Os hibridismos e as resistências nas personagens de *Tangerine* e *Paris is burning*

The hybridisms and the resistances in the characters of *Tangerine* and *Paris is burning*

Atílio Butturi Júnior[1]

RESUMO: O trabalho tem como objetivo produzir uma análise da produção de hibridizações nas personagens de dois filmes norte-americanos: *Tangerin*e (2015), uma narrativa fílmica contemporânea que versa sobre parte do universo *trans*; e *Paris is Burning* (1990), um documentário que reconstrói as práticas sociais e afetivas de homossexuais masculinos e pessoas *trans* no acontecimento dos *balls* e do *voguing* dos inícios da década de noventa do século XX. Para isso, a análise proposta relaciona as discussões sobre os dispositivos, sobre a teoria ciborgue e sobre a performatividade dos gêneros e o transfeminismo. Trata-se de um esforço para observar, nas personagens dos dois filmes analisados, práticas subjetivo-corporais subversivas e capazes de sugerir discursos que tendem à desestabilização dos dispositivos, baseada em formas inovadoras de subjetividade cujo ponto fulcral são os enunciados das sexualidades e das sociabilidades não-heteronormativas.

Palavras-chave: Dispositivo Sexual. Personagens cinematográficas. *Trans*. Hibridismo. Resistências.

1 Introdução[2]

Cena um: Sin-Dee Rella e Alexandra, numa lanchonete de Hollywood, recriam a cena inicial de *Pulp Fiction*, de 1994. As amigas não realizam um assalto – como o que inicia a narrativa de Tarantino –, mas conversam intimamente sobre a volta de Sin-Dee dos seus vinte e oito dias da prisão e uma traição: Chester, supostamente noivo da protagonista, estaria traindo Sin-Dee com uma outra mulher. Eis um recorte dos primeiros 3 minutos do filme:

Alexandra: Girl, she's **some white fish**. I don't know.

[1] Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (2012) e professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Catarina, da área de Linguística Aplicada, líder do Grupo de Estudos no Campo Discursivo e membro Núcleo de Estudos em Linguística Aplicada (NELA), na mesma instituição. E-mail: atilio.butturi@ufsc.br

[2] Agradeço à CAPES pela bolsa de pós-doutoramento, processo 88881.120013/2016-01, que me permitiu realizar os estudos deste trabalho.

Recebido em: 15 ago. 2017
Aprovado em: 20 out. 2017

> Sin-Dee: Chester is **fucking cheating on me with real fish**?
> Alexandra: Yeah, bitch. Like a **real fish girl, like vagina and everything**. (TANGERINE, 2015, grifos meus)

Cena dois: noite de 1987 em Nova Iorque. Latinos, negros e uma cultura urbana efervescente. Entre os grupos, homens gays negros e latinos trocam carícias em frente aos *clubs*. No alto dos três minutos, assistimos à entrada triunfante de uma personagem no *ball*: veste lamê dourado, contorce-se em poses do *voguing*. Um corte, estamos diante de um depoimento:

> I am Pepper LaBeija, the **legendary mother of the House of LaBeija.** Not the founder. Crystal was the founder. I'm... I just rule it now. With a **soft glove**. And it's important to me to be the **mother 'cause there's so many little kids that I have to look out for**. (PARIS…, 1990, grifos meus)

Novo corte, novas cenas do *ball* e uma espécie de narrador (a voz em *off*, segundo a ordem do masculino), ensina: "This movie is about the ball circuit and the gay crew that's involved in it and how each person's life brought them to this circuit."

Parto destes dois recortes – e dos grifos ainda esperando análise – para apresentar a problemática deste trabalho: uma reflexão a partir das vidas infames, cuja existência discursiva é capaz de trazer à tona deslocamentos, modalidades de dizer relacionadas a práticas de liberdade, as corporalidades e a subjetividades heterotópicas. O que se pretende, portanto, é observar a possibilidade de *gestos* – instâncias de resistência e de subjetivação no interior de dispositivos e de regimes de verdade (AGAMBEN, 2007). O objetivo, a partir daí, é produzir uma análise da produção de sujeitos segundo a ordem das hibridizações, a partir de personagens de dois filmes norte-americanos que apresentei em recortes: *Tangerine* (2015) – uma narrativa fílmica contemporânea que versa sobre parte do universo social, afetivo e sexual *trans* –, e *Paris is Burning* (1990) – um documentário que reconstrói práticas de sociabilidade e de desejo não-heteronormativas (homossexuais e *trans*).

Como se trata de duas materialidades fílmicas distintas (uma narrativa cinematográfica contemporânea e um documentário cinematográfico da década de noventa do século XX), não me centrarei no debate acerca dos limites entre o narrar e o documentar, justamente porque parto do pressuposto discursivo de que a encenação das vidas e dos corpos dos personagens dos dois filmes evocam uma camada discursiva, de outra natureza (FOUCAULT, 1997). Aqui, então, me relaciono com o que a Ramos (2014) apresentou como a questão do *mise-en-scène* cinematográfico: encena-ação, ato de colocar um corpo capturado pelos dispositivos que o fotografam. No caso do documentário, não obstante a particularidade de um "[...] corpo denso do sujeito-da-câmera, existindo através de 'si'" (RAMOS, 2014, p.24) que se oferece

ao olhar do espectador e à produção de si mesmo por meio do dispositivo fílmico, elejo justamente o limite da indistinção entre os gêneros, o *locus* em que ambos (documentário e narrativa com atores) guardam de encenação, de posição de autoria, de modalidade de contar as vidas – personagens materializados no interior da tecnologia fílmica.

A fim de organizar o escrito, na seção dois debruço-me sobre o conceito de dispositivo e sobre as tecnologias de gênero. Depois disso, apresento a problemática do gênero e da sexualidade pelo viés do transfeminismo. Por fim, na quarta seção traço a análise comparativa entre as personagens dos dois filmes, no intuito de observar práticas subjetivo-corporais subversivas e capazes de sugerir discursos que tendem à desestabilização e à crítica – aqui, entendida também pelo viés foucaultiano –, que têm como ponto fulcral os enunciados de hibridismo e de *philia*.

