

# Tina: corpo queer heterotópico

*Tina: queer heterotopic body*

*Tina: cuerpo queer heterotopico*

*Tina: corps queer hétérotopique*



**Mayllon Lyggon de Sousa Oliveira**



**Suely Henrique de Aquino Gomes**



**Deyvisson Pereira da Costa**

## RESUMO

Com o objetivo analisar as práticas, os cuidados de si e as ações performativas da personagem queer Tina, do filme *A lei do desejo* de Pedro Almodóvar, considera-se que a personagem constrói seu corpo como heterotopia. A pesquisa é qualitativa e o desenho metodológico parte da desconstrução dos binarismos que determinam a sexualidade, o corpo e o gênero. Para a análise de performatividades e práticas de si, aciona-se a análise fílmica. Conclui-se que o corpo de Tina se torna uma heterotopia pelas práticas de modificação corporal e pela ruptura com as determinações que ligam, na nossa sociedade, o sexo, o gênero e o desejo. A personagem inaugura – na fronteira – uma potência de vida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Corpo. *Queer*. Heterotopia.

## ABSTRACT

*The goal here is to analyze the practices, self-care, and performative actions of the queer character Tina from Pedro Almodóvar's film The Law of Desire. It is considered that the character builds her body as a heterotopia. The research is qualitative and the methodological design starts from the deconstruction of the binarisms that determine sexuality, the body, and gender. For the analysis of performativities and*

*practices of the self, film analysis is used. The outcome is that Tina's body becomes a heterotopia due to the practices of body modification and ruptures with the determinations that link, in our society, sex, gender, and desire. The character inaugurates – on the border – a power of life.*

**KEYWORDS:** Cinema. Body. Queer. Heterotopia.

## **RESUMEN**

*El objetivo es analizar las prácticas, el cuidado de sí y las acciones performativas de la personaje queer Tina de la película La ley del deseo de Pedro Almodóvar; Se considera que la personaje construye su cuerpo como una heterotopía. La investigación es cualitativa y el diseño metodológico parte de la deconstrucción de los binarismos que determinan la sexualidad, el cuerpo y el género. Para el análisis de las performatividades y prácticas de sí se utiliza el análisis cinematográfico. Se concluye que el cuerpo de Tina se convierte en una heterotopía debido a las prácticas de modificación corporal de su cuerpo y ruptura con las determinaciones que vinculan, en nuestra sociedad, el sexo, el género y el deseo. El personaje inaugura - en la frontera - un poder de vida.*

**PALABRAS CLAVE:** Cine. Cuerpo. Queer. Heterotopia.

## **RÉSUMÉ**

*L'objectif est d'analyser les pratiques, les soins personnels et les actions performatives de la personnage queer Tina du film La loi du désir de Pedro Almodóvar; La personnage est considérée comme construisante de son corps comme hétérotopie. La recherche est qualitative et la conception méthodologique part de la déconstruction des binarismes qui déterminent la sexualité / le corps / le genre. Pour une analyse des performances et des pratiques de soi, déclenche l'analyse du film. On en conclut que le corps de Tina devient une hétérotopie due aux pratiques de modification corporelle de son corps et de rupture avec les déterminations qui lient, dans notre société, le sexe, le genre et le désir. La personnage inaugure - à la frontière - une puissance de vie.*

**MOTS-CLÉS:** Cinema. Corps. Queer. Hétérotopie.

## **INTRODUÇÃO**

Este trabalho se localiza nas dobradas da sociedade, onde, simultaneamente, cada dobra revela e esconde algo. A proposta é discorrer sobre algumas dessas dobradas e desdobrar o corpo, também como subversão perpétua das forças que nele agem com o intuito de submetê-lo. Uma investigação sempre em devir como essa, não se propõe

nunca a oferecer respostas definitivas; antes, apresentamos um caminho possível para se pensar o corpo *queer*.

A noção de dobras sinaliza também uma forma de se fazer, em que as posições deixam de ser preestabelecidas e tornam-se mutáveis, dobráveis e que mesclam o que há dentro e o que há fora. Assim, “o movimento da dobra tem lugar entre um lado de dentro e um lado de fora que não equivalem a um interior e a um exterior, marcando um território e relações completamente distintas” (DOMÈNECH, TIRADO, GOMÉZ, 2001, p. 131). Deleuze (1992, p. 138) incita que “é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível, onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar”; ao nos valermos dessa proposta, pretendemos encontrar essa zona vivível para pensar o corpo, bem como encontrar sua própria zona vivível.

Os corpos subjetivantes e subjetivados confrontam o dispositivo da sexualidade e a cisheteronormatividade por ele imposta. Afinal, esses corpos-sujeitos colocam em suspeição as formas de saber, os tipos de normatividade e as subjetivações disciplinares. É contra os efeitos de poder desse dispositivo da sexualidade que esses sujeitos se colocam. Se não há como viver fora do dispositivo da sexualidade, o que esses sujeitos fazem é criar para si um outro lugar, diferente de todos os outros lugares, uma heterotopia que - geralmente - se consolida no seu próprio corpo. Por isso, é preciso estar atento às dobras que compõem e são compostas nos corpos desses sujeitos, diante e a partir das quais eles se singularizam e, ao fazê-lo, instauraram espaços alternativos àqueles destinados a eles pela cisheteronormatividade.

Reconhecer como heterotopia o corpo *queer*, é compreendê-lo em uma perspectiva de subversão de uma ordem criada e mantida como natural, que serve para sujeitar certos corpos a outros. É percebê-lo como pedra fundamental para a modificação dos espaços e das posições de fala impostas através de séculos de discursos normativos e normalizadores sobre a sexualidade.

Essa percepção de corpo como um conjunto de ações performativas que o constituem implica em percebê-lo em contingência, sempre em ação, que se modifica, se reestrutura e não se deixa fixar por etiquetas identitárias pré-fixadas. Desta feita, partimos para uma concepção de corpo para além dos diagramas<sup>1</sup> essencialistas criados e difundidos por meio de predeterminações.

Isso posto, o trabalho questiona: como as práticas, os cuidados de si e as performatividades da personagem *queer* Tina no filme *A lei do desejo* de Pedro Almodóvar (1986) constroem um corpo heterotópico? Como esse corpo age frente à cisheteronorm-

matividade? Como a sua performatividade deixa nele rastros característicos de uma heterotopia? Pode-se encontrar aí negação e denúncia de uma heterossexualidade compulsória prevista pelo dispositivo da sexualidade?

A escolha pela personagem, por ter uma sexualidade periférica e estar imersa em territórios trans, permite-nos perceber como se dão os processos de constituição de si e evidenciar perspectivas inerentes à constituição e subversão da sexualidade (hétero) compulsória. Sua constituição corporal é plástica, flexível, transgressora e indica uma busca agonística, imersa em um jogo de criação de uma verdade de si e, ao mesmo tempo, um desmanche desse si mesma que se enuncia. Sua performatividade não está ligada ou dependente ao código moral que a rege (embora seja também uma resposta a ele). Essa construção nos permite ver como se dá essa constituição desse trabalho sobre si e, principalmente, como, ao fazê-lo, inaugura-se um corpo heterotópico.

Após a discussão, percebe-se que Tina subverte as normativas cisgênero e hétero da sociedade ocidental, na medida em que não há nela uma sobredeterminação entre sexo, gênero e desejo. Seu corpo localiza-se à margem; as interferências discursivas e médicas que executou sobre si, dão a ela novas possibilidades performativas que negam e denunciam os dispositivos que tentam aprisionar nossos corpos.

