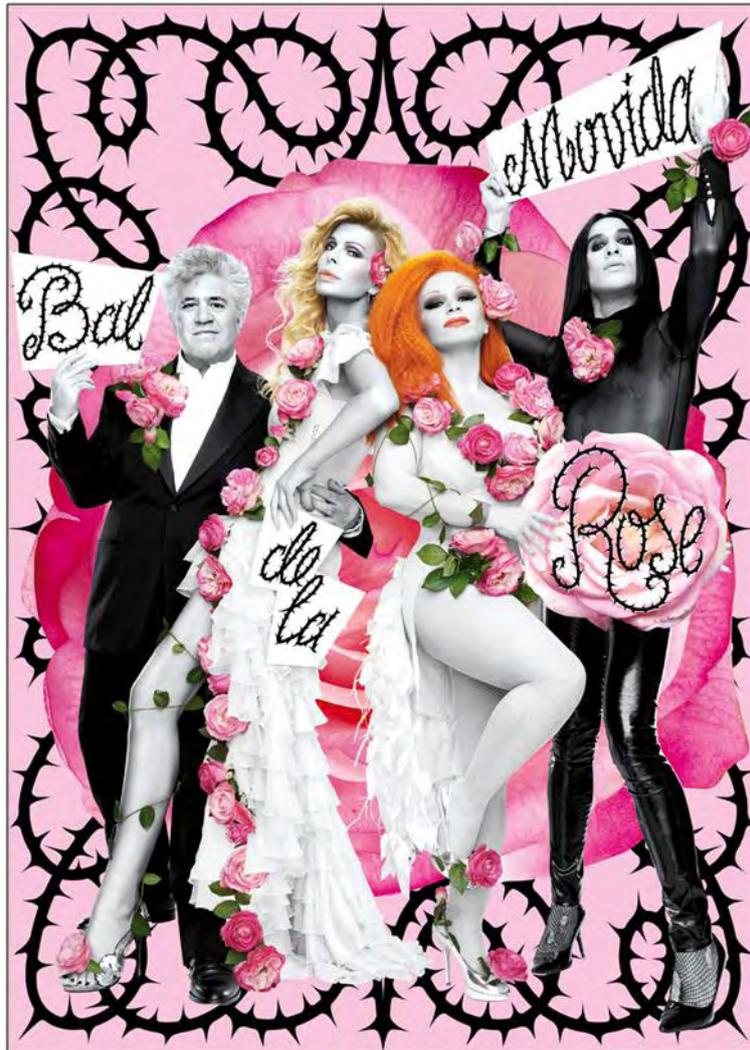


Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Doutorado em Sociologia



A película do desejo

A subversão das identidades *queers* no cinema de Pedro Almodóvar

Margarete Almeida Nepomuceno

Paraíba- 2010

**A película do desejo: a subversão das identidades *queers* no
cinema de Pedro Almodóvar**

Margarete Almeida Nepomuceno

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, como exigência para obtenção do título de Doutor em Sociologia, sob orientação do Prof. Doutor Adriano de León.

Paraíba- 2010

N441p Nepomuceno, Margarete Almeida.

A película do desejo: a subversão das identidades queers
no cinema de Pedro Almodóvar / Margarete Almeida
Nepomuceno.-- João Pessoa, 2010.

267p.

Orientador: Adriano de León.

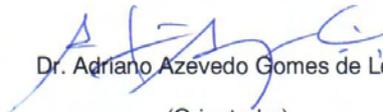
Tese(Doutorado) – UFPB/CCHLA

1. Almodóvar, Pedro. 2. Cinema. 3. Práticas discursivas.
4. Identidades. 5. Gênero. 6. Sexualidade.

UFPB/BC

CDU: 791(043)

BANCA EXAMINADORA



Dr. Adriano Azevedo Gomes de León

(Orientador)



Dra. Mónica Lourdes Franch Gutiérrez



Dra. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega



Dra. Gloria de Lourdes Freire Rabay



Dr. João Batista B. de Brito

*À Beatriz, o amor de minha vida, por me
fazer sentir em estado de plenitude através da força
que nos une. E a todas as mulheres guerreiras,
iluminadas, poderosas e apaixonantes da minha
família. Em memória de Inácia, Lilá e Nevinha.*

O desejo é acima de tudo, revolucionário.

Deleuze e Guatarri

A tela é uma espécie de abismo, no fundo do qual o reflexo das imagens provoca, mais que o olhar, a visão.