2 Dispositivos, tecnologias de gênero e ciborgues

Em algumas poucas ocasiões e textos, Michel Foucault discutiu o conceito de dispositivo, entendendo-o em seu caráter relacional: "[é] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. (FOUCAULT, 2009, p.244). O conceito de dispositivo, em sua multiplicidade, exige que duas problemáticas sejam entrevistas, a saber, a de objetificação e a de subjetivação. Os dispositivo, ainda, seriam plásticos e responderiam a estratégias específicas do poder. Finalmente, seriam um espaço de resistência e de produção de transformações – e dispositivos-outros.

Uma releitura do dispositivo foi realizada por Agamben (2014), que faz notar a necessária díade existente entre seres viventes e dispositivos, cujo produto seria os sujeitos. Observando a contemporaneidade, o problema de Agamben é duplo: inicialmente, há uma inflação de dispositivos e de formas de subjetividade; depois, há uma perda de consistência subjetiva. Esse duplo traz consequências também bipartidas. Se, por um lado, indica a própria constituição frágil do sujeito desde a modernidade – uma tese, aliás, foucaultiana –, faz notar o "ocaso da política" num mundo de puro governo (segundo uma *oikonomia*) em que as práticas subjetivas carecem de um papel de resistência. Diante do que chama de "catástrofe",

o italiano sugere a "profanação dos dispositivos" (AGAMBEN, 20014, p.51), na forma de processos de criação éticos cuja marca é a suspensão da categoria clássica de sujeito. Des-subjetivada, tal operação é similar à exigência de Foucault de estabelecimento de uma luta fundante, qual seja, contra as formas tradicionais do si-mesmo. Leiamos o francês: "Sem dúvida, o objetivo principal, hoje, não é descobrir, mas recusar o que somos. Devemos imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos dessa espécie de "dupla obrigação" política que são a individualização e a totalização simultânea das estruturas do poder moderno" (FOUCAULT, 2014, p.128).

Essa luta por "invenções de si" é a colocação da possibilidade ética e (des)subjetivada de novas formas de si mesmo, agonísticas: "Mais do que um 'antagonismo' essencial, valeria mais a pena falar de um 'agonismo' – de uma relação que é, ao mesmo tempo, de incitação recíproca e de luta." (FOUCAULT, 2014, p.134). É justamente segundo tal possibilidade, vértice entre formas de subjetividade criativas e éticas e resistências que este texto parte, investigando a possibilidade de deslocamentos e resistências que a aparição de *trans* cria no interior dos dispositivos. Para isto, ainda gostaria de retomar e leitura que De Lauretis (1994) faz em seu clássico *A tecnologia de gênero*.

Como se sabe, a autora também tem como objeto de pesquisa o discurso do cinema, que entende como uma tecnologia de gênero. Para deslindar tal tecnologia, De Lauretis (1994) submete o trabalho de Foucault sobre o dispositivo ao crivo do gênero. Utilizando-se de conceitos que vão do feminismo ao marxismo althusserianismo, a autora conclui que se há dispositivos políticos e biopolíticos que produzem sujeitos e normalização, tais dispositivos – a que chama de tecnologias – também produzem os gêneros e suas classificações, políticas e biomédicas a produzir sujeitos, tais tecnologias devem ser lidas para a construção de uma problematização da construção dos gêneros, que sustentaria as variadas estratégias de naturalização e de assunção da diferença sexual. Como dispositivos foucaultianos, tais tecnologias de gênero seriam o conjunto de práticas discursivas e não-discursivas que produzem formas de representação e de subjetividade.

É mister lembrar que De Lauretis (1994) foi uma das primeiras feministas a se voltar para a constituição dos gêneros no dispositivo cinematográfico. Assim como ela, Mulvey (1999) também trouxe ao debate dos gêneros o cinema, mostrando as formas de materialização da mulher em películas da década de quarenta e cinquenta implicavam em *voyerismo* e falocentrismo. Para além dessa problematização cinematográfica restrita, gostaria de retomar Haraway (2000), que observa as "formas quase infinitas e polimórficas" dos

dispositivos contemporâneos. O que interessa em Haraway é o "borramento" entre organismos e máquinas, viventes e dispositivos. Ora, num mundo em que proliferam os dispositivos tecnológicos, o lugar da divisão categorial entre natureza e máquina precisa ser revisto. Daí aparece o problema do ciborgue: "Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção" (HARAWAY, 2000, p.36).

Noto a relação que se estabelece, novamente, entre os limites. Se como escrevi na introdução deste artigo, há uma espécie de indistinção constitutiva entre o narrar e o documentar que encerra a teoria contemporânea do cinema, há, ainda, uma hibridização entre o humano e o não-humano, cujo resultado é político. Estas quimeras que nos tornamos – via biomedicina e modificações biosintéticaa ou de uma espécie de diltotectônica fundamental (PRECIADO, 2002) – solicita uma suspeição relativa ao modos como nos produzimos como mulheres e homens, num mundo que Haraway (2000, p.38) descreve como "pós-gênero". É um perverso, uma heterotopia consumada, um corpo-máquina produzido no capitalismo tardio.

Seguindo pela trilha dos dispositivos, é no próprio Foucault que lemos o problema do desvio de nosso saber categorizador. Primeiro, no prefácio de *As Palavras e as Coisas*, quando o francês retoma de Borges a utopia orientalista de uma classificação arbitrária e absurda, a sondar os limites da racionalidade científica com que insistimos em operar. No caso do dispositivo da sexualidade, é interessante lembrar que Foucault (2001) lança luzes justamente para estes problemas categoriais, quando descreve os discursos da "monstruosidade", sobretudo relacionada ao suposto "desvio" e à degenerescência perigosa que carregam em si. Foucault (2001) mostra que, no século XVIII, o dispositivo de normalização – diríamos, da sexualidade e da normalização – trazem ao centro uma nova forma de monstruosidade, cujo drama reside em burlar a natureza, em romper com a metafísica da incomensurabilidade entre os gêneros que os saberes médicos, jurídicos e biológicos tentavam erigir. O que é o hermafrodita? A transgressão, a um só tempo, contra a família heterossexual e seu dimorfismo sexual e contra o próprio limite entre um problema biológico (a natureza) e um problema jurídico-policial (a tecnologia).

