



VIII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade

IV Seminário Internacional
Corpo, Gênero e Sexualidade

IV Luso-Brasileiro Educação
em Sexualidade, Gênero,
Saúde e Sustentabilidade

PELES: QUANDO A DIFERENÇA ENCORPA EM PEDAGOGIAS MONSTROS

Eixo Temático 23 – IDENTIDADES E (NÃO) REPRESENTATIVIDADES DE LGTQIA+ NA LITERATURA, NO CINEMA, NA MÚSICA E NA TV DO BRASIL

Cleberon Diego Gonçalves “Maddox”¹

Fabiana Aparecida de Carvalho²

Marina Silveira Bonacazata Santos³

RESUMO: O trabalho problematiza o filme ‘Pele’ (2017), que encorpa em tela questionamentos sobre diferenças, sexualidades, deficiências, afetividades e modos de se ver / construir corpos dissidentes. Ancorados em teorizações dos estudos de gênero e *queers*, que trazem a diferença como categoria chave, problematiza-se, no texto, os códigos normativos impostos aos corpos, enfocando não uma sinopse fílmica, mas uma genealogia para a diferença e para a (des) construção de corpos físicos e epistemológicos outros. ‘Pele’, para além de uma leitura do grotesco, converte-se num artefato produtor de significados culturais e pedagógicos da monstruosidade, principalmente ao assinalar a diferença como a vicissitude humana.

Palavras-chave: Deficiência; Gênero e Sexualidade; *Queer*; Diversidade.

INTRODUÇÃO:

‘Pele’ (*Piele*), do diretor Eduardo Casanova, é um filme de 2017, com pouco apelo comercial, disponibilizado em algumas plataformas de *streaming* com a classificação de comédia dramática (indicação – 16 anos). O enredo nos apresenta personagens deformados e desfigurados que necessitam encontrar maneiras de lidar com suas diferenças e com a sociedade. Pode-se, inicialmente, associá-lo a um filme grotesco, classe ‘B’, mas à medida que a narrativa transcorre, esquetes envolvendo as personagens e histórias *nonsenses* são interligadas, encorpendo alguma deformidade física, psicológica ou sexual e dilemas estéticos e éticos como signos da diferença.

¹ Doutor em Educação, Professor Colaborador, Departamento de Teoria e Prática da Educação, Universidade Estadual de Maringá (UEM) (PR). E-mail: cdgoncalves2@uem.br

² Doutora em Educação para a Ciências e a Matemática, Professora Adjunta, Departamento de Biologia, Universidade Estadual de Maringá (UEM) (PR). E-mail: facarvalho@uem.br

³ Doutoranda em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Maringá (UEM) (PR). E-mail: marinabonacazata@gmail.com

Numa sucessão de cenas dispostas para se evidenciar a vida daquelas/es que destoam das normas biológicas, psicológicas e sociais, o filme apresenta marcadores considerados anormais, confusos, abjetos ou *queers* que contradizem e fragmentam o sistema-mundo vigente, padrões de gênero, beleza, heteronormas e a produtividade fisiológica e econômica dos corpos.

O presente trabalho, ancorado em Estudos *Queers* e de Gênero, traz a diferença como um pensamento chave para se discutir o filme e os efeitos que atravessam as pessoas inconformes com a norma padrão estabelecida pela sociedade. Já uma pedagogia monstro, longe de demarcar a uniformidade das pessoas sujeitos, recorre às diferenças para mostrar que os processos de formação da subjetividade não são unívocos (SILVA, 2000). Apresentamos, portanto, mais que uma sinopse, uma genealogia das incorreções, diferenças e deficiências que performam possibilidades de (des) construção de (outros) corpos físicos e epistemológicos numa pedagogia a qual chamamos de pedagogia da monstrosidade.