Jerome Prieu



Laerte

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

AGRADECIMENTOS

INTRODUÇÃO: Roteiros abertos 11

CAPÍTULO I

Making of ou **Tudo sobre minha tese** 29

1.1. Curtos enredos genealógicos..... 32

1.2. Performance *queer*: teorias..... 48

1.3. Cinema-vertigem 65

1.4. (Arque) genealogias em dobras: métodos..... 73

CAPÍTULO II

O caleidoscópio Almodóvar: um cinema chamado desejo82

2.1. Território de *Madre*..... 83

2.2. Esse colorido objeto de desejo..... 104

2.3. A escrita de si ou o espelho das heterotopias 111

2.4. Em cena: o cinema *queer*..... 134

CAPÍTULO III

Tina, Agrado e Zahara: a lei, a mãe e a educação..... 166

3.1. *Tudo sobre minha mãe*: gêneros performatizados, corpos encenados173

3.2. *Má educação*: identidades nômades..... 204

3.3. *A Lei do desejo*: **somos todos transexuais**..... 228

Cena final: novos roteiros, novas invenções..... 238

Referências..... 245

Anexos

RESUMO

Esta tese argumenta a idéia do cinema de Pedro Almodóvar como produtor de novos significados e práticas discursivas a respeito de identidades, gêneros e sexualidades. O objetivo é desconstruir os conceitos normativos sobre a condição biológica dos corpos como fator determinante dos gêneros e sexualidades, bem como sua condição a-histórica, permanente e imutável que marcaram os discursos da modernidade. A partir da Teoria *Queer* e da Performance abre-se espaço para visibilizar e debater sobre os novos arranjos identitários que envolvem novas interpretações de gênero e sexualidades, estas mais fluxas e complexas, na crítica às identidades hegemônicas, monolíticas, naturalizantes, essencialistas. As identidades *queers* desestruturam as naturalizações do social e seus processos normalizadores na constituição dos sujeitos, propondo uma compreensão de análise que vai questionar a aparente naturalidade dos sexos, e indicar que é o próprio sexo um produto do dispositivo discurso de gênero. O cinema de Pedro Almodóvar vem então delatar a subversão destas identidades e seu processo criativo de visibilidade das subjetividades nômades, das novas tecnologias de si e das fabricações das corporeidades e do desejo na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cinema, Gênero, Sexualidades.

ABSTRACT

This thesis discusses Pedro Almodóvar's idea of cinema as a producer of new meanings and discursive practices concerning the identities, gender and sexuality. The objective is to reformulate old normative concepts about the biological conditions of the body as decisive factors directly associated to gender and sexuality, as well as its non-historical, permanent and immutable condition that influenced the modern discourses. From the *theory of Queer* and the *theory of performance* it was opened a proper space to visualize and debate the brand-new identity patterns that involve new interpretations of gender and sexuality in a continuous and complex way, the criticism on hegemonic, monolithic, naturalizing and essential identities. The *queer* identities redefine the social natural patterns and their normalizing processes in the constitution of the subject, proposing an understanding of the analysis that aims to question the natural concepts about gender and indicate that the gender in itself is a result of such discussions. The idea of cinema developed by Pedro Almodóvar intends to call attention to the subversion of such identities and the creative process that visualizes these mutable subjectivities, the introspective new technologies and the building of contemporary materialities and desires.

Keywords: Cinema, Gender, Sexuality.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é a memória do coração

(Antístenes)

Esta tese para mim foi um longo processo de aprendizados acadêmicos e pessoais por caminhos tortuosos, por ora escuros e sombrios, por outros largos e iluminados. Tenho certeza de que, se chego a este término, é porque tive ao meu lado a presença poderosa de pessoas que acreditaram nesta trajetória e de alguma maneira, trouxeram luz, afeto, força e parceria. Uma grande irmandade em torno deste crescimento. Portanto, sou grata a Deus Pai-Mãe pela presença de vocês e por toda esta memória que trago no coração. Meu eterno reconhecimento por fazerem parte desta história.

Ao meu orientador Adriano de Léon, um grande mestre das liberdades, que tanto soube respeitar minhas lacunas e meus desejos, que tanto me ensinou a des/dobrar meus eus e descobrir minha força e capacidade. Por ter confiado em mim e nunca ter desistido de acreditar que eu conseguiria.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, que souberam partilhar seus conhecimentos e instigar a minha vontade de saber, em especial a Neide Miéle, Ana Coutinho e Glória Rabay, que tanto me ensinaram sobre os mistérios do tornar-se mulher.

Nancy querida, secretária do PPGS, uma mulher de garra e coragem, por todo apoio durante este longo processo.

E. Mariana, minha “mulher-maravilha” por ter me inspirado o mundo queer de Almodóvar e por ser tão instigante no mundo das subversões.

Aos professores Berenice Bento, Guacira Louro, Denilson Lopes pela disponibilidade de responder meus emails, enviar textos, indicações de pesquisas e outras preciosidades.