O hermafrodita foucaultiano, aparição histórica de uma forma de subjetividade híbrida relacionada ao dispositivo sexual, indica a passagem de uma ordem estritamente biológica para uma ordem criminal e punitiva. É uma vida infame, que é preciso descrever e fazer falar. É, além disso, um ponto limite da razão sexual ocidental e um espaço de produção da diferença e da anormalidade. Este ciborgue do século XVIII, seguindo Haraway (2000),

apareceria em Michel Foucault e na contemporaneidade infligindo um golpe contra a objetividade científica e suas racionalidades supostamente objetivas. Operando segundo outra ótica, a assunção do hibridismo da cultura ciborgue indica a rasura a partir da qual é preciso resistir.

Sob a égide do ciborgue, então, partirei dos dispositivos e da urgência de sua profanação/ resistência para, então, perscrutar discursos de hibridismo relacionados ao gênero e a sexualidade. É a partir do poder disjuntivo dos híbridos que traçarei as leituras das próximas seções. Antes das análises, porém, descrevo brevemente *trans*, na medida em que apresenta práticas e discursos corporais, sociais e afetivos que transpõem os limites do feminino e do masculino de forma não apenas antinatural quanto efetivamente perigosa – para o governo dos dispositivos.

3 Corpo, *trans* e heterotopia

Tomo aqui, inicialmente, em consideração a discussão de Butturi Junior (2012), para quem o dimorfismo sexual da modernidade – e a incomensurabilidade entre masculino e feminino – é uma estratégia do dispositivo da sexualidade. Assim como aponta Laqueur (2001, p. 27), esse corpo sexuado deve ser lido em sua discursividade: "O sexo, como o ser humano, é contextual". A tese fundamental de Laqueur (2001) é a de que a ideia moderna de um dimorfismo sexual e de características incomensuráveis entre dois sexos - masculino e feminino - são uma invenção recente. A inversão é mesmo contra-construtivista: enquanto os construtivistas, até a década de noventa e em geral, postulavam uma identidade biológica sexual e um epifenômeno social, o gênero, Laqueur infere que tanto sexo quanto gênero são construtos e portanto variáveis e táticos. É jutamente daí que partem os feminismos contemporâneos e alguns debates dobre a sexualidade e o gênero.

Um parêntese histórico. Como afirmei na seção anterior, Foucault (2001), no curso que viria a ser *Os Anormais*, volta-se para a produção dos monstros médico-jurídicos, na medida em que eles colocavam em xeque a ordem e as categorias do dispositivo. Assim, se no Renascimento o siamês era a monstruosidade por excelência (justamente porque rompia os pactos de pureza da natureza), o hermafrodita passa a ocupar este espaço de anormalidade fulcral a partir do século XVIII. O que interessa, para minha discussão, é que a monstruosidade do hermafrodita está calcada em sua potência de transgressão: do dimorfismo

sexual; dos limites entre a natureza e a lei (porque passa de um problema de natureza para um problema da moral e do crime, que é preciso combater). Minha questão, pois, é colocar em destaque a produção da monstruosidade daqueles que escapam ao binarismo do dispositivo da (hetero)sexualidade. São perigosos, "monstros-morais" que é preciso disciplinar, regular, trazer à ortodoxia.

Nos século XVIII e XIX assiste-se à ascensão da política higienista, que se vale de uma apropriação da literatura médica de patologização dos prazeres perversos. Krafft-Ebing, em seu *Psychopathia Sexualis* (2001), de 1886, discorre sobre os graus de desenvolvimento do que chama de "sexualidade antipática", reservada aos problemas da inversão e e do hermafroditismo. Bento (2006), à reboque de Foucault (2009), aponta que o momento é o de produção de subjetividades médico-jurídicas, cujo esquadrinhamento inaugura uma inadequação ao "verdadeiro sexo". Como afirmam Butturi Junior e D'Ávila (2017), o que o dispositivo busca é a criação e a definição de uma entidade e uma identidade médica para os perversos. No caso das práticas *trans*, haveria mesmo um dispositivo da transexualidade, sustentado, no século XX, por mecanismos de patologização das pessoas trans (DSM e CID, sobretudo) que tem como estratégia a anormalização dos corpos e das subjetividades que escapam das categorias dos dispositivos biopolíticos. A resistência, por sua vez, aparece nos esforços de autonomia das pessoas *trans* e na politização das identidades de gênero e a produção de discursos e práticas que levem em consideração o caráter performativo das identidades (ver, ao menos, BUTLER, 2015; BENTO, 2012).

Fecho o parêntese. Volto-me, justamente, para o papel dos saberes performativos acerca do gênero e da sexualidade. Não pretendo ser exaustivo, mas ancoro o presente escrito na perspectiva de uma produção performática das corporalidades, da sexualidade e dos gêneros. Nessa esteira, retomo Butler (2015) e a apropriação da teoria austiniana dos performativos (em sua leitura via Derrida), para a qual os gêneros e o sexo são performativamente engendrados: "[...] O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substancia, de uma classe natural de ser. [...]" (BUTLER, 2015, p.69)

É de Butler (2015), ainda, a problematização das resistências que envolvem as transposições dos limites da sexualidade e dos gêneros binariamente estabelecidos. Para a autora, as duplicações das *drags* e os vários modelos de travestismo e de *trans* serviriam como experiência limítrofes, críticas em relação aos dispositivos e à normalização enunciada

por Michel Foucault. Ela observa que táticas transgressora – o *butch* e os *fucking genders*, por exemplo – fornecem um modelo de iterabilidade e de deslocamento do poder-saber dos dispositivos, seguindo numa leitura de Foucault via Derrida. A iterabilidade, diante do dispositivo da sexualidade, é da ordem da resistência e atua disseminando a instabilidade genérica e sexual.

Tal caráter de resistência das práticas *trans* reaparece em *Corpos que pesam*, quando Butler (2012) solicita um "recurso crítico" (BUTLER, 2002, p.156) de desidentificação para os abjetos (homossexuais, *trans*, *butches*, *drags* etc). Seguindo, novamente, Derrida e a citacionalidade, Butler mostra que a nomeação e a categorização – e, por conseguinte, de produção de discursos sobre os corpos, a sexualidade e os gêneros – são sempre normas performativas e derivadas, sem um núcleo universal e necessário capaz de garantir a estabilidade. Interessa pensar, para a norte-americana, que a norma performativa produz fronteiras abjetas, corpos que fracassam em produzir-se no regime de verdade estabelecido pela norma heteronormativa – e apontam, por isso, para seu caráter de citação radical e de derrisão sempre-já.