LA (NON) VIE EN ROSE DA DIFERENÇA: O DES-CON-FORME QUEER EM ‘PELES’

Na contramão das padronizações, representações de beleza, categorizações fisiológicas, heteroafetivas, generificadas ou mesmo dos regramentos etaristas e capacitistas⁴, é preciso buscar um pensamento, em termos de afirmação de vidas e outridades, que contemple a diferença nos/dos corpos como possibilidade de indeterminar ou borrar as normatividades. Trata-se de tomar a diferença em si mesma, entendendo-a como um modo pedagógico (e assumindo pedagogias que assim o façam), especialmente para se ultrapassar as representações compensatórias ou redutoras do (ad)verso à regra.

Neste texto, pensamos a diferença como estranhamento, algo que remete ao desvio, à excentricidade, à ambiguidade e à contravenção. Ela surge quando é percebida “como a divisão entre, de um lado, a voz que registra a existência do diferente e, de outro, o sujeito [...], a cor da pele até a crença religiosa, ao costume e à ideologia política” (COHEN, 2000) e está nos modos de ser e saber posicionados fora das compreensões convencionais de sucesso / coesão – dos corpos ou da experiência. A diferença, a nosso ver, perfaz os modos *queer*/dissidentes afetos aos corpos periféricos, desviantes,

⁴ O capacitismo refere-se a atitudes preconceituosas e hierarquizantes que reposicionam as pessoas em função da adequação dos corpos a um ideal de beleza e funcionalidade (MELLO, 2016)

plásticos, ciborgues, mutantes, aos corpos cujas tecnologias sexuais abalam o funcionamento cispatriarcal, o pensamento heterossexual e o biologismo fundante das dualidades de raça, sexo e gênero; a diferença, essa dupla captura da abjeção / monstruosidade e fascínio em nós mesmas/os e pela/o outra/o, inflige as fronteiras e classificações, o sistema de leis, o significado, a identidade e a estabilidade esperada entre a normalidade e a patologia (KRISTEVA, 1980; PRECIADO, 2014; HARAWAY, 2000; HALBERSTAM, 2020, WITTIG, 2022).

É pela desestabilidade que as personagens *queers* de ‘Peles’ adensam e desalinham o pensamento das/os espectadoras/es. O enredo retrata pessoas periféricas e anômalas em conjunturas biológicas (nanismo, obesidade mórbida, deficiência), acidentais (queimadura, amputação), sexuais (prostituição, masturbação, pedofilia, fetiches, disforias), sexuais (homo-lesbo afetivas) e imaginárias (personagens disformes com peles encobrindo órgãos, inversão de órgãos, entre outras) aberrantes e, à primeira vista, fracassadas ou não posicionadas socialmente.

Numa temporalidade nada cronológica, mas cíclica, confrontamo-nos com Morris, homem de meia idade, perturbado por desejos supostamente pedófilos. Ele tem fetiches e compaixão por Laura, uma menina cuja pele do rosto encobre os olhos. Também, ainda de início, deparamo-nos com o corpo idoso nu da cafetina idosa de Laura, a responsável por agenciar o encontro entre o homem e a criança e por situar o terror como um contradiscurso que potencializará a diferença no filme. Morris presenteia Laura com um par de diamantes rosa que passam a ser sua visão. Mais tarde, Laura é apresentada como garota de programa em um prostíbulo de subúrbio agenciado por uma anã e uma travesti. Outra personagem é Samantha, uma adolescente com uma severa deformação física (ânus no lugar da boca e vice-versa). Samantha é vítima de *bullying* e anulação, inclusive de seu pai; sua sina é sofrer assédios morais e violências sexuais ao longo da trama, justamente pelo signo abjeto de um ‘cu’ no meio do rosto. Cristian, que deseja amputar suas pernas para se transformar numa sereia, tem disforia corporal e uma relação disfuncional com a mãe; descobre-se depois que ele é o filho abandonado de Morris. Há uma garçonete com obesidade mórbida e baixa autoestima envolvendo-se com Laura, primeiramente, ao lhe roubar o par de diamantes-olhos e, a posteriori, apaixonando-se pela prostituta cega. Vanessa é atriz de programas infantis, e manifestante da condição de acondroplasia, uma espécie de mutação genética causadora de nanismo, fato que incidirá sobre seu emprego e sua gravidez, já que o bebê apresenta a mesma condição. Ernesto é