Alexandre Fiúza, meu querido interlocutor com Madri, por seu intercâmbio Espanha/Paraíba, me trazendo filmes de Almodóvar raros, livros, CDs e imagens.

Graça Amaro, anjo bom de todas as horas, por ter sido minha parceira e colaboradora para que garantisse o êxito desta tese.

Alômia Abrantes, amiga-irmã, por partilharmos tão profundamente nossos aprendizados de sermos mulheres.

Germana Lucena, pelo seu “asharam” do coração, que me cedeu sua casa e cuidados para que encontrasse paz nesta feitura.

Virgivane Maria, minha amiga de todos os anos, por me incentivar nesta conquista, me lembrando sempre de que não estava sozinha.

Rose-France, minha Jezebinha, pela honra de compartilharmos a feitura de uma tese juntas, dividindo desespero, choros, angústias e segurando a mão uma da outra para que chegássemos juntas a esta vitória.

Raquel Medeiros, minha mãe-irmã, que tanto me ensinou sobre a arte de ser mulher, de ser verdadeira e de acreditar na minha força e poder.

Thalyta, Edson, Wagner, Eduardo Sérgio, Keyla, Socorro, Sandra, colegas e parceiros de mestrado/doutorado, por nossas confidências risíveis e angustiantes de dar vida a nossas idéias.

Aos amigos: Edna, Joedna, Socorro, Valdisa, Ricardo, Fábio, Giulliana, Nemezio, Rosilma, Cristian, Karla, Sandra Helena, Taísa, Sylvia, Daniela, Rodorval, Julinho, amigos de uma vida inteira, por sentir tão perto de mim a força do afeto, mesmo nestes momentos de minha ausência.

Aos queridos cuidadores: Wanicleide Leite, Walter Franco, Ângela Borba, Hélio Pacheco, Nadja Lacerda por me fazerem entender o que representa esta tese nos recônditos escondidos na minha alma.

Leide, minha querida Lelê, por cuidar durante este tempo da minha casa, da minha família e de mim.

Meus familiares: tios, tias, sobrinhos, sobrinhas, primos, cunhados e agregados pelo incentivo e crédito que dão as minhas loucuras.

Minha Tia-mãe Henriete e minha “filhinha” Bebel pela presença do amor em minha vida.

Meu pai Hélio, por ter me ensinado a fragilidade dos homens e ter me dado como herança a sua alegria, a vontade de fazer amigos, de comunicar e enfrentar as dores com aceitação e misericórdia.

Minha mãe Kátia, por ter me ensinado a força das mulheres e ter me dado como herança a sua coragem, firmeza, ideais, e sua doação a quem ama, com todo impulso de viver a vida intensamente.

Minhas irmãs, Dayse, Ângela e Aniuska, presença viva na minha alma e no coração, por sentir que a força da irmandade que nos une.

À Dinarte Varela, pelo aprendizado constante sobre as dores e delícias de amar e por ter sido imprescindível no seu exemplo de bom “amante” dos livros e pesquisa.

À Beatriz, por ela, tudo.



Introdução

Roteiros abertos

Almodóvar: território nômade

Identities e subjetivações: a geografia das diferenças

Mapas da viagem

Introdução: roteiros abertos

Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas... continuarei a escrever.

(Clarice Lispector)¹

Este filme estava escrito nas estrelas. Posso dizer que certa conjunção astral liga a mim e ao meu objeto/personagem desta tese: Pedro Almodóvar. Ambos somos librianos, do mesmo dia de nascimento, 24 de setembro, embora alguns biógrafos teimem em dizer que a data certa seja 25. Tomei esta semelhança astral como explicação para minhas afinidades eletivas com o diretor espanhol: suas cores, intensidade, liberdade, desejo e paixão. Assim, cada uma de suas narrativas fílmicas brinca de espelho comigo, não é à toa que o primeiro filme que assisti dele, *Mulheres a beira de um ataque de nervos* (1988), ainda na minha fase de aprender a ser mulher e adulta, me fez colapsar este ideal dramático e histérico, poderoso e afetivo que incorpora os papéis femininos.

Percebo meus questionamentos em relação aos padrões normativos de gêneros ainda nas minhas lembranças de adolescente, sempre a questionar as imagens emolduradas das mulheres e dos homens que conhecia. Lembro-me defendendo as idéias de que não deveria haver definição de gênero para o sexo e o desejo, profissão e comportamento, vestuário e idéias. Não tive muitos adeptos às minhas inquietações e segui caminho adiante, passando pelo engajamento feminista e mais doravante, pela androginia esotérica.

¹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p 18.