### **Dobras metodológicas**

Nesse nosso labirinto metodológico, “que é múltiplo porque tem muitas dobras [...] e que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE, 1991, p. 13), pretendemos descrever a constituição do corpo-sujeito a partir das práticas de si e das performatividades enquanto heterotopia corporal. Assim, esta pesquisa se desenha em quatro dobras: revisão bibliográfica, postura desconstrutivista, análise das performatividades e análise fílmica.

Uma revisão bibliográfica define os conceitos nos quais se baseia a investigação; Por meio dessa dobra bibliográfica, percebemos que a questão-problema implica uma abordagem qualitativa, dada a complexidade da constituição da personagem Tina no filme *A lei do desejo* de Pedro Almodóvar.

A segunda dobra dessa construção se dá por meio de uma postura desconstrutivista, seguindo Jacques Derrida (1991, 1973). O autor propõe a desconstrução como uma forma de pensamento e postura ante os postulados da literatura e da filosofia, mas também a aponta como um método de análise por meio do qual é possível uma reconfi-

guração dos conceitos e dos escritos. Para ele, “a desconstrução não consiste em passar de um conceito para outro, mas em modificar e em deslocar uma ordem conceito assim como a ordem não-conceito à qual se articula” (DERRIDA, 1991, p. 372). Desta feita, a desconstrução está ligada a relacionar os conceitos às formas que os regem, desconstruindo um conjunto de hábitos (no caso desse trabalho, relacionado às questões de corpo, gênero e sexualidade) tidos como naturais, mas que na verdade são suplementos.

Essa postura possibilita reconhecer as questões relacionadas ao corpo e à sexualidade como uma construção discursiva, imersa em um jogo em que discursos se naturalizam, escondendo-se de tal forma que não transparecem ser, na verdade, culturais ou habituais, que se repetem (DERRIDA, 1991). Ela se materializa no trabalho enquanto tentativa de questionar os parâmetros binários que constroem e constituem padrões de corpos, gêneros e sexualidades (masculino e feminino, homem e mulher, ativo e passivo, homo e hétero, central e marginal, *mainstream* e *underground*).

Para a análise, estabelecemos mais uma dobra metodológica: a análise das performatividades e das práticas de si, uma vez que essas podem ser vistas como um conjunto de práticas reiteradas ou subvertidas por meio do qual, os indivíduos se tornam sujeitos. Na perspectiva de Foucault (2015), as práticas de si estão relacionadas às atividades do sujeito sobre si mesmo, a certa racionalidade ou regularidade que organiza as ações dos indivíduos, que possui caráter sistemático e recorrente. Já a performatividade é vista por Butler (2003, p. 194) como sendo “atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna na superfície do corpo por meio de ausências significantes”. Essas partes que faltam, “sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa”, além disso, estas atuações, gestos e atos são performativos “no sentido de que a essência ou identidade são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”. Dessa feita, “o fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado” (BUTLER, 2003, p. 194).

Consideramos, portanto, que a performatividade instaura e determina um grupo de práticas de si que esses sujeitos podem e/ou devem executar sobre si. Se visto dessa forma, essa performatividade possibilita também práticas de resistência, quando os sujeitos descontextualizam os atos de fala, parodiando e, pela paródias, denunciam a farsa da natureza cisheteronormativa (BUTLER, 2000; 2003), mais ainda “é precisamente neste caráter de performativo onde reside a possibilidade de questionar [no gênero] seu estatuto de coisa” (BUTLER, 1990, p. 297, tradução nossa). Ao colocar isso em termos,

a autora aponta que o gênero e o sexo não são uma identidade estável, muito menos, um locus operativo que origina os atos. Eles – o gênero e o sexo – funcionando como um conjunto de atos, são muito mais uma identidade construída (e por isso normativa) no decorrer do tempo, por meio da reiteração constante de um conjunto de atos.

Contudo, para a autora, o corpo sexuado não se inscreve passivamente com os códigos culturais de gênero, e “assim como um libreto pode ser encenado de diferentes maneiras, e assim como uma peça exige texto e interpretação, o corpo sexuado age por si mesmo” (BUTLER, 1990, p. 308), abrindo, portanto, brechas a partir da qual pululam corpos e práticas outras. Se tanto as práticas de si quanto a performatividade – enquanto conjuntos de ações presentes na constituição do sujeito – são construídas a partir de reiterações, que criam diferentes e generalidades, é exatamente nessas repetições que os sujeitos podem resistir e denunciar a condição precária da sexualidade cisheteronormativa, inaugurando seu próprio corpo como heterotopia. Tais performatividades materializam-se em ações efetuadas ou negadas por Tina no decorrer da trama fílmica, pois outras performances, outras práticas, outros sentidos, outros contextos são acionados. No contexto fílmico buscamos os traços performativos que contestam a ordenação da sexualidade e inauguram heterotopias.

Assim, foi necessário adicionar mais uma dobra à nossa pesquisa: a materialidade fílmica, uma vez que ela nos fornece uma mediação para o estudo desse corpo *queer* constituído como heterotopia na película fílmica de Almodóvar. Essa técnica possibilita operar com os aparatos técnicos na análise do filme. Vanoye e Goliot-Lété (1994) afirmam que essa técnica possibilita e instrui uma linguagem intrínseca desse dispositivo sociotécnico: o cinema, envolvendo as formas de descrevê-lo, discriminá-lo, nomeá-lo, seccioná-lo, segmentá-lo, quebrá-lo para remontá-lo em seguida. Para os autores, a análise fílmica é tanto a atividade de analisar um filme, quanto o resultado dessa análise, logo um texto. Assim, analisar um filme implica em “decompô-lo nos seus elementos constitutivos” para depois “estabelecer elos entre esses elementos isolados”. Dessa feita, o filme deverá ser o ponto de partida (na sua decomposição) e o ponto de chegada (na sua recomposição) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÈ, 1994, p. 15).

Assim, o percurso metodológico proposto é feito a partir de fragmentos nos quais acontece o desenrolar da personagem Tina (*A lei do desejo*, 1987), e suas relações com outros personagens da trama. Dessa forma, mesmo considerando o contexto do filme e a constituição da obra do diretor Pedro Almodóvar, serão analisados somente os

trechos dos filmes em que a personagem aparece na tela ou que a ela se refiram, tanto em enunciados linguísticos quanto em elementos imagéticos.

### **O corpo prêt-à-porter de Tina**

Pensar o corpo *queer* implica compreender o corpo, em diversas dimensões e diferentes diagramas que o definem e discorrem sobre ele, porque ele é tanto “lugar das sensações” (CORBIN, 2009, p. 7) quanto o “ponto-fronteira” que está “no centro de toda a dinâmica cultural” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012, p. 11). Superfície de inscrição dos acontecimentos e lugar de dissociação do Eu, para Foucault (1979), é no corpo que o poder se exerce e as relações de poder se estabelecem, produzindo-o continuamente, pois não existe a priori, mas é construído *ad infinitum*, um permanente devir, indefinido, um fluxo constante que não se deixa apreender na solidez das classificações, que se mistura entre elementos e dimensões que ao mesmo tempo se alteram e se encadeiam. Um corpo fragmentário, basicamente em contingência que pode ser feito, refeito e desfeito, mas sempre construído discursivamente.