um homem de meia idade, aparentemente normal, mas atraído sexualmente por pessoas com deficiências. Ernesto namora e é dispensado por Ana, uma mulher que apresenta severa deformação facial causada por protuberâncias na pele. Ana ama o vaidoso Guille, que não aceita a atual aparência de queimado e sonha em realizar uma cirurgia plástica para readequar sua fisionomia e corrigir as marcas deixadas por um incêndio (CASANOVA, 2017).

Todas essas figuras da incongruência são matizadas pelo diretor em tons de roxo e rosa e por uma iluminação que ora atenua suas deformidades, ora captura a atenção com conflitos estéticos e psicológicos (CASANOVA, 2017). Essa nuance, longe de criar um juízo de valores de bem e mal, certo e errado ou qualquer interpretação superficial sobre as condutas das/os protagonistas em relação a uma noção de moralidade, alinha a narrativa fílmica e faz com que as lentes de observação ganhem propulsão à medida que as cenas são transmitidas e ampliadas diante dos nossos olhos. Unem-se histórias trágicas a contrastes tênues em meio a enquadramentos simétricos que criam, como a um espelho e a um escape, efeitos de ponderação sobre o/a diferente.

É como se as diversas peles ou camadas de subjetividade estivessem sobrepostas cruamente, fazendo-nos pensar na junção que as une, ou seja, na “difícil forma de lidar com o corpo e a sexualidade, muito disso em razão de não estarem dentro dos padrões de normalidade anatômica” (POLASTRINI; NEVES, 2019, p. 37) e de não se adequarem às representações biológicas e socioculturais hegemônicas de corpo. É como se o diretor quisesse nos indagar sobre: “Onde habita a diferença; quem, afinal, adequa-se, de fato, às ficções fixadas para os corpos; quem, afinal, é monstro”?

‘Pele’ é um filme sobre as pessoas não capturadas pelas ficções da norma, sobre aquelas/es fadadas/os ao fracasso – destino imposto por disciplinas e regramentos que inibem e regulam a manifestação da dissidência. O fracasso vale dizer, está associado ao capitalismo e à colonização das mentes e corpos, obviamente porque uma economia de mercado necessita de ganhadores e perdedores, fortes e fracos, normais e patológicos e da rebiologização para que a normatividade se sustente e a vida seja pensada em termos de (re)produção (HALBERTSTAM, 2020; BUTLER, 2006).

Nas sociedades pós-indústrias e no capitalismo neoliberal, as pessoas ditas fora do padrão são empurradas para certas fronteiras para se manter a coesão social (familiar, estatal, jurídica, cristã) e protegerem as pessoas normais de seus inimigos aberrantes e da degradação moral ou sexual.

Nota-se isso quando a prostituta anciã conforta Morris em sua relutância a se

relacionar sexualmente com Laura: “Há gentes nascidas para sofrer, e se as fazem sofrer não há importância alguma porque nasceram para isso. [...] O mundo é horrível, o ser humano é horrível, porém não podemos fugir disto, porque nós somos o horror” (CASANOVA, 2017, 3’ 15’’ – 3’ 48’’).

Esse fatalismo⁵, que recai sobre as pessoas com deficiência, produz a docilidade da/o outra/o que é o diferente (POLASTRINI; NEVES, 2019), culpabilizações ou alívios na relação de subjugação e exploração dos corpos. Porém, mediante o destino anatômico ou psicológico que as leva a crer na impossibilidade de encontrar acolhimento fora do espaço onde são exploradas ou vitimadas, as personagens subvertem as regras e transformam esses mesmos espaços em paisagens heterotópicas – locais onde as normas se decantam, o tempo real é desconexo e os processos e práticas sociais são renegociados (FOUCAULT, 2013); locais onde se abrigam “diferentes identidades flutuantes cujos significados se estabelecem discursivamente” (VEIGA-NETO, 2001, p. 106).