Formei-me em jornalismo, casei, tive uma filha e o mal-estar pós-moderno em relação às tipificações de gênero só crescia e, ao invés da psicanálise, resolvi tratar do assunto no território acadêmico. Encontrei em ressonância meu orientador Adriano de Léon, um trans/gressor nato, que ao invés de aliviar minhas dúvidas, me atirou no olho do furacão, levando-me a enfrentar meus medos e limitações e abrir olhos, mente e sensações para encarar verdadeiramente o incômodo dos que habitam a ambigüidade, o território sem fronteiras, os nômades.

Começamos pelo mestrado, que na sua qualificação foi conduzido ao posto de doutoramento. Um desafio aceito, com dores e aprendizados. Neste período, durante as pesquisas e estudos sociológicos, deparei com grandes mestres com os quais pude aprender os conceitos e correntes teóricas que me fizeram ver que estas minhas inquietações sobre o mundo vivido do gênero e da sexualidade são bem maiores, mais ousadas e com capacidades reflexivas que me despedaçaram das visões ora maniqueístas ora imaginárias, ora limitantes e compactadas. Enfim, não posso dizer que saí do olho do furacão, porque não sei se se sai dele depois que se entra, mas posso dizer que no meio, tudo é mais claro e libertador, de crenças, valores, conceitos porque não há uma verdade nem um caminho, mas a pluralização de sentidos, estes nem sempre fáceis de serem vividos, estudados ou defendidos.

Assim, chego aqui, nesta tese, para apresentar as idéias, aprendizado pessoal e acadêmico, gerado por tantas outras tessituras de teóricos que ora sussurraram ora gritaram em meus ouvidos sobre as dores e delícias destas escolhas perturbadoras do cenário das identidades transgressoras, ambivalentes, plurais, que escapam, geram formas, corpos, sexos, desejos e

gêneros em uma roda-viva de metamorfoses ambulantes. E eu que também não quero ter esta velha opinião formada sobre tudo, sei que o dito é também o não dito e por isso mesmo, discurso manifesto neste aqui e agora.

A tese que apresento, intitulada ***A Película do desejo: a subversão das identidades queers no cinema de Pedro Almodóvar*** tem como proposta discutir, refletir e defender a idéia de gênero, sexo, sexualidade como invenção, a partir de práticas discursivas político-histórica, portanto, um construto social. Desta maneira, desfaço das idéias normativas sobre a condição biológica dos corpos como fator determinante dos gêneros e sexualidades, bem como sua condição a-histórica, permanente e imutável que marcou os discursos na modernidade. Minha pre/tensão é de re/furtar este conceito que tanto encaixotou mulheres e homens a uma mesma interpretação cênica, uma moviola com um mesmo ritmo e um mesmo tom, abrindo espaço para visibilizar e debater sobre os novos arranjos identitários que envolvem novas interpretações de gênero e sexualidades, estas mais fluxas e complexas.

Como personagens da própria contemporaneidade, recorto, então, estas identidades/sujeitos flutuantes para concepção do que se propõe esta tese: investigar as possibilidades do trans/gênero² como aqueles que estão além do gênero definido e imposto, como uma condição possível das identidades pós-modernas, que diante da fragmentação de si, do outro e do social, se viram em condições de experimentar o mais fluido, o desconexo, líquido e vaporoso significado para seus corpos, gêneros e desejos. Tomo por determinação

² Embora seja múltiplo o conceito de transgênero, muitos ainda o atribuem para representar os transexuais e/ou intersexuais, andróginos. Utilizo o termo no mesmo sentido que é utilizado os *queergenders* ou *queerness*, expressões da língua inglesa, que evocam o mesmo sentido, ou seja, identidades deslocadas, em trânsito, a partir de um gênero culturalmente construído. Muito ligados aos conceitos acadêmicos expressos pela Teoria *Queer*.

chamar estas identidades de agora por diante como *queers*, estes compreendidos como tudo aquilo que desafia a postura da hetero/normatividade³, deslocando os sentidos dicotômicos, a lógica dos binários que dividem as categorias em homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual para a pluralidade dos gêneros e sexualidades fabricadas a partir da construção social, cultural e temporal a qual estão inseridos.

Estes sujeitos de gênero e sexualidade mutantes, a partir do jogo do espelho das identidades variáveis, estão a permear o campo da subjetivação ou produção das subjetividades. Os *queers* neste sentido são produtos da idéia de uma subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida através de agenciamentos de enunciação. Estes agentes podem ser tanto da ordem extrapessoal, como os sistemas econômicos, sociais, tecnológicos, de mídia, etc; como o de natureza intra/pessoal, como a percepção, a sensibilidade, o afeto, o desejo, os sistemas corporais. A subjetividade não é passível de uma totalização ou centralização do indivíduo. Para a teórica Tânia Navarro Swain, a ambigüidade queer, no sentido aqui proposto, não é somente uma sexualidade alternativa.