Por outro lado, Foucault (2008) aponta que uma biopolítica intenta regulá-lo ao controlar um contingente de indivíduos definido como população desde o século XVIII. A partir de então, o Estado passa a prescrever idade para casamento, contabilizar taxas de natalidade e mortalidade, relações fecundas e estéreis, práticas contraceptivas e afins. A biopolítica é um controle que deixa de mirar exclusivamente o indivíduo para ser - desde então - exercido também sobre uma população, produzindo regras e comportamentos mais amplos. Os sujeitos que subvertem essa ordem são etiquetados como abjetos<sup>2</sup>, muito embora esse próprio sistema possibilite suas formas próprias de resistência dos sujeitos, como é o caso de Tina.

Esse controle sobre o corpo dos indivíduos e das populações foi possível a partir da instauração do dispositivo da sexualidade: aquilo que é dito e não dito sobre o sexo, constituído por um conjunto heterogêneo de instituições, saberes, poderes, e estratégias que têm o sexo como objeto e localizam a verdade na sexualidade, subjetivando os corpos. Dispositivo cuja função é controlar, prescrever e incitar modos de ser e estar para os indivíduos e suas práticas sexuais de modo a atingir um estado ótimo e racional de gestão das populações.

Desde então, a sexualidade passou a ser objeto de regulação política. E é aqui, a partir do século XVIII, que se difundem os discursos sobre a sexualidade, cuja função

é contabilizar, analisar, especificar, classificar, criando um discurso racional e médico biológico, que incita o falar do sexo e fazê-lo publicamente com a intenção de “gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (FOUCAULT, 2015, p. 27), ou seja, uma performatividade específica, definida com base em um conjunto de características dos sujeitos, performatividade essa que é subvertida por sujeitos queers.

### **A heterotopia do corpo queer**

Inicialmente utilizado como ofensa, o termo *queer* foi apropriado como forma de afirmação e aceitação de uma sexualidade periférica. O “*queer* lida com sujeitos sem alternativa passada nem localização presente, daí frases como ‘estamos em toda parte’ ou ‘estranhos internos à sociedade’ que demonstram paradoxo de presença e invisibilidade, internalidade e exclusão” (MISKOLCI, 2009, p. 161).

Esses sujeitos *queers* recorrem a práticas de si e performatividades que desterritorializam as linhas do dispositivo da sexualidade, as quais os localizam para além dos limites da normalidade. Por meio desse tensionamento, eles criam espaços alternativos, nunca habitados, construídos através de performatividades de vidas como obras de arte. Esses lugares estão quase sempre às margens da sociedade, uma vez que não há pertencimento ao lugar fluido. E assim, os cárceres da performatividade cisheteronormativa já não são eficazes para circunscrever os modos de existência queer.

Para esses sujeitos, “não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que são dadas no trajeto” é na “viagem” e na transformação que vão sendo determinadas “o corpo, o ‘caráter’, a identidade, o modo de ser e estar... Suas transformações vão além das alterações na superfície da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas e as coisas” (LOURO, 2004, p. 13-15).

Para eles, no seu processo de construção de si, “a imprevisibilidade é inerente ao percurso”. Esses sujeitos “transgridem a fronteira de gênero ou sexualidade”, e também “embaralham e confundem os sinais considerados ‘próprios’ de cada um desses territórios e são marcados como sujeitos diferentes e desviantes” (LOURO, 2004, p. 87). Em seus corpos e práticas, as fronteiras entre os gêneros e as sexualidades, previstas pelo dispositivo são transgredidas, sem contestar, necessariamente, todo o dispositivo da sexualidade.



Eles estabelecem o próprio corpo como território de múltiplas experiências, no qual a importância está antes em ficar no entremeio dos papéis sociais estabelecidos (LOURO, 2004). Isso porque seria impossível pensar o corpo sem perceber suas relações de gênero implícitas, já que o gênero, enquanto um processo de representação, seria também uma tecnologia social para a criação de corpos (LAURETIS, 1994), ao passo que o sexo seria uma invocação performativa que invoca e cria um corpo com um conjunto de comportamentos e identidades, dado os seus efeitos prostéticos (PRECIADO, 2014).

Judith Butler (1990) propõe que o gênero simboliza uma configuração identitária que se constitui debilmente através da repetição reiterada e estilizada de atos normalizados, uma ilusão que institui um “eu” generificado e permanente. Ele se configura de tal forma, que é naturalizado e leva a crer que é a forma essencializada e exata do comportamento exigido. Assim, é a repetição e a reiteração amaneiradas que fazem parecer que o gênero, como também o sexo, preexistem ao sujeito.

Essas performatividades não são nunca individuais, mas fazem parte de um conjunto de determinações sociais, daí que precedem ao sujeito (que não é dado, mas construído) (BUTLER, 1990). Isso é importante para os sujeitos *queers* porque é também uma possibilidade de resistência, uma vez que esse sujeito em contingência pode inaugurar novas performatividades fora dos espaços instituídos, nas fronteiras, que os configuram como heterotopias.

É a partir dessas novas identificações, para além do que é ser homem e ser mulher, mas também do que é ser gay, lésbica, bicha e afins, que surgem novas formas de vida e estilização do corpo ante a processos identificatórios normais e universalizantes, uma reapropriação do próprio corpo que o desvia de perspectivas médicas e anatômicas para se inaugurar uma heterotopia.

O conceito de heterotopia é mencionado por Foucault pela primeira vez no prefácio de *As Palavras e as coisas* (1999). O autor rememora uma enciclopédia chinesa, presente em um texto do argentino Borges, que classifica os animais pertencentes a um imperador de forma bem peculiar. A classificação presente na enciclopédia abala “todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro” (FOUCAULT, 1999, p. VIII).

O ponto aqui e a partir do qual se toma o pensamento de Foucault é entender como ele, primeiramente, chega ao conceito de heterotopia, bem como seu raciocínio

para pensar esses outros espaços. O cerne estaria “não na vizinhança das coisas, [mas no] lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se” (FOUCAULT, 1999, p. XI). É a partir das leituras de Foucault do texto de Borges que temos a percepção necessária a respeito de um corpo subversivo, um corpo estranho, um corpo queer. Por meio dessa leitura que podemos, pelo menos inicialmente, percebê-lo como um espaço heterotópico.

O corpo *queer* é um corpo fora de todos os lugares, de todos os espaços, de toda topografia normativa, de todo lugar comum. Ele se cria e se recria tensionando o conjunto de regras no qual está imerso, no dispositivo da sexualidade. Viajante de si mesmo e dos espaços estabelecidos (LOURO, 2004), o corpo queer se (re)cria disposto em um lugar tão diferente que, nessa ordem, é impossível de encontrar junto aos outros corpos um lugar comum.

Para Foucault (1999, p. XVIII), enquanto as utopias dizem respeito a lugares que não têm lugar real e que desabrocham a partir de maravilhosos espaços, fornecendo à imaginação conteúdos; as heterotopias inquietam, porque a partir de “experiências nuas da ordem e de seus modos de ser [...] impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’”, ou seja, solapam aquilo que “autoriza ‘manter juntos’ [...] as palavras e as coisas”.