Logo, a frase destacada do filme, em nossa análise, é antes uma ironia, utilizada pelo diretor justamente para que se cause anestesiamento e perplexidade a partir da fabulação da diferença que ele apresenta.

A fabulação (literária ou cinematográfica) traz o território do ambíguo entre infância e idade adulta, perigo e segurança, hetero e homossexualidade, sendo povoada por monstros e por pessoas normais, humanos e não humanos (HALBERSTAM, 2020), dispostos em mundos alternativos que os permitem confrontar medos, tensões, fantasias, desejos, questões de gênero, negociações subjetivas e estéticas, o sistema-mundo e as verdades entrelaçadas no jogo de rejeição/aceitação das diferenças, inclusas as sexuais.

Na (des) lógica *queer* de ‘Peles’ há a recusa da legibilidade capitalística e prática da arte de inadequar-se, pois o fracasso é algo que pessoas *queer* conhecem (HALBERSTAM, 2020), principalmente por disporem em si mesmas os contrastes diferenciados de corpo, sexualidade e gênero como expressões de fuga das próprias regras e disciplinas. Como se reconhecem excluídas, as/monstras/os de Casanova (2017) imaginam para si outros objetivos de vida (conviver com o grotesco ou transformar os corpos), para o amor e o sexo (masturbação, lesbianismo, sexo oral / anal), para a

⁵ É preciso advertir que a frase destacada do filme não se trata, unicamente, de uma naturalização do sofrimento e da subjugação, embora essa interpretação seja possível. Frisamos, como já dito, ser prudente ultrapassar as armadilhas do juízo moral ao assistir ‘Peles’ e potencializar o que a diferença tem a nos ensinar.

reprodução ou sua negação (inseminação artificial, reprodução assistida, prostituição), para a reorganização familiar e para as cumplicidades afetivas (viver sozinha/o ou junto aquelas/es com as mesmas condições).

Talvez, por isso, as pessoas sejam apresentadas no filme como um conjunto de tecnologias de resistência e de expressividades que chocam e atraem. Cohen (2000) nos lembra que a monstruosidade e a diferença incorporam medo, desejo, ansiedade e fantasia e que elas não podem ser contidas numa dialética simples e binária.

Para nós, é como se as peles e as dobras rosáceas com deficiência ou confusão de sentidos estivessem sempre em cena, mas também no instante, como pulverizações ou quimeras desestabilizadoras da coerência linguística, estética e fisiológica – “nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero” (COHEN, 2000, p. 48). Entendemos esse efeito como um jogo de cena que faz dobramentos do exterior para o interior de nós mesmos, capturando nossos sentidos para colocar em evidência a mutação, a transformação e, quiçá, possibilidades (trans) biológicas e (trans) femininas.

Por isso, acreditamos que as tensões encorpadas na película ‘Peles’ são artifícios que evidenciam a monstruosidade como nossa imagem e semelhança, pois a diferença não está na exterioridade apartada do ser, a diferença está em nós e também ficcionalizada em habitantes de nossas famílias, ruas, escolas, universidades, igrejas, praças ou bordéis. Não tencionamos, no entanto, diminuir a carga de violência simbólica, estrutural, física ou psicológica imputada às pessoas dissidentes, mas apontar que, a partir da compreensão que a diferença habita não somente a/o outra/o, mas em si, que as táticas de empatia podem ser realocadas.