(...) mas um caminho para exprimir os diferentes aspectos de uma pessoa, um espaço também, para a criação e a manutenção de uma polimorfia de um discurso que desafia e interroga a heterossexualidade. Neste sentido, a

³ Conceito defendido pela teórica Judith Butler que analisa como através da cultura naturalizam-se corpos, sexualidade e gênero. A “matriz” heterossexual define o campo discurso no qual o gênero e o sexo precisam estar em campos estáveis, portanto, mulher condicionada ao feminino e homem ao masculino, diante de uma ordem biológica, que também conduz a um único desejo: o hetero. Ver mais: BUTLER (2003).

identidade não é o sexo, não é a sexualidade, eu não sou um ser generizado ou desviante da norma, EU SOU EU.(...) Uma percepção do corpo como um todo de sensibilidade e de sensualidade, uma desestabilização da sexualidade centrada nos órgãos genitais, uma abertura para a emoção que atravessa os olhares, seria uma nova erótica social. Identidade sem limites e sem definições. A âncora está partida, o apelo do largo nos traz o gosto da descoberta.⁴

Investigar a subversão das identidades *queers* através das possibilidades das sexualidades e gêneros se dá no questionamento da própria corporeidade. Questionar o próprio corpo é colocar sob suspeita a própria condição do indivíduo contemporâneo, assim como suas interpretações de homem e mulher dentro das inscrições culturais a qual são estabelecidos. De acordo com Don Ihde⁵, existem três sentidos para o corpo. O primeiro deles é a compreensão fenomenológica sobre como o corpo nos fala do mundo emotivo, perceptível e móvel. O segundo sentido está na construção do corpo como um artefato social e cultural, que se é experienciado a partir de situações, valores, morais. O terceiro é justamente o corpo em relação às dimensões tecnológicas, simbioses entre corpo/máquina e seus feitos da auto-identidade.

A partir deste conceito, trago para esta pesquisa os três sentidos da corporeidade: o corpo Moderno, ou seja, o corpo enquanto matéria sólida, disciplinado sob as normas do direito, da medicina, da religião; o corpo Líquido, o corpo que se in/disciplina, que rompe fronteiras, que ganha próteses, silicones, cirurgias modeladoras, o corpo da estética, da subjetividade exterior, das multiplicidades de gênero, sexualidade e identidades. E o corpo Etérico, ou

⁴ SWAIN, Tânia Navarro. *Identidades nômade*s: desafios para o feminismo. Disponível em: <<http://www.desafio.ufba.br/gt7-008.html>>. Acesso em: 06 out. 2008.

⁵ IHDE, Don. *Bodies in technology*. In: LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. P.10 (Tradução da autora).

o corpo virtualizado, sem formas, de fluxos e gases, sem fronteiras, biocibernético, o corpo que é simulado, digitalizado, plugado, ou seja, o corpo pós-humano.

As indagações contemporâneas não levam mais somente a indagar que corpo eu quero ter, no sentido da forma e da estética, mas as questões se deslocam para um projeto pragmático-funcional, relativo às funções que quero dar a este corpo. A pele deixa de assumir este caráter de invólucro, desaparecendo assim o significado de limite diante das tecnologias invasivas. O corpo troca a pele como quem troca o chip. Mudanças radicais alegam o corpo como um construto obsoleto, devido a sua forma biológica limitada, frágil, perecível, pouco durável para a complexidade e velocidade de informação que acumulou. Para Deleuze e Guatarri, o desejo é maquínico, produto de agenciamento e devires. Seria então o desejo do corpo um processo sempre construído, uma ligação, um rizoma, uma dobra e não uma entidade pura, um conceito estabelecido, um dado determinado⁶. Nesta perspectiva é o que também acrescenta Ieda Tucherman:

Diante do corpo obsoleto, um novo projeto se elabora: entender o corpo como objeto de um projeto, compreendendo que alterar a estrutura do corpo tem como resultado ajustar e estender sua consciência no mundo. Sendo assim, vivemos um período do psicossocial, em que o corpo girava em torno de si mesmo, orbitava, tendo-se como centro, iluminava e inspecionava a si mesmo como topos da psique e do social. Agora, obsoleto, separa-se dessa subjetividade para reexaminar-se, reprojeter sua estrutura.⁷

⁶ Várias obras de G. Deleuze e F. Guatarri trazem os conceitos sobre o desejo maquínico, agenciamento, dobras, curvas, rizomas e devires. Entre eles estão *O Anti-Édipo (capitalismo e esquizofrenia)* e *Mil platôs*. Individualmente retornam as discussões em obras como *A dobra* (Deleuze) e *Micropolíticas- Cartografias do Desejo* (Guatarri e Rolnik), entre outras.