Diferente da utopia, imaginária e perfeita (embora inacessível) que pretende estabelecer uma ordem e diagramar as palavras e as coisas meticulosamente, as heterotopias já constituem formas de desorganizar, processos que inauguram novas formas, novas perspectivas, para além da ordem que estamos habituados. Enquanto a cishetonnormatividade pode ser vista como uma utopia impossível para organização dos corpos, sexos, sexualidades, o corpo *queer* se constrói para além desses campos de organização, ultrapassa esses espaços de significação binários, e inaugura novas formas de significação possível, ao mesmo tempo em que desnuda a ordem normativa instaurada.

Para Foucault (1999, p. XIII), “as heterotopias (...) dissecam o propósito, estacam as palavras nelas próprias, contestam desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases”, em suma, desbancam a ordem estabelecida, contestam suas possibilidades, desfazem mitos e desnaturalizam ações.

Há uma ordem que enumera, organiza e estabelece formas de corporificação e que, por isso mesmo, “fixa, logo de entrada [...] as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar”, mas, em todo caso, há sempre aquelas “experiências nuas da ordem e de seus modos de ser” (FOUCAULT, 1999, p. XVI-XVIII). Esses

desordenamentos rompem com os postulados para instaurar novas perspectivas e, no caso dos corpos, novas formas de experimentação que inauguram formas de vida para além dos campos de significação instituídos.

Essas experiências abrem fissuras na performatividade exigida e preestabelecida a partir do sexo/gênero. É nessa experimentação - nova, diferente, desorganizadora, heterotópica e que tensiona os princípios do dispositivo da sexualidade - que os indivíduos *queers* se constituem como sujeitos, onde a “experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (DELEUZE, 2000, p. 132).

É nesse conjunto de estratégias – mas também de táticas e experimentações – que os sujeitos *queers* têm a possibilidade de separar-se de si mesmos, devir outros. Essas possibilidades estabelecem novas formas de se reconhecerem diferentes daquilo que foi determinado para eles antes mesmo de nascerem por meio do discurso do cisheteronormativo da sexualidade. É nessa experimentação que pode haver uma recusa do que se está deixando de ser e um abrir-se, colocando-se em vias de se tornar. Por meio desses processos, segundo Santos (2011), há uma ultrapassagem possível que inaugura uma estética da existência e formas totalmente outras de multiplicidade. Essas linhas de ação assumem variadas formas que aliadas à produção incessante de multiplicidade promove novos territórios e graus de desterritorialização. E é nessa desterritorialização que se encontram, em imanência, as heterotopias corporais aqui tratadas.

Para Defert (2013), as heterotopias (e por conseguinte os corpos *queers*) são “essas unidades espaço-temporais, esses espaços-tempos [que] têm em comum serem lugares onde eu sou e não sou (...) ou bem onde sou outro (...). Eles ritualizam cisões, umbrais, desvios e os localizam” (DEFERT, 2013, p. 37). Eles (lugares, espaços e corpo) ritualizam e celebram a hibridação, a diferença a heterogênese e assim, eles deixam de ser eles mesmos (com suas identidades determinadas, suas vidas prescritas, suas performances estabelecidas) para serem o outro (o estranho, as múltiplas possibilidades de sexualidade, os múltiplos exercícios e transformações do corpo, as diversas hipóteses de transformação de vida, contestação das ordens e das normas). A expressão da liberdade desses corpos e seu posicionamento diante das convenções, constituindo-se como heterotopias.

A heterotopia é então esse lugar fora dos lugares e é nessa perspectiva que Tina se torna uma personagem singular para a nossa análise, uma vez que, inclusive no contexto cinematográfico almodovariano, ela inaugura uma possibilidade de

subversão à performatividade cisheteronormativa, ao instaurar uma perspectiva de ser, alternativo à (cishetero)normalidade.

### Uma garota de Almodóvar

Trash, kitsch, camp, exagerado e ex-cêntrico são alguns dos termos que caracterizam a obra de Pedro Almodóvar na crítica especializada. Ele recebeu o Oscar duas vezes: de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Roteiro Original, por *Tudo sobre minha mãe* (2000) e *Fale com ela* (2002), respectivamente.

Destaque nas obras do diretor, e que compõe o escopo do tema deste trabalho, é a abordagem da sexualidade de seus personagens, sobretudo os *queers*, seja pela sua disseminação e presença frequente na vida dos espanhóis, seja por sua condição sexual. A sexualidade, segundo aponta Santana (2007, p. 147), aparece nos filmes do Almodóvar como “parte do conjunto que envolve desejo e regras sociais faz parte do jogo de coexistência entre o proibido e o permitido” e, acima de tudo, a linha tênue entre o que é desejado e o que é liberado.

Em sua maioria, os personagens não são normativos. Desde a constituição corporal ao figurino, eles se apresentam à margem. Inclusive a fotografia, como nos exemplos abaixo, dos seus filmes é pensada para que esses personagens sejam vistos a partir dessa margem.

Figura 1: Tina entrando na Capela



Fonte: Almodóvar (1986).

As relações dos personagens *queers* com o mundo no cinema almodovariano trazem para a tela ações sem julgamento prévio de valor, reafirmando a capacidade do diretor de tratar problemas de forma empática. Ele não se porta como juiz, promotor ou carrasco, nem tampouco passa esses sentimentos para o público. De todos os posicionamentos frente aos seus personagens, ele é, antes de tudo, cúmplice, como ele mesmo afirma “eu pertencço ao mundo do pecado, da degenerescência” (ALMODÓVAR, 2008, p. 22).

A lei do desejo (*La Ley Del Deseo*), sexto filme do diretor espanhol, é uma mistura de melodrama com *thriller* com referências do cinema de Alfred Hitchcock. O núcleo da história discorre sobre o cotidiano dos irmãos Pablo (Eusebio Poncela) e Tina (Carmem Maura). Na infância eles sofreram com o divórcio dos pais, motivado por Tino que, antes de se tornar Tina, era menino e, por influência do pai – com quem tinha uma relação incestuosa – fez a troca de sexo quando eles fugiram para o Marrocos.

Pablo é um cineasta de renome na Espanha com um relacionamento com Juan (Miguel Molina). Após a estreia da sua última produção, Juan viaja para uma pequena cidade litorânea e abandona Pablo. Um meio de extravasar os sentimentos, ele trabalha na produção de “*A voz humana*” de Jean Cocteau, protagonizada por Tina, com participação de Ada (Manuela Velasco), a enteada de Tina.

Em outro núcleo da trama, Pablo é vigiado de perto por Antônio (Antônio Banderas). Pablo se deixa seduzir por Antônio, um amante ora possessivo, ora contraditório. Enquanto Pablo tenta, sem sucesso, se livrar de Antônio, Tina sofre por ter sido trocada pelo pai. Como resultado desse sofrimento ela não se envolve com nenhum outro homem. Ao sair de Marrocos, Tina muda-se para Paris e volta a Madrid para o enterro da mãe. Nessa visita, ela se relaciona com uma mulher, que a abandona junto com Ada, uma menina de 10 anos, adotada por Tina.

Antônio e Pablo rompem, com Pablo declarando que continua apaixonado por Juan e que irá vê-lo. Fugindo da sua mãe, Antônio vai à cidade de Juan e o mata jogando-o de um penhasco. Pablo vai até a cidade e é apontado como um dos suspeitos do crime, porque Antônio usava uma camisa igual à dele e o bolso ficou na mão de Juan.

Na volta para Madrid, Pablo passa em Jerez, cidade onde estava Antônio. Pablo o acusa e Antônio confessa ter matado Juan, como sendo a única alternativa de ficarem juntos. Pablo demonstra seu asco e seu ódio e tenta completar o destino. No meio da viagem, as lágrimas o impedem de ver uma curva e uma árvore e ele sofre um acidente que lhe causa uma perda da memória.