A partir desse caráter de ruptura, mas segundo um discurso transfeminista, Enke (2012) apresenta o debate sobre *cis* x *trans*, cuja emergência nos Estados Unidos seria um ponto de inflexão. Para Enke (2012), o debate permitiu inteligir formas de resistências e de normalização relacionadas ao binarismo, colocando-o em xeque. Por sua vez, Striquer (2008) aponta que o surgimento do conceito obedece à táticas de resistência, cujo intuito é destituir de legitimidade as injunções de relacionar o sexo e o gênero. Transgênero, o primeiro dos discursos, revela uma distinção axial em relação à transexualidade e à memória medico-biológica. Nos dois casos, a problematização das corporalidades exige um ultrapassamento, à Butler, da matriz heteronormativa e sexualmente incomensurável do dispositivo da sexualidade.

Recorro à Enke, para relacionar o acontecimento trans e o que antes defini com Haraway, como o ciborgue e seus implicativos de hibridização. Enke (2012) nos ensina que, em 1994, a cisão teórica entre *trans* e *cis* passa a ganhar espaço nos saberes acadêmicos sobre o gênero e a sexualidade. Enquanto *cis* indica a identidade, *trans* aponta justamente para a pulverização, para a pluralidade. Trata-se de assumir a modificação ao invés de apontar para a unidade (num mundo de ciborgues, só é auto-organizado e unitário aquele que é patriarcal, dominador e, portanto, metafísico). A aposta de *trans* a um só tempo coloca em xeque as categorias binárias e oferece a possibilidade de resistir a elas a partir de ferramentas teórico-analíticas que no limite, prescindem da incomensurabilidade entre o masculino e o feminino.

Aqui, gostaria de relacionar o advento desse transfeminismo segundo a ordem de uma resistência diante da biopolítica e de sua estratégia racializante. Seguindo Foucault (2010, p.214), quando volto-me ao racismo dos Estados modernos e contemporâneos, assumo que há dispositivos e estratégias de separação numa sociedade que faz viver. Tal manutenção da vida – a qualquer custo, como queria Foucault – exige do poder a produção de estratégias de separação. A questão é: como tirar a vida numa sociedade centrada no fazer viver. A resposta foucaultiana implica biopoder e biopolítica: as táticas do Estado governamentalizado redundam em uma série de cisões que separam aquilo que é humano e que merece viver e aquilo que, não alcançando a humanidade, pode e deve ser contido, separado, tirado de circulação. Este racismo é positivo, porque estabelece não uma relação beligerante em relação aos corpos dos outros, mas uma relação que solicita a morte do outro para a manutenção da minha vida. Dito de outro modo, o que Foucault (2010) estabelece é que o racismo, forma de cesura entre modalidades de corpos e de sujeitos, seria a possibilidade de uma vida "mais sadia" numa sociedade de normalização.

O que interessa, como se disse, no presente texto, é o caráter de resistência de *trans* em relação aos racismos de Estado. Se, então, uma auto-identidade baseada em categorias unitárias, em ausência de contradição e na separação clara entre a natureza e as tecnologias é evocada para a construção de um dispositivo de gênero e para a manutenção dos binarismos, *trans* aparece como espaço de tensionamento, de resistência heterotópica. Primeiro, porque traz como condição o burlar da incomensurabilidade de gêneros e, no limite, a suspeição diante dos saberes e táticas que mantém a distinção operante. Depois, porque permite que outras formas de vida, racializadas pelos dispositivos e pelos regimes de verdade, possam emergir, de modo criativo. Aqui, esta resistência ainda pode ser pensada como *gesto* realizado pelo corpo e pelas vidas infames (AGAMBEN, 2007), que encerra a tarefa de profanar os dispositivos a partir da minúcia das lendas negras – dos anormais, dos abjetos, muito distante de qualquer perspectiva escatológica ou transcendental de liberdade.

Faço uma digressão, ainda com Foucault, a fim de delinear o contra-espaço da heterotopia. Em *O corpo utópico*, o autor reflete sobre a *topia* implacável do corpo, de onde nasceriam todas as utopias. Como lugares descorporalizados, as utopias indicariam uma espécie de sonho obsedante do humano: um espaço sem corpo é um espaço utópico, assim como o apagamento dos corpos (na negação dos sarcófagos e múmias) o seria. Nessa história utópica, Foucault (2013) dicotomiza alma e corpo: a primeira, espaço de brancuras e beleza da filosofia ocidental; o corpo, lugar da mácula de toda topologia, de que é preciso se esconder e contra o que é preciso lutar. Ao invés de apostar nessa utopia, o francês recorre a

ela para apresentá-la em sua dubiedade híbrida. Este corpo foucaultiano é um incompreensível, um hífen entre o aberto e o fechado, transparência e opacidade É este corpo em sua hibridização que produz as utopias e não elas a ele. Basta que eu seja um corpo e já estou enredado na utopia, sob a condição de perscrutá-la, de potencializá-la: "Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo." (FOUCAULT, 2013, p.14).

Espécie de embreante primeiro e condição de toda linguagem, eis o corpo em sua utopia. Lembro, com Foucault: as utopias consolam e restituem o lugar das coisas na ordenação dos saberes. As heterotopias, pelo contrário, forçam os limites entre o descrever e o narrar, as palavras e as coisas, o corpo e a alma. No caso do corpo utópico que Foucault descreve, este embreante ganha densidade na alteridade e no amor: "fora da utopia, com toda a densidade, entre as mãos do outro" (FOUCAULT, 2013, p.16). Na des-ordem das heterotopias, que existem no perigo do fora-da-norma e do fim da linguagem. O amor do corpo é um amor do que está aqui, imanência que aponta para um outro lugar. O sonho de Foucault é sobre um *aqui* (é assim que ele encerra o texto). Portanto, *malgré lui*, não uma criação de uma ciência das utopias sem lugar, mas de uma *heterotopologia* (FOUCAULT, 2013) das coisas que tem lugar *aqui*, criando espaços completamente outros (no interior dos dispositivos, a partir dos regimes de verdade).