⁷ TUCHERMAN, Ieda. *Inventando Corpos*. In: SILVA, Dinorá Fraga da e FRAGOSO, Suely (Orgs.). *Comunicação na Cibercultura*. São Leopoldo: Unisinos, 2001, p.156.

O corpo como processo de produção permanente nos leva a territórios existenciais em formação e novos desenhos de cartografias que ultrapassam os limites do indivíduo. Os trans/gêneros ou *queers*, percorrem as construções da singularidade que se realiza na integração de vários processos em conexão, que inventam e se refazem nas relações do corpo e com o corpo, outras formas de presença, outros estilos de ser e estar no mundo. É o agenciamento do humano e o não-humano, da carne e do metal, do cérebro e do silício.

Para Tucherman, o indivíduo emerge não de uma evolução linear da espécie humana, independente e determinada, mas de um mundo complexo, onde se mistura a biologia, a técnica, à política, entre outros processos de corporificação. Vai mais adiante, nos forçando a repensar o processo ilusório da dualidade:

Não há, como nunca houve, subjetividade de um lado e a técnica do outro. Do mesmo modo criticamos os dualismos tradicionais, a saber: sujeito e objeto, natureza e cultura, interior e exterior, corpo e alma, natural e artificial, homem e máquina, precisamos repensar talvez o último avatar do binarismo: a oposição entre humano e não-humano.(...)O corpo projeto é, ou pode ser, totalmente ligado à invenção e articulação de novos territórios existenciais.⁸

O que seria então os *queers*, senão esta encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades que são agenciados tanto pelos modelos fixos de sexualidade, seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da auto-referência de gênero? Uma nova invenção, só que desta vez, assimilada e visibilizada pelo seu caráter criativo. Não estou querendo dizer com isto que todas as identidades pós-modernas estão vivenciando gênero e desejo no seu

⁸ Idem. p.158.

processo mais ambíguo, mas existe uma brecha deixada pela sólida modernidade, uma fissura diante da enorme represa construída para inibir outras formas de ser e estar no mundo vivido.

E é por estas rachaduras finas e gotejantes, percebidas nas telas coloridas das personagens de Pedro Almodóvar que me adentro na perspectiva de compreender que tempo é este, que identidades são estas e o que é este processo de fabricação de si através da reinvenção dos corpos, sexos e gêneros.

Almodóvar: território nômade

Para adentrar nestas questões e colocar em movimento as minhas inquietudes, escolhi como campo de pesquisa o cinema de Pedro Almodóvar, um nômade no universo cinematográfico contemporâneo. O cineasta espanhol foi o selecionado como base empírica desta tese porque sua obra subverte e desafia as fronteiras do estabelecido, principalmente nas questões identitárias, de gênero e sexualidade, tendo a corporeidade como seu material potencializador. Seus filmes trazem a exacerbação, seja em cores fortes, seja em temas ousados, seja em personagens transgressores. Almodóvar faz do cinema uma catarse de si mesmo. Apresento então, Almodóvar como uma metáfora discursiva de prazer e poder, onde as diferenças de gênero se desfocam, borram, criam fissuras e abrem brechas para a presença dos *queers*. Seus roteiros tiram do gueto e das sombras os que habitam o território ex-cêntrico, dando-lhes o caráter próprio de sua condição naturalizada diante da sociedade que exclui as diferenças. Estas persona/gens não surgem aos poucos, simplesmente estão escancaradas na tela, sem ocultamentos ou

revelações. A naturalidade que o cineasta trata desta questão é no sentido de que o espanto seja transformado em revelação do desejo do Outro. Para Almodóvar não existe o a-normal porque não existe a norma, portanto, os sujeitos sexualizados são produto deste espaço vazio criativo, lacunas fecundantes de suas próprias obras: corpóreas e pessoais.

Almodóvar é um cineasta marcado pelo caráter inventivo de novos significados e práticas discursivas a respeito de identidade, gênero e sexualidade. A presença dos *queers* na sua filmografia instaura questionamentos a respeito da criação dos conceitos de gênero e sexualidade. O cinema almodovariano como produtor de valores, acaba por delatar a subversão das identidades, das subjetividades nômades, das novas tecnologias de si e das fabricações da corporalidade e do desejo na contemporaneidade.