Antônio volta a Madrid enquanto Pablo está no hospital e se aproxima de Tina, sabendo que ela era irmã de Pablo. Antônio aprisiona Ada e Tina em sua casa. Ao passo que Pablo recupera a memória e tenta salvá-las, servindo como moeda de troca para que elas fossem libertadas. Os dois transam e Antônio se suicida frente ao altar da Virgem em chamas. Na última cena, Antônio está nos braços de Pablo, metaforizando o amor sacrificado de Pietá, obra de Michelangelo.

Em *A lei do desejo*, o desejo é a pedra bélica. No filme, Tina – como outras mulheres de Almodóvar – está quase sempre associada à uma extensa busca por liberdade tanto de escolhas como de condutas. Em sua busca, Tina tem certo desprendimento do sentimento de culpa e/ou uma subversão de qualquer processo de censura. Ela age conforme o que espera de si mesma, utilizando a si mesma como única alusão ética e moral. Assim, é tanto o conjunto de práticas de si executadas por Tina, como também a satisfação de seus próprios desejos que a tornam autêntica.

Ao se portar dessa forma, a personagem opta pelas experiências em detrimento de qualquer julgamento e/ou classificação dos seus atos. Ou seja, seu corpo é que media suas experiências e é seu processo ético o responsável por suas escolhas em uma estetização da sua própria existência.

A personagem se porta como uma artesã de si mesma, acionando um conjunto de técnicas de si, por meio das quais executa transformações na sua constituição como sujeito. No seu processo de subjetivação, ela estabelece (e denota) as relações estabelecidas com o conjunto de valores, normas e regras, mas submete-se a eles unicamente por meio de seu processo ético próprio, resistindo a esse código moral prescritivo.

Tina centraliza-se enquanto sujeito da experiência e da realização dos próprios desejos e o seu corpo torna-se o *lócus* a partir do qual é viabilizado todo processo de experiência sensível, ou seja, o local onde ela é capaz de se conformar, subverter e executar suas aspirações.

Considerando, baseados em Butler (2002), que não há um corpo anterior ao discurso, mas que o corpo é tanto o lugar de inscrição das normas quanto sua efetivação, a materialização desse corpo acontece apenas como resultado produtivo do poder. Assim, em Tina, a pele e o pelo não são meros divisores dos mundos interior e exterior, é onde se concentram os sensores tácticos transmissores de sensações e prazer sexual, ao mesmo tempo em que estão intimamente ligados com mente e coração na formação de seres que antes de respirar, amam, e, por isso, fazem do seu corpo o caminho mais certo para o orgasmo, ostentado no jogo *voyeurista* almodovariano.

Ainda no começo do filme, enquanto Tina, Pablo e Juan celebram em um bar o lançamento do filme de Pablo, um fotógrafo tenta tirar uma foto de Tina, que está sentada um lance de escada acima e ela é enfática ao declarar: “não vai fotografar as minhas rugas” (Tina, 07’32”). Já nessa primeira sequência temos, em duplo sentido, um indicativo de como será o desenrolar da personagem no decorrer do filme. Seu corpo está à mostra, mas nem todos podem ver, a ligação entre público e privado é tênue e desconstruída, a curiosidade precisa dar lugar ao respeito. Ainda nessa cena, o fotógrafo afirma: “soubemos que virou lésbica”, algo que lhe atiza a raiva e ao que Pablo responde: “se todos os homens fossem como tu, até eu viraria” (Pablo, 07’43”). Esses indicativos consolidam-se no desenrolar da vida da personagem, alguém cujo corpo provoca um estranhamento, exatamente porque, em sua constituição, a ordem é deslocada e denunciada.

Em outra sequência, tempos depois, Tina e Ada andam na rua quando Tina aponta para a escola que ela estudou quando criança. De certa forma, rever e passar por algo tão importante ao seu passado é uma ligação dela com quem ela foi e com seu futuro. O lugar continua o mesmo, até mesmo com a mesma passagem falsa no muro, que ela usava para entrar e sair furtivamente quando criança. Tudo no lugar parece igual, mas em Tina tudo é diferente, inclusive sexo e gênero.

Sua entrada furtiva na capela pela passagem no muro denota duas coisas: primeiro que ela sempre teve uma postura marginal, como é indicado pelo próprio enquadramento, exemplificado na Figura 2; segundo, que há certa indisposição quanto a ela. Suas formas de entrar e sair (no enquadramento e, nesse caso, na igreja) indicam que houve e que há, uma indisposição quanto à sua figura, seu corpo, seus desejos, suas performatividades.

Entrar na capela do instituto e acessar suas memórias. Ela já entra cantando uma música que está sendo tocada ao piano fora do espaço diegético. Ao se aproximar da câmera e do espectador, começamos a perceber que no piano há um padre. O padre, visivelmente impressionado com a voz de Tina, mantém-se impávido frente ao piano e concentrado na sua ação. Na imagem há uma visível inversão dos papéis, criado pelo jogo de luzes, conforme expressa a Figura 2. O padre, considerado ser iluminado, fica no canto escuro da tela, ao passo que Tina, que naturalmente é um ser estranho à natureza, criação do homem e não de Deus, tem a luz. Natureza, religião e cultura têm seus pressupostos do que é natural, normativo e criação divina bagunçados e deslocados.

Figura 2: Tina na Capela



Fonte: Almodóvar (1986).

No diálogo que se segue na cena, Tina nos apresenta seu passado. Seu passado já indica quem ela se tornou, quem ela é, quem ela quer ser.

TINA: Quando criança, cantava no coral (pausa). É a única coisa que sinto saudades.

PADRE CONSTANTINO: Você me lembra muito um menino que também cantava no coral.

TINA: Padre Constantino, sou eu.

PADRE CONSTANTINO (assustado): Você? Não pode ser!

TINA: Sim, pode.

PADRE CONSTANTINO: Você mudou muito.

TINA: Não acredite, no fundo ainda sou a mesma.

Mesmo que o corpo tenha extrema relevância para os sujeitos *queers*, Tina faz parecer que suas modificações corporais são desimportantes. O sexo/gênero que ela performava (e performa) não são definidores para o tipo de sexualidade que ela desempenha. Não há, nesse sentido, um corpo pré-discursivo, essencialista. Tina adverte que existe uma subjetividade e um sujeito ante esse processo médico, mesmo que esse sujeito e sua subjetividade sejam mutáveis. Embora não tenhamos indicativos se



ela vivia bem com seu corpo masculino ou se o vive com seu corpo feminino, sua transexualidade é apenas um dos elementos que a compõem, não o elementar; sua diferença não se cristaliza, mas se finda.

Pablo, em um de seus papéis inspirados na irmã, a descreve como,

Olhos expressivos e cor de mel. De estatura mediana, mas atraente. E tem um belo sorriso. Laura tem uns 40 anos. E sonha em fazer uma cirurgia plástica. Tem uma perna de pau e vive num farol. Retirou-se ali para vingar-se, mas não imagina que desta vingança ela é a única vítima (A lei do desejo, 01:09:55).