Seguindo essa perspectiva disjuntiva da *heterotopologia* é que pretendo, na próxima seção, dedica-me a traçar uma breve análise comparativa dos discursos sobre/de *trans* materializados nas personagens híbridas que tem seu corpo capturado pelos dispositivos (fílmicos, transexuais, genéricos) em *Paris is Burning* e *Tangerine.*

4 Corpos, chamas e resistências

Inicio esta seção de análises apontando que *Paris is Burning* (1990) e *Tangerine* (2015), apesar de marcados por discursividades distintas com relação à *trans*, apresentam em comum uma apropriação daquilo que Ginzburg (2006) entende como o "popular", entendido como uma série de práticas de citação e iteração da normatividade "erudita". Se em Ginzburg a questão era o deslocamento em relação aos regimes de verdade das leituras eruditas acerca da Bíblia, no caso das personagens dos filmes assistimos a uma série de inflexões, de apropriações, de deslocamentos em relação aos regimes de objetificação e de subjetivação das pessoas *trans*. Ora, o que se observa nos dois longas é uma releitura e uma dissipação inicial

de várias normas: étnicas, raciais, genéricas e sexuais. As personagens – no primeiro caso, segundo o discurso do documentário, enquanto no segundo da narrativa fílmica ficcional – oferecem um lastro de resistência diante dos dispositivos em que se subjetivam.

Não obstante, conforme as discussões do dispositivo já delineadas brevemente na introdução deste artigo, tal resistência passa a ser recodificada: *Paris is Burning* e *Tangerine* são um produto da indústria cultural, cujos realizadores estão marcados justamente por uma espécie de não-adesão aos regimes de dizer sobre a sexualidade e seus personagens abjetos e infames. Certamente, quanto à função-autoria, seria preciso destacar que os diretores das películas –respectivamente, Jennie Livingston e Sean Baker –, constroem suas trajetórias as partir de um caráter político do fazer cinematográfico. Quanto ao dispositivo fílmico, há que se notar tensionamentos nos dois filmes: temático, com as visibilidades trans-afro-latino-norte-americanas, num hibridismo (HARAWAY, 2000; BHABHA, 2014); formal, pois a tecnologia (modo de fazer) de ambos parte de processos bastante específicos – uma narrativa rodada em câmeras de iPhone (*Tangerine*), um documentário produzido e roteirizado pela própria autora/diretora, militante homossexual (*Paris is Burning)*.

Uma diferença entre os dois filmes, no aparecimento das personagens *trans*, deve ser destacada: enquanto *Paris is Burning* pretende fazer um retrato de personagens homossexuais masculinos – "This movie is about the ball circuit and the gay crew that's involved in it and how each person's life brought them to this circuit" –, *Tangerine* constrói sua narrativa pautada num retrato narrativo-documental (a hibridização das categorias aqui é deliberada) das práticas sociais e afetivas que envolvem suas protagonistas, a saber, Sin-Dee Rela e Alexandra.

Não pequemos por anacronismo: uma distância histórica fundamental separa as duas materialidades. Assim, enquanto Jennie Livingston tentava retratar o gueto gay nova-iorquino racializado da ascensão da epidemia de infecção pelo HIV (SONTAG, 1989), Baker coloca seu olhar sobre práticas *trans* que, apesar de ainda estigmatizadas e muitas vezes relegadas à abjeção, foram capturadas por dispositivos de positivação – acadêmicos, jurídicos e sociais. O que me interessa, não obstante as diferenças, é o potencial de inflexão que ambas as narrativas carregam. Retomo os recortes iniciais, a partir de *Tangerine*:

> Alexandra: Girl, she's **some white fish**. I don't know.
> Sin-Dee: Chester is **fucking cheating on me with real fish**?
> Alexandra: Yeah, bitch. Like a **real fish girl, like vagina and everything**. (TANGERINE, 2015, grifos meus)

Gostaria de atentar para as performances paródicas têm lugar neste espaço heterotópico e híbrido que o filme exige. Na conversa entre Alexandra e Sin-Dee, a inversão dos papéis da narrativa heteronormativa clássica é solicitada na primeira cena: Chester, noivo de Sin-Dee, é apresentado para o espectador em sua condição de heterossexual. Primeiro, porque é o noivo de uma mulher *trans*, Sin-Dee – a própria categorização dos gêneros é colocada em xeque diante da orientação do desejo das personagens do filme. Depois, porque as protagonistas passam a negar o posto: Chester não está apenas com uma "white fish", uma "garota branca 'gostosa', 'feminina'". Trata-se de uma "real fish girl" – e a ênfase aqui deve recair sobre o "real"[3]. Por fim, ainda assistimos à uma cesura: Sin-Dee é a "bitch" enquanto a amante de Chester tem "vagina and everything".

Volto-me para o par. "Vagina and everything" são enunciados pela amiga de forma regular, como que numa seriação. Porém, não há nada além de uma marcação físico-biológica que possa salvaguardar a diferença imponderável entre Sin-Dee e a "mulher de verdade". Algo que é da ordem do "everything", de uma totalidade incomensurável (um corpo total utópico), é o que separaria as duas corporalidades e as práticas subjetivas das imediatamente antagonistas. Diante da moça com vagina, Sin-Dee encerra sua resistência disjuntiva na própria tarefa de nomeação. Ora, a cena é o prenúncio de que não se pode elencar as diferenças objetivas entre a noiva e a amante, a mulher *trans* e a mulher "de verdade". Sin-Dee aparece tal qual sua nomeação: é pecado, profanação ("sin"); ou uma ausência – porque estamos em Hollywood e há latinos e negros, "sin"[4]. O jogo no espaço das línguas (o inglês, o espanhol), o jogo no espaço do corpo (ter ou não ter vagina), o jogo no espaço das raças (o branco e a mestiça, à Anzaldua). Diante da Cinderella que poderia ratificar, nossa heroína corrói a topologia de qualquer pertença: é de outro lugar e daqui, que pretende deslocar.