Depois de uma garimpagem em sua obra, selecionei três filmes que considero representar também o meu desejo: o de apresentar os *queers* como uma possibilidade discursiva sobre a ampliação de ser e não ser, da vivência da sexualidade e a escolha da construção de gênero. Assim, apresento como material de análise *A Lei do desejo (La Ley Del Deseo)*, de 1987; *Tudo sobre minha mãe (Todo Sobre Mi Madre)*, de 1999, e *Má Educação (La Mala Educación)*, de 2004. Estes filmes foram selecionados por diversas razões, entre elas, a emblemática de seus personagens, porém existe também o cuidado de querer representar as transformações dos períodos históricos dentro da sua filmografia, como no caso do filme *A Lei do Desejo*, representante de uma etapa fílmica de trans/gressão criativa, sob a inspiração

da *Movida Madrileña*⁹, marcada pela avidez da abertura democrática espanhola. Os outros dois filmes, *Tudo sobre minha mãe* e *Má Educação* marcam um período a que venho denominar dentro de sua obra como trans/nacional, ou seja, uma etapa em que o cineasta abre novos territórios geográficos e passa a ser reconhecido internacionalmente, com premiações prestigiadas no mercado cinematográfico mundial. Este espaço político-territorial do cineasta será mais aprofundado no primeiro capítulo desta tese. No entanto, quero ainda enfatizar que as escolhas destes filmes não se dão pelas temáticas audaciosas dos temas de gênero e sexualidades transgressoras, outros diretores também abordam o cenário *queer* com profundidade e questionamentos, porém, reporto-me a Almodóvar pela maneira singular com o qual constrói as identidades de seus personagens nas narrativas, sem cair nas armadilhas do maniqueísmo nem na dualidade de identificação. Seu enfoque permeia os comportamentos ambíguos em relação às práticas sexuais, mas também as confusas oscilações entre as identificações de gênero que adotam.

Almodóvar é rico nestes personagens ambivalentes. Ninguém é nunca somente o que aparenta ser. Todas as suas figuras se multiplicam, como se o diretor pudesse imagetivamente ir moldando as identidades de acordo com o desejo das subjetividades. “Você é o que você quer ser”, é seu meta/discurso. Com isso, seus personagens desestabilizam a inteligibilidade de gênero e não reitera constantemente as mesmas performances, fazendo da liberdade de identificação uma alternativa anti/essencialista ao modelo contemporâneo de

⁹ Movimento de contracultura espanhol, criado no final da década de 1970, a partir da cidade de Madri, no período de transição democrática, formado por artistas, escritores, intelectuais e vários jovens que pretendiam fazer a revolução das próprias identidades e suas articulações políticas através da expressão artística.

sexualidade, no qual assumir uma identificação exclui automaticamente inúmeras outras possibilidades de desejo, amor, prazer. Acredito que através destes seus discursos fílmicos, sua obra tem contribuído com as discussões e debates sobre sexualidade e gênero na contemporaneidade. Para ser mais contundente com esta proposta, escolhi três personagens centrais, nos três filmes selecionados, embora seja de extrema importância as transversalidades destes personagens com os outros que fazem a trama e, portanto, colocados também na análise.

No filme *A lei do desejo*, está **Tina**, uma transexual. *Em Tudo sobre minha mãe* está **Agrado**, uma travesti e em *Má Educação* está **Zahara**, também travesti e transformista. A escolha destas personagens se deu pelo universo “trans” a que estão inseridas, já que têm de comum acordo a prática de vivenciar o trans/gênero através da possibilidade de re/significação do masculino/feminino, revelando então, seu caráter performático. Através da construção do corpo, do sexo e da interpretação do gênero escolhido, estas personagens reafirmam as múltiplas possibilidades de produção do gênero no território da ambigüidade. A estilística corporal e estética apresentada por Tina, Agrado e Zahara dão vida ao gênero e visibilidade ao corpo, este plástico, instável e flexível. Portanto, toda tentativa de defini-las nesta introdução, na perspectiva da sexualidade, gênero e corporeidade é demais limitante para se compreender a complexidade por elas produzidas. Adiante, falaremos sobre cada um delas, fazendo ponte com a sua identidade sexual, sua materialidade

corpórea e as reviravoltas das subjetividades enquanto *queers* da nossa época.¹⁰

Identidades e subjetivações: a geografia das diferenças

Para falar sobre o masculino e o feminino e suas múltiplas interações na contemporaneidade, é preciso falar deste território que os habitam, que geram significantes e novas simbólicas nas discussões de identidades. É preciso percorrer estas geografias, ora tão áridas, ora tão férteis, atravessar pontes, cruzar fronteiras. Isto tudo em “tempo real”, na virtualidade do que é ser e estar na sociedade moderna.