Essa descrição é de Laura P., uma personagem que Pablo cria inspirado em Tina que ela, a personagem, é aquilo que Pablo vê em Tina. As características estão para além do físico. A cirurgia plástica é apresentada como um sonho de Tina, exposto por ela tão logo Pablo a convida para o papel. Ela tem diferenças e essas diferenças a fazem singular. Ela não se encaixa no padrão, mas o denuncia. Tina não nasce mulher, sua feminilidade é construída performativamente. Seus atos, seu corpo (com seios e vagina), sua vestimenta e seus aspectos físicos perturbam a ordem do que é ser mulher e do que é ser homem, derrubando os argumentos essencializantes de gênero, conforme aponta Judith Butler (2000). No desenrolar da trama é que nos descobrimos frente a uma mulher, que antes era homem e que quando mulher é bissexual, rompendo com a perspectiva de que a configuração corporal (sexo) é ligada à estrutura social que o rege (gênero) e que estabelece seu conjunto de práticas (desejo). Esse romper com a heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2013) é que faz de Tina tão singular, mais ainda por questionar o vínculo essencialista entre sexo, gênero e sexualidade.

É nisso que está, também, o potencial subversivo da personagem. Ela é, para usar um termo da Guacira Louro (2004), uma “viajante pós-moderna”. Seu estar em trânsito inaugura um corpo-margem, um corpo heterotópico, um corpo de passagem de diferentes combinações entre sexo, gênero e sexualidades. Seu corpo e sua forma de sujeito são “própria, dividida, fragmentada e cambiantes” (LOURO, 2004, p. 13).

No filme, Tina é a única que realmente tem o poder-saber e dizer aquilo que ela é. Suas revelações são feitas no decorrer do tempo da trama e é somente por meio dela e suas performatividades que conseguimos acesso à sua história. História contada em pequenas partes e só no final da trama é que conseguimos acesso geral.

A impossibilidade de sabermos tudo a respeito de Tina, do seu passado, do seu desejo, do seu eu/selfie – da maneira como o diretor constrói a trama – é justamente a forma fílmica encontrada para o diretor fazer frente ao dispositivo da sexualidade. Para a *scientia sexualis* – o saber do dispositivo da sexualidade – tudo é passível de ser explicado, elucidado a partir da compreensão da sexualidade dos indivíduos. Um saber pautado na extorsão de verdades dos sujeitos e sexualidades desviantes. O que não acontece com Tina, pois não sabemos tudo sobre ela. Temos informações marginais, ingressos furtivos da personagem no campo, sobretudo porque ela não é a protagonista.

Ela diz que foi abandonada pelos dois homens que teve na vida: o pai e o padre Constantino, ambos foram seus guias. O padre como guia espiritual, o pai como guia para a transição sexual do corpo. O seu desejo por liberdade e sua autonomia não são suportadas pelos outros, logo a abandonam. O domínio que ela adquire do próprio corpo serve tanto para mostrar que ela é dona do próprio destino, como também que a masculinidade não está pronta para receber e lidar com essa situação, que deveria ser natural. O abandono em Tina representa um rito de passagem, uma consagração. O desejo em Tina supera o amor e é canalizado para algo mais importante: o si próprio.

Ela também foi abandonada pela mãe de Ada, uma ex-modelo que a deixa para namorar um fotógrafo. No filme, Tina é uma mulher *trans*, enquanto a ex-companheira é uma mulher *cis*. E aí, há um jogo interessante: Bibi Ándersen, a atriz que interpreta a mãe de Ada é mulher *trans*, enquanto Carmem Maura, que interpreta Tina, é uma mulher *cis*.

Essa inversão de papéis, desestabiliza os simulacros do que é ser mulher e do que é ter um corpo bio. No jogo entre as duas atrizes e as duas personagens, as posições assumidas são desestabilizadas, deslocadas, reestruturadas e desestabilizadoras, deslocadoras e reestruturadoras. Os essencialismos são postos em jogo em prol de uma interpretação e nessa estratégia entre o que é real e o que é ficcionado, temos duas propostas de feminilidade distintas e distantes, mas que em nada devem uma à outra.

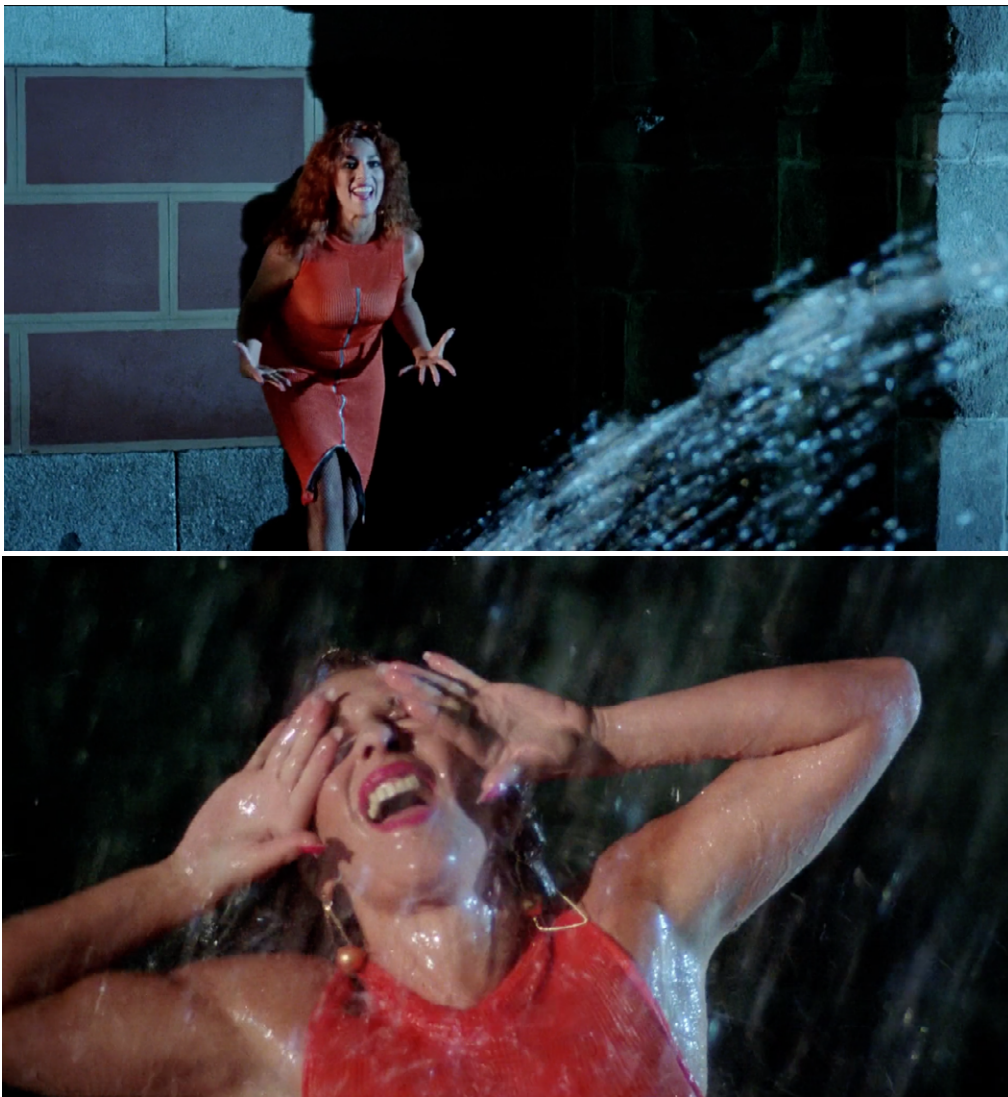
Desse relacionamento lésbico, ela adota Ada. E mais uma vez suas práticas denotam um rompimento. Ela torna-se mãe. Os laços consanguíneos determinantes para a família e que serve como um dos discursos que mantém o dispositivo da sexualidade, ao que tange aos filhos e legítimos e ilegítimos, não são mais suficientes (FOUCAULT, 2004).