Vou a *Paris is Burning* e o primeiro dos depoimentos a fim de ratificar a heterotopologia que aqui defendo:

> I am Pepper LaBeija, the **legendary mother of the House of LaBeija.** Not the founder. Crystal was the founder. I'm... I just rule it now. With a **soft glove**. And it's important to me to be the **mother 'cause there's so many little kids that I have to look out for**. (PARIS…, 1990, grifos meus)

Pepper LaBeija aparece como um homossexual negro, do subúrbio vulnerável. O que interessa é que esta topologia corporal indica justamente para o potencial de deslocamento

[3] Os discurso sobre *fischiness* e *realness* serão recorrentes entre os sujeitos homossexuais norte-americanos.
[4] O jogo que faço aqui é entre as traduções de sin para o inglês e o espanhol, espaço de existência do gueto das personagens de *Tangerine.*

que inaugura: diante da figura masculina que ostenta, sua fala é inscrita na modalidade do feminino: é a "mother" da "House of LaBeija", lugar de uma outra modalidade de matriarcado, cujas bordas são o borramento. Ora, LaBeija exige a latinidade e sua assunção. Latina e mãe, Pepper (esta "pimenta") é ainda quem governa, mas com luvas suaves. Não um corpo, mas um corpo-máquina, um corpo-dispositivo. Mão e luva. É a partir deste híbrido latino-feminino-negro-homossexual-nova-iorquino-*trans* que sabemos, ainda: Pepper é estrela dos *balls*, onde encena-se em *trans*; é a cuidadora, os olhos do governo das crianças da comunidade.

Paris is Burning, segundo Butler (2002), oferece uma ambivalência axial, visto que os sujeitos que no filme são retratados (trata-se de um documentário sobre o gueto *gay* de Nova Iorque do início da década de noventa do século XX) transgridem o dispositivo sexual branco norte-americano. Suas práticas são parodísticas, da ordem do *realness* (o fazer crer na transformação de gênero). O *realness* é uma das modalidades axiais dos discursos de *trans* que aparecem em *balls*, desfiles marcados pela citacionalidade e pela ambivalência. O deslocamento híbrido indicado por Pepper é indicativo de que ao mesmo tempo em que imitam a norma (na tentativa de *realness*, passamento pelo outro gênero, o feminino), os sujeitos implicados nessas práticas subvertem a própria identificação estável do dimorfismo entre o masculino e o feminino. Dito de outro modo, seus corpos encenam os limites da matriz cesuralista dos gêneros, a partir da constatação da ambivalência e do pastiche. Os homossexuais latinos, pobres, mestiços e negros do documentários fazem notar, como já aponta o primeiro dos depoimentos, de Pepper, a possibilidade de uma agonística: nem a liberdade dos novos gêneros, tampouco uma subordinação total à norma. A heterotopologia, aqui, opera engendrando modificações possíveis no interior dos dispositivos plásticos de captura.

Todavia, como aponta Preciado (2002), a corporificação desses sujeitos obedece ao discurso da própria incorporação – o tornar-se corpo biológico –, o que dificulta uma interpretação de resistência. Preciado retoma uma personagem central do documentário, Venus Xtravaganza, de que Butler parte para analisar parodisticamente os gêneros em *Bodies that Matter* e observa no corpo levado à morte de Xtravaganza a permanência do dispositivo de abjeção racial (nos termos foucaultianos). Destarte, o que se entende é que o tornar-se corpo *trans* traz consigo um retorno à própria condição do corpo sexuado e de suas formas tecnológicas de produção de diferença e subjetividades – reguladas e produtoras de anormalidade no interior dos racismos do biopoder.

Já em *Tangerine*, o deslocamento histórico-político acaba por indicar outros discursos sobre *trans*, devidamente incorporados e dildotectônicos, como gostaria Preciado. Inicialmente, cabe remontar a narrativa: duas *trans* (negras e socialmente vulneráveis, cuja profissão é a prostituição) se encontram, a partir do momento de que uma delas sai da prisão – a protagonista, Sin-Dee, cuja nomeação já contempla o caráter de dubiedade, profanação e hibridismo. Durante a ação, Sin-Dee surge como rompimento da possibilidade de «realness», justamente porque sua tarefa é operar contra o feminino – a narrativa é construída em torno da perseguição deflagrada por Sin-Dee contra uma garota *cis*, que funciona como antagonista. Acrescente-se: as duas personagens ficcionais são interpretadas por duas atrizes *trans* (Sin-Dee é vivida por Kitana Kiki Rodriguez e Alexandra, sua amiga, é vivida pela co-protagonista, Mya Taylor.

É mister, ainda, apontar que a personagem é reconhecida por vários de seus clientes por suas características "masculinas" (Cf. BUTTURI JUNIOR, 2012, esquematicamente: atividade sexual, tamanho do pênis), o que invalida o "passamento" e exige uma incorporação paródica. Sin-Dee é uma prostituta desejada pelo pênis avantajado e por desempenhar o papel ativo no intercurso sexual. Durante o filme, nos deparamos com toda sorte de deslocamento da matriz heterossexual que o corpo dúbio da prostituta fazem emergir, seja de seu cliente (um taxista armênio, Razmik, supostamente heterossexual mas que busca as mulheres *trans* e renega uma prostituta *cis*, quando descobre que não tem pênis), seja de seu noivo, uma espécie de contraventor da área de Tinseltown, subúrbio da região de Hollywood em que tem lugar a narrativa, mas que está às voltas com um romance cindido entre a mulher *cis* e a protagonista, a cinderela-*trans*-dildotectônica-de-pênis-avantajado.

O corpo de Sin-Dee é marcado pelo caráter protético e híbrido. Assim, ela é flagrada em sua ambivalência e «des-montada» - distante do passamento do *realness* solicitada em *Paris is Burning* – em uma cena em que sua peruca precisa ser lavada. Nessa cena, capital, o que se observa é a socialização *trans*, que se sobrepõe a qualquer estratégia de "realness" ou aos discursos afetivo-sexuais que pareciam orientar a produção das personagens: sentadas na lavanderia, Sin-Dee e sua amiga Alexandra compartilham a peruca, elo da ordem do dildo, corpo reduplicado e recriado em tecnologia, a ser dividido, construído, manipulado. O discurso da apropriação do feminino – que se lia em *Paris is Burning* – esbarra na prótese, na indumentária e na montaria com que se produz toda a corporalidade possível – *cis* ou *trans*. Assistimos ao des-montar que problematiza os corpos e sugere que há formas *trans* ainda por

serem construídas, segundo a política da amizade (FOUCAULT, 1981) e de acordo com uma nova topologia.