Por outro lado, o desconforto dessas pedagogias monstros em personagens como a prostituta cega Laura, a disforme Ana, a lógica anal de Samantha, a travestilidade sereia de Cristian e a discordância biológica da anã Vanessa contrapõem-se ao uso de objetos e símbolos da ordem como: a) o nacionalismo representado por bandeiras; b) a família representada por figuras edipianas de pais e mães controladoras/es e filhas/os submissas/os; c) a igreja representada por crucifixos e rituais religiosos; d) o controle dos corpos para o trabalho representado nas imposições de contrato e horário; f) a concordância com o dualismo sexo-gênero representado pela imposição de um corpo masculino ou feminino padrão; g) a lógica da biologia representada pelas tentativas de cerceamento do sucesso sexual das personagens.

Embora a normalidade venha a se impor, no filme, reiteradamente como um dispositivo da adequação – a exemplo: com as buscas por correções e adequações aos padrões de beleza expressas pelo personagem Guille, pela masculinidade tóxica dos violadores de Samantha e pelas mães paranoicas –, as personagens, modeladas por classe, gênero, cor, idade, pertencimento social, subjetividade diferente ensinam-nos que todas/os precisamos de corpos que constroem e afirmam desejos e existências.

Em sua ‘não vida rosa’, esses corpos causam-nos estranhamentos porque implicam em pensar nos perigos das condições onde a existência é patologizada (norma, interdito, representações de beleza, saúde, perfeição, determinismo biológico, capacitismo, racialização, biopolítica), ou, como demanda Butler (2019), em pensar no alto preço cobrado pelas normas sociais para que vida e os corpos sejam pesados como tal ou escolhidos como vidas não vivíveis.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O filme ‘Peles’ tece discussões acerca da diferença e da monstrosidade. Seu principal efeito é desconstruir a falácia da perfeição e do enquadramento.

Pensar esse contraponto é um deslocamento potente das representações instituídas no sistema-mundo capitalista, patriarcal e cisheteronormativo, porque os ideários puristas, sexistas, biológicos, patrióticos e morais não funcionam perante a diferença. Assim, ‘Peles’, pela poética confusa do grotesco e do horror nos presenteia com a quebra da identidade cultural persistente (HALL, 2005), a disrupção como o saber convencional sobre a diferença, levando-nos a indagar como essas pessoas consideradas impotentes, desviantes e anormais podem, conforme propõem Halberstam (2020) ou a própria película serem um contradiscurso *queer* e pedagogias insubmissas à lógica hegemônica.

Nesse sentido, o filme, como artefato dispersor de significados, pode ser entendido como uma metáfora para a potência e a vulnerabilidade de pessoas LGBTQIA+, mulheres (cis e trans), negras, latinas, com deficiência, etc.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Deshacer el género**. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2006.



VIII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade

IV Seminário Internacional
Corpo, Gênero e Sexualidade

IV Luso-Brasileiro Educação
em Sexualidade, Gênero,
Saúde e Sustentabilidade

BUTLER, J. **Viver sua vida**. 2019. Disponível em: <<https://bityli.com/SPSPRx>>. Acesso em 14 abr. 2022.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, T. T. (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-60.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico** – as heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

HALBERSTAN, J. **A arte queer do fracasso**. 1ª. ed. Recife: Cepe Editora, 2020.

HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue. In: SILVA, T. T. (Org.) **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

MELLO, A. G. de. Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 21, n. 10, p. 3265-3276, 2016.

PIELES. Direção: Eduardo Casanova. Produção: Álexis de la Iglesia. Espanha: Pokeepsie Filmes, 2017. (77 min.). Disponível em: <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

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

POLASTRINI, L. F.; NEVES, L. Uma análise sobre corpos periféricos, normais e anormais a partir do filme Pielés. **Filos. e Educ.**, Campinas, v. 11, n. 1, p. 36-61, jan./abr., 2019.

SILVA, T. T. da. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da pedagogia crítica. In: SILVA, T. T. da. (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 11-22.

VEIGA-NETO, A. Incluir para excluir. In: LARROSA, J.; SKLIAR, C. **Habitantes de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 105-118.

WITTIG, M. **O pensamento hetero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.