A peça em que Tina será dirigida por Pablo, é *A voz humana* de Cocteau. Nela, uma mulher no palco fala ao telefone com um amante perdido, que permanece todo

o tempo inaudível e invisível. É uma metalinguagem da própria história de amor incestuosa de Tina. Nas cenas que se vê da peça *A Voz Humana* no filme, o diálogo da personagem que ela interpreta e da Tina se confundem, é a oportunidade dela, na reprodução da peça de Cocteau, de expressar seus sentimentos por ter sido abandonada. Ao performar por meio do texto de Cocteau, que Tina tem para ela os corpos que lhe abandonaram, o pai, o padre e a mãe de Ada.

Algumas sequências depois, há uma cena em que Tina toma um banho de mangueira no meio da rua, a ação denota um orgasmo que os outros personagens aparentemente não podem ter. Um orgasmo de quem se liberta, tanto do calor quanto também das convenções estabelecidas: seja de ser mulher e molhar a roupa na rua, seja de ter o coito espalhado pelo rosto.

Figura 3 e 4 – Tina e seu orgasmo



Fonte: Almodóvar (1986)

Quase pornográfica, a câmera *voyerista* aponta para um orgasmo que ninguém mais tem acesso. O texto, em espanhol, deixa ainda mais clara a intenção, nele, Tina afirma a plenos pulmões: “*rega-me, rega-me*”. Ademais, há ainda uma explicitação do acesso dela, enquanto mulher, ao que é socialmente negado: o orgasmo. Embora, como afirma Preciado (2014), nossa sociedade se mantenha a partir dessa partícula, ele é quase sempre do homem. No filme, o orgasmo metafórico de Tina serve como uma espécie de apossamento, de tomar para si, denunciando, assim como o faz as heterotopias, uma falsa ordem instituída.

Na cena, Tina descentraliza o *locus* de prazer da genitalidade. O orgasmo até então relegado somente as genitálias, ganha na pele<sup>3</sup>, um novo espaço. Seu corpo agora tem apenas órgãos, o organismo se desfaz e o ponto de prazer desloca-se para a pele. É na pele que ela tem acesso ao gozo que lhe foi negado, uma dupla subversão do ser, da prática e do exercício da sexualidade. É tornar-se heteropia, ao subverter lugares, espaços e organizações na topografia do próprio corpo.

Tina não vive no espaço neutro e branco determinado pela sua invocação performativa. O seu espaço/lugar corporal se constrói à medida que ela promove resistência, que aplica sobre si mesma as constantes vontades e que responde eticamente e esteticamente às invocações, aos atos de fala que lhes são determinados.

Nessas práticas sobre si mesma (cirurgias plásticas, o silicone, o cabelo grande, a resignificação da genitália) que Tina apaga e neutraliza as posições de sujeito que lhes são determinadas pelo o sistema de sexo/gênero. Aí é que ela estabelece um “contraespaço” e denuncia binarismos do que é natural/cultural, do que é ser bio/trans, do que está determinado como homem/mulher e homo/hétero.

Sua “readequação” corporal não é suficiente para determinar seu desejo. A “correção” do seu desvio não é só subvertida, como lhe dá mais força para essa constituição do sujeito. Ao fazer a cirurgia para se “tornar” mulher, por solicitação do pai, presume-se, com base nos discursos da sexualidade, que ela terá desejos por homens, mas não! Deles ela cria asco e então passa a ter relações com uma mulher.

Assim, ela denuncia a suposta ligação entre corpo e desejo. Os parâmetros são rompidos e com eles a vontade dela de se tornar aquilo que ela espera ser, não o que esperam que ela seja. Suas práticas de si, e seus atos performativos, denunciam e destroem a ligação entre desejo e corpo, criando uma heterotopia que não só denuncia a falsa organização da sociedade (pautada em um binarismo) como também abre possibilidades, inaugura espaços e instaura novas formas.

Sua história é uma desconstrução ao Édipo, subvertida a ordem dos personagens, ao invés de apaixonar-se pela mãe, Tina, enquanto Tino, apaixonou-se pelo pai, inaugurando uma nova experiência, incluindo nos signos da cultura novas possibilidades, novas performances possíveis. Ela, passiva, cedeu aos desejos do pai e alterou o próprio corpo, tornou-se mulher e passou a manter relações com mulheres.

Tina também cuida da filha de sua ex-amante, Ada, e corresponde muito bem ao seu papel materno. Ela enfatiza sua feminilidade por meio das suas ações, denunciando que a feminilidade não é inata. Almodóvar torna Tina desafiante das categorizações comuns às mulheres no cinema (mulher, histórica, sensível, por exemplo), dando-lhe um temperamento complexo: ostensivamente feminino, ela não hesita em manifestar sua virilidade quando necessário. Ela combina feminino e características masculinas, transcendendo assim as barreiras de gênero.

Em suma, Tina possui a mesma forma para suas performatividades, ela é uma composição de homem e mulher, hétero e homo, bio e trans, um meio termo. Mesmo que a narrativa dê como pressuposto que ela já tenha feito o processo médico no seu sexo, ainda existem características masculinas na sua experiência da sexualidade, nesse sentido seu lado masculino ou feminino aflora circunstancialmente.

A luta de Tina é para construir uma *persona* verdadeira e singular. A transformação do corpo e sua própria construção pessoal do gênero implicam a sua tentativa de invalidar oposições binárias, e para formar uma unidade sem precedentes, o uno extraído do todo, a validação da própria experiência. Em duas conversas de Tina, com o padre e seu irmão, ela declara repetidamente que suas memórias são tudo o que ela tem, como ela afirma em dois momentos (na conversa com o padre, 21'29"; e na briga com o irmão, 46'40"). Seu passado é único. É como ela mantém as memórias de si mesma, tanto de Tino quanto de Tina, por meio dos locais onde ela viveu como Tino e também por meio das suas próprias fotos.

Oscilante entre a sua memória e a sua condição atual, Tina mais de uma vez indica que sua orientação sexual não é algo inerente e inviolável, como os discursos sobre a sexualidade, inseridos e gerados na cultura, tentam nos fazer acreditar. Tina, sendo uma transexual, incorpora características de ambos os sexos e está em posição para ter uma vista panorâmica, uma ideia mais completa da definição de desejo. A partir deste ponto de vista privilegiado, ela tem o direito de procurar e conseguir orgasmo figurativo e também surge como a única personagem capaz de apreciá-lo plenamente.

A personagem de Tina é uma subversão do romantismo, no que tange ao gênero cinematográfico, ela possui todos os indícios de ser a personagem que traz o romance e seus enlances para a tela, não o faz antes, porém, sofre com condição de ter sido explorada sexualmente pelo pai e decide não se entregar a outros homens.

Mas isso não a impede de ser e continuar sendo. Apenas explicita a ordem instaurada de que o homem pode vagabundear enquanto a mulher deve permanecer passiva. Nesse momento, Tina explicita aquilo que demoramos para ver, aquilo que está inscrito nos corpos homem e corpos mulher da nossa sociedade. Essa “ilusão” desse espaço tão meticulosamente organizado que são os papéis do ser homem e do ser mulher.