Se, assim, *Tangerine* faz notar uma positivação de uma ordem dildotectônica, materializada justamente na aparição de elementos e sujeitos hifenizados (BHABHA, 2012), tal caráter de hibridismo e de assunção de um corpo sempre-já modificado (por tecnologias biomédicas ou culturais) exige estratégias como as descritas por Butler, quais sejam, de citação e de iteração da norma heteronormativa. O que se vê é uma retomada parodística dos regimes de verdade que sustentam discursos como o da incomensurabilidade dos gêneros, da patologização dos prazeres perversos, da orientação binária do desejo e da produção de formas de sujeito e de corporalidade *cis*. Tanto na exigência do pênis e da atividade sexual para Sin-Dee quanto na suplantação do feminino por meio de uma ética de socialização *trans*, tal como sugeria Foucault (1981), essas diferenças transpõem o problema da subversão performativa de *Paris is Burning* (o caso de Vênus Xtravaganza e de seu corpo matável porque "não-passável") e tensionam os regimes de objetificação e de subjetivação dos sujeitos pelo desejo, marca do dispositivo sexual e das tecnologias de gênero, conforme defendidos por Foucault (2009), Butler (2015), Preciado (2002) ou De Lauretis (1997). No espaço ciborgue (HARAWAY, 2000), pelo contrário, *Tangerine* sugere que há possibilidades de produção de si disjuntivas, des-biologizadas, des-categorizadas, híbridas e que tomam o corpo como *objeto* e *condição* de performatividade, no esforço sempre urgente da profanação dos dispositivos.

Atento, ainda, para a produção das personagens segundo um discurso da amizade, como há pouco esbocei. Foucault, como se sabe, recorreu à amizade para discutir as formas éticas e a *epimeleia heautou* na Antiguidade (FOUCAULT, 1981). Nas personagens que aqui observo, os enunciados das homossexualidades e de *trans*, ao invés de se ampararem estritamente no dispositivo sexual, revelam um caráter de criatividade e de cuidado, cuja leitura pode ser aproximada de uma sociabilidade por via da amizade. Dito de outro modo, com Foucault (1981), talvez o perigoso das sexualidades perversas resida naquilo que trazem como forma de relação entre os sujeitos, que ultrapassam os limites da família. Numa espécie de escolha que replica – e cita, parodisticamente – a família, é assim que veremos as personagens: em *Paris is Burning*, na assunção das famílias e de uma rede de proteção urbana para os homossexuais subalternos da cena *voguing*; em *Tangerine,* na relação entre Sin-Dee e Alexandra, personagens centrais da narrativa fílmica que transcendem o empreendimento afetivo-sexual que, em tese, deveria ser o *leitmotiv* da protagonista.

Ora, mais uma vez, cabe voltar aos filmes. Primeiro, recorro à mesma cena final de *Tangerine*, que se passa logo depois das protagonistas terem sido atacadas por homens *cis* num carro. É noite de Natal e, assim como o ano que redunda em fim, os acontecimentos do filme chegam ao epílogo: nem Sin-Dee nem sua opositora *cis* terão um final feliz com Chester, o taxista armênio acaba tendo suas preferências sexuais passivas reveladas para a família. No interior da lavanderia, às personagens centrais resta a amizade e o compartilhar, quando Alexandra dá sua peruca para Sin-Dee. Silenciosas, as duas passam a operar na ordem da *philia*, conforme descrita por Agamben acerca da *Ética à Nicômaco*. A *philia* virtuosa é uma virtude ontológica: "*A amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria."* (AGAMBEN, 2014, p.68, grifos do autor). Num interstício, Alexandra atestará: "We'll just be bald together.". Juntas, entre os efeitos protéticos em que se produzem e se des-montam.

Tal sociabilidade ancorada no co-pertencimento e inaugurada como lugar de produção de si mesmo é, ao que parece, uma das marcas tanto de *Tangerine* quanto de *Paris is Burning*, ratificando justamente os perigos que as sociabilidades não-heteronormativas oferecem ao dispositivo sexual e, à reboque, o lugar de produção de formas heterotópicas de subjetivação. Em *Paris is Burning*, aliás, a marca da amizade como prótese de resistência diante de dispositivos familiares, sexuais e raciais de exclusão e de anormalização é atestada na apresentação que as personagens fazem de duas categorias: *House* e *Mother*. Ambas aparecem como capítulos de uma narrativa que tem por objetivo dar destaque ao que há de mais singular nas práticas dos sujeitos homossexuais, *trans*, negros e negras, latinos e latinas. Uma *House*, por excelência, é o *locus* onde travam seu jogo de subjetivação e resistência a partir das narrativas de exclusão – ficamos sabendo que muitos são expulsos de casa e recebem na nova *House* a possibilidade de recriação. Um dos personagens é taxativo: "A house is a gay street gang*"*. Em off, ouviremos de outro: "It's a question of a group of human beings in a mutual bond". Mais adiante, Vênus Xtravaganza atesta: foi aceita pela *casa* Xtravaganza e ali desenvolveu seus laços.

Em relação à família patriarcal, em relação às gangues heterossexuais, o que se faz ali é acolher em nome das guerras performativas travadas nos *balls* e nas lutas por positivação de identidades ainda problemáticas. Na mesma perspectiva, a topologia familiar é invertida e aparecem as *Mothers,* como La Beija – novamente, uma seção é dedicada a estas figuras. As *mães* de *Paris is Burning* operam, como afirmei acerca de *Tangerine,* segundo a ordem de um vínculo que é também disjunção. Essas personagens trazem no bojo de sua artificialidade (são

afinal, sociabilidades e famílias protéticas) um rompimento com os dispositivos biopolíticos cuja perspectiva é a do apartamento racializante. As *mães* – e também os pais, porque o jogo com os gêneros permanece em aberto –, na filigrana de suas *estratégias infames*, inauguram heterotopias, espaços de distensão no interior dos dispositivos de subjetivação. Novamente, o vínculo é menos hierárquico e menos regulado pela Lei: um co-pertencimento que permite a construção de outros laços para as personagens que atravessam o documentário.