Os “personagens” desta tese são sujeitos que ambientam a urbanidade e que estão sempre em movimento. É o movimento que melhor define estes camaleões das grandes cidades. Estão sempre na transitoriedade e assim, também as suas identidades. Em que tempo-espço estão? Para onde se deslocam? A modernidade que aqui tentamos dar forma é a derivada de um período Iluminista, onde a razão e as identidades fixas e sólidas garantiam os lugares dos sujeitos sociais. O progresso da ciência e da razão impunha modelos engessados de identidades através da vigilância e do controle sobre corpos e mentes, estes produtos sociais e políticos. As meta/narrativas da modernidade não conseguiram cumprir com as promessas de liberdades. No lugar de libertação, houve um empreendimento de subjugação burocrática e disciplinar, enfocada na obra de Michel Foucault. A disciplina levou a vigilância

¹⁰ Quero enfatizar que as personagens Tina, Zahara e Agrado não são por mim considerados *queers* apenas por se identificarem como transexuais, transformistas e travestis. Todos os personagens de Almodóvar banham-se neste território da ambigüidade, independente da sexualidade vivida. Desta maneira, libertamos o caráter *queer* apenas das sexualidades desviantes, porque antes de tudo, *queer* é uma perspectiva anti-normativa, plural e performática de ver e estar no mundo.

de si, um adestramento das individualidades, submentendo-os a uma padronização de comportamentos.

Os meados do século XX, mais precisamente no final dos anos 60, trouxeram as brechas e lacunas deixadas por este período consolidador, revelando rupturas de mudanças estruturais que abalariam os sujeitos ditos centrados, racionais, unificados e conscientes do que são. Embora exista muita divergência sobre o conceito ou a palavra certa para caracterizar este tempo, entendo os pontos de ligação entre os teóricos que pensam estas mudanças de paradigmas dentro dos contextos: das manifestações dos desejos subjetivos, realização individual, diminuição da força das grandes estruturas socializantes e sua autoridade social, primazia do consumo de massa, cultura hedonista, sociedade cada vez mais voltada para o presente e o volátil, onde os modelos prescritos por grupos sociais cedem lugar a condutas e escolhas pelos indivíduos, ou seja, a era do narciso, a era do efêmero.

Para alguns pensadores modernos trata-se de uma modernidade líquida, como a proposta apresentada por Z. Bauman, ou a hipermodernidade, de G. Lipovtesky; ainda, a alta-modernidade, de Giddes; e a pós-modernidade dos pós-estruturalistas. Embora muitos prefiram criticar a semântica “pós”, como idéia de ultrapassar uma ruptura do que ainda não aconteceu, (se é que a história se dá no sentido de ter uma antes e um depois, no seu sentido linear), outros acreditam que o termo “modernidade” não cabe mais para dar conta de tantas mudanças.

A minha posição é a de utilizar todos estes termos livremente, porque não é de interesse fixar nestas diferenças e sim, no que têm de comum, na

teorização sobre a contemporaneidade. O sentido é o de buscar a referência desta pluralidade de percepções sobre este tempo em que estão inseridos os personagens/sujeitos/objetos deste estudo. A discussão terá uma possibilidade de maior riqueza teórica sobre onde confluem estes “diferentes” pontos de vista.

Para o francês Gilles Lipovetsky, os tempos são hiper/modernos, vivemos uma modernidade levada à superpotência, produzindo a ordem e a desordem, a independência e a dependência subjetiva, a moderação e a imoderação. “Quanto menos o futuro é previsível, mais ele precisa ser flexível, reativo, permanentemente pronto para mudar, supermoderno, mais moderno que os modernos dos tempos heróicos”.¹¹ O teórico Sébastien Charles segue definindo a hipermodernidade como a de “uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer”.¹²

Da modernidade sólida e “pesada” para a modernidade líquida e “leve”. Assim pensa o sociólogo de origem polonesa, Zygmunt Bauman, que utiliza das metáforas da liquidez, dos fluidos e do fluxo para o estágio presente da modernidade. Para melhor explicar sua teoria, Bauman enfatiza os líquidos como expressão das identidades que se movem facilmente, escorrem, esvai-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, são filtradas, destiladas. Para ele, as identidades seguem não mais padrões e configurações “dadas”. Anuncia a chegada da liquefação dos padrões de dependência e interação.

¹¹ LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004, p.57.

¹² Idem. p. 26.

Viver em meio a chances infinitas coloca o sujeito diante da “liberdade de se tornar qualquer um”, no entanto, Bauman revela o paradoxo destas escolhas do “tornar-se”, por não ter elas nunca um fim. “O estar inacabado, incompleto e subdeterminado é um estado cheio de riscos e ansiedade, mas seu contrário também não traz um prazer pleno, pois fecha antecipadamente o que a liberdade precisa manter aberto”.¹³

Na perspectiva dos Estudos Culturais em confluência com as abordagens pós-estruturalistas, destaco aqui as questões levantadas por Stuart Hall em relação às identidades pós-modernas, tidas por ele como “descentradas”, deslocadas e fragmentadas. Estas mudanças, como sugere Hall, leva a uma perda de sentido de