O desejo sexual também é totalmente subvertido, heterotopizado no corpo de Tina. Seu passado incestuoso, seguido da sua parte lésbica e sua performatividade como bissexual, deslocam a cadeia entre biológico-sexo/gênero-desejo sexual. Tina, afirma nos ditos e não ditos que seu desejo e seu corpo não precisam ser simplistas, binários, heterossexuais. Seu desejo, assim como seu corpo, escapa às normas, aos dispositivos.

Seu fazer-se, vai na contramão das suas invocações performativas e, mais do que provocar pena, ela incita certa empatia. Uma diferença que não quer ser assimilada, nem tolerada, apenas respeitada e, sobretudo, nas suas próprias palavras, não ser tratada como um “fenômeno”.

### **Considerações Sobre A Montação**

Estabelecer conclusões sobre esses sujeitos e sua constituição é um processo que quase sempre denota ou um novo diagrama ou uma essência, estabelecendo mais uma vez um aprisionamento. A personagem analisada tem um fim: a subida dos créditos denota que acabou e embora ainda tenhamos sobre ela alguns apontamentos, seu fim está dado. Mas, no cinema do Almodóvar, os fins denotam outros começos, outras dobras que se estabelecem até o infinito e lá, abrem novas portas para perceber a dura realidade que acerca esse tipo de sujeito na sociedade.

Desta feita, não queremos dar respostas definitivas, mas formas novas de pensar, uma faísca que, esperamos, seja o início de uma nova dobra sobre o que pensamos sobre esses sujeitos, tão díspares, mas tão rotineiros. O que percebemos através da personagem é que há uma modificação de foco da sexualidade para o ser cujo corpo é só desejo, que tem em si mesmo a vontade e prática dos próprios prazeres. Assim, tendo

o corpo como o próprio mediador das experiências e que é a única materialização que torna possível uma heterotopia plena, Tina experiencia o que lhe foi negado (o exercício do próprio desejo) e executam as suas próprias pretensões.

A personagem indica que suas formações acontecem a partir dos efeitos de significação presentes nos repertórios culturais, e que é na reiteração dos atos que estabelece a manutenção do poder. Mas explicita também que são nessas relações de poder que residem, em si mesmo, as relações de resistência, por meio das quais, ela subverte as novas e estabelece formas esteticamente belas de vivência.

Ela desloca as determinações do seu próprio corpo e inaugura novas performatividades. Um corpo em que as genitálias não são mais os focos ou pontos principais do prazer, em que órgãos são ressignificados, um corpo que tem um exercício sobre si mesmo na sua constituição do sujeito, e no qual a pele é apenas uma forma de simbiose entre o dentro e o forma na sua constituição de sujeito.

Esse corpo, que é a pedra base para conformação dos sujeitos, materializa-se para dar formato a uma vivência que consiste, antes de tudo, com um palco de experiências das relações desses sujeitos consigo e com o mundo. Eles deixam de ser apenas nacos de carne, para assumir uma imagem ativa de experiência sensível.

O corpo de Tina não está apenas disposto no mundo, mas se configura a partir de uma experiência à margem e se torna margem em um processo próprio de busca por uma liberdade individual. O exercício da sua própria sexualidade, denota o rompimento com a convenção de corpo/sexo/gênero/desejo. O seu espaço/lugar corporal se constrói à medida que ela promove resistência, que aplica sobre si mesma as constantes vontades e que responde eticamente e esteticamente às invocações, aos atos de fala que lhes são determinados. E é isso que a transforma em uma heterotopia.

Sua “readequação” corporal também não é suficiente para determinar seu desejo. A “correção” do seu desvio não é só subvertida, como também lhe dá mais força para essa constituição do sujeito. Ela denuncia a ligação entre corpo e desejo. Seus comportamentos e sua performance não são determinados pelas suas formas corporais. Os parâmetros são rompidos e com eles a vontade dela de se tornar aquilo que ela espera ser, não o que esperam que ela seja. Suas práticas de si, e seus atos performativos, denunciam e desconstroem a ligação entre desejo e corpo, criando uma heterotopia e inaugurando novos espaços e formas.

É na realização desse corpo que reside a potência criadora da personagem. É por meio da sua resistência às normas que eles embaralham as nossas significações de cor-

po, de sexualidade e de sexo. É no estabelecimento dessas formas novas de vida, a partir de um processo ético que se dá essa contestação. É porque ela consegue subverter os espaços – homem/mulher, hétero/homo, natureza/cultura, bio/trans – incompatíveis, que ela estabelece sua experiência heterotópica.

## Notas

<sup>1</sup> Segundo Deleuze (1988, p. 80), o diagrama é o plano onde se exercem as relações de força, isto é, “a apresentação das relações de força que caracterizam uma formação; é a repartição dos poderes de afetar e dos poderes de ser afetado; é a mistura das puras funções não-formalizadas e das puras matérias não-formadas”. É, portanto, uma cartografia e um mapa sempre instáveis e em variação das relações de poder. Podendo, portanto, funcionar para aprisionar e como espaço de resistência.

<sup>2</sup> Em Problemas de Gênero, Judith Butler se baseia no trabalho de Julia Kristeva na utilização desse conceito. Para a segunda, abjeto tem a ver com os excessos do nosso corpo que são expelidos (saliva, fezes, urina, vômito etc). É nesse viés que Butler (2003) usa esse conceito para tratar das vulnerabilidades das pessoas que são execradas em função de sua existência (travestis, transexuais, transgêneros e intersexos etc). Em obras seguintes, como em Quadros de Guerra (2015), ela expande essa noção para além da perspectiva da sexualidade.

<sup>3</sup> Nos parece também que a cena aponta para outras práticas sexuais subversivas e que estão há muito na margem daquilo que é considerado normal em práticas sexuais no ocidente. Indícios que podem ser explorados dessa cena é se Tina, nesse momento do banho, esteja se submetendo à um *Golden shower*, banho de urina, ou a um *bukkake*, banho de sêmen.

## Referências

ALMODÓVAR, Pedro. ALMODÓVAR, Augustín. *A lei do desejo*. Filme. Produção de Augustín Almodóvar, direção de Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1986. DVD, 102 min. Drama. Estéreo.

BUTLER, J. Actos performativos y contitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. In: CASE, S. E. (ed.). *Performing feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.

BUTLER, J. Corpos que importam e os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G. L. (org.) *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, J. *Excitable Speech. A Politics of the Performatives*. New York: Routledge, 1997



BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, J. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CORBIN, A. Introdução. In: CORBIN, A., COURTINE, J. J., VIGARELLO, G (orgs). *A história do corpo: da Revolução à grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2009.

CORBIN, A. COURTINE, J.J., VIGARELLO, G (orgs). *A história do corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis: Vozes, 2012.

DEFERT, D. Heterotopia: Tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: FOUCAULT, M. *O corpo utópico | As heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade 1: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURO, G. *Um corpo estanho*. Ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, jan./jun. 2009, p. 150-182. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/o8.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017

PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

SILVA, R. I. da S., ZOBOLI, F., CORREIA, E. S. O corpo no estruturalismo e no pós-estruturalismo: sobre o nascer de novos corpos. *Artefactum*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, jan./jun., 2016. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/884/566>. Acesso em: 25 mar. 2017.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.