Duas redes de enunciados, portanto, servem de sustentáculo às personagens de *Tangerine* e de *Paris is Burning*, não obstante a distância histórica que separa o acontecimento de cada película. Por um lado, a assunção dos hibridismos como gesto de profanação e de resistência das personagens, cujas vidas mínimas desenham as lendas secas (FOUCAULT, 2015) que insistem em produzir um espaço heterotópico de resistência e inovação. Por outro – e no mesmo cadinho –, os discurso que funda o vínculo protético das personagens (Sin-Dee e Alexandra, La Beija ou Xtravaganza) aponta, mais uma vez, para as táticas de desnaturalização e de co-pertencimento. Talvez seja, nesta nova forma de cuidado de si e cuidado dos outros que resida, na verdade, o esforço *mais doce* – porque virtuoso e da ordem de uma ética aristotélica – travado pelas personagens que aqui tentei, timidamente, observar.

5 Considerações finais

Neste texto, pretendi analisar as personagens de *Paris is Burning* e *Tangerine* sob a égide das resistências diante dos dispositivos sexuais e racializantes que esquadrinham corpos e subjetividades homossexuais e trans.

Para tanto, recorri a algumas discussões acerca dos dispositivos e das resistências, a certos posicionamentos teóricos sobre os gêneros e sobre as práticas *trans*, além da problematização daquilo que caracterizei como hibridismo. Pautado nesses debates, passei à leitura de algumas das personagens que transitam nas duas películas, marcadas por condições de aparecimento peculiares: de forma mais particularizada, Sin-Dee e Alexandra, protagonistas *trans* da narrativa fílmica *Tangerine*, espécie de filme cult que veio à lume em 2015; de forma mais panorâmica, sobretudo porque se trata de um documentário com traços antropológicos e sociológicos, Pepper La Beija, Vênus Xtravaganza e outras personagens que

transitam no universo dos *balls* materializado em *Paris is Burning*, de 1991, cujo caráter percussor já interessou a teóricos como Butler e Preciado.

Minha leitura, tal qual gesto, apontou duas práticas centrais de disjunção, resistências possíveis instauradas no jogo de produção das subjetividades das personagens. A primeira, pautada no hibridismo e na subversão das categorias de incomensurabilidade sexual e natureza. A segunda, da ordem da *philia*, possibilidade de co-pertencimento que ultrapassa a norma familiar e que redunda numa prática ética e criativa de amizade.

Ora, não cabe aqui dar por encerradas as leituras dos filmes. Ambos trazem no bojo tanto enunciados de resistência quanto práticas de subjetivação. Agonísticos, revelam em seus interstícios, porém, uma promessa de recriar as topologias, no espaço implacável da corporalidade e do biopoder. É justamente aí que, paródicas e ínfimas, as vidas dessas personagens sugerem a presença de estratégias de si prenhes de invenção e plasticidade capazes de desestabilizar o poder de controle da miríade de dispositivos em que se produzem e se *trans*-formam.

ABSTRACT: This work aims to produce an analysis of the production of hybridizations in the characters of two North American films: *Tangerine* (2015), a contemporary film narrative that covers part of the trans universe; and *Paris is Burning* (1990), a documentary that reconstructs the social and affective practices of male homosexuals and transgender people in the balls and voguing events of the early 1990s. For this, the proposed analysis relates the discussions about the Foulcauldian *apparatus*, on the cyborg theory and on the performativity of the genres and the transfeminism. It is an effort to observe, in the characters of the two films analyzed, the ways that subjective and corporal practices are capable of suggesting discourses that tend to destabilize the *apparatus* network, based on innovative forms of subjectivity whose central point are the statements of sexualities and non-heteronormatives sociabilities.

Keywords: *Apparatus* os sexuality. Cinematographic characters. Trans. Hybridism. Resistances.

Referências

AGAMBEN, G. **O amigo.** O que é um dispositivo. Chapecó: Argos, 2014.

AGAMBEN, G. **Profanações.** Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BHABHA, H. K. **O local da cultura.** 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

BENTO, B. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER, J. **Problemas de gênero***:* feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2015.

BUTTURI JUNIOR, A. **A passividade e o fantasma**: o discurso monossexual no Brasil. 2012, 280 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 2012.

_____ ; DÁVILA, D. O dispositivo jornalístico e os discursos trans: uma análise da Folha de São Paulo. **Revista do Gel**, v.14, n.1, p.224-252, 2017. Disponível em : < https://revistadogel.gel.org.br/rg/article/view/1469/1174>. Acesso em : 23 maio 2017.

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Cuerpos qui importan**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

DE LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p.206-242.

ENKE, A. **Transfeminism perspectives.** Philadelphia: Temple University Press, 2012.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: _____. **Ditos e escritos***:* estratégia, poder-saber. 3.ed. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2015. p.199-217.

_____. O sujeito e o poder. In:_____. **Ditos e escritos IX:** genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p.118-140.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias.** Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

_____. **Em defesa da sociedade** - curso no Collège de France, 1975-1976. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **História da sexualidade I***:* a vontade de saber. Tradução: Maria Tereza de Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

_____. Da amizade como forma de vida. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. **Gai Pied,** n. 25, abril de 1981, p. 38-39, 1981.

_____. **A arqueologia do saber.** 5.ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Os anormais:** curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes.** Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue- ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D.; Kunzru, H., TADEU, T. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humanos. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.33-118.

LAQUEUR, T. **Inventando o sexo:** corpo e gênero dos gregos a Freud. Trad. Vera Whately. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.

MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. In: BRAUDY, L. ; COHEN, M. **Film theory and criticism:** introductory readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999. p.833-844.

PARIS is burning. Dir. Jennie Livingston. Estados Unidos, 1991.

PRECIADO, B. **Manifiesto contra-sexual.** Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... O que é mesmo documentário***?* São Paulo: SENAC, 2008.

RAMOS, F. P. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual,** v.1, n.1, p.15-53, 2012. Disponível em : <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/8>. Acesso em : 12 dez. 2016.

SONTAG, S. **A AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

STRYQUER, S. **Transgender history.** Berkeley: Seal Press, 2008.

TANGERINE. Dir. **Sean Baker**. Estados Unidos, 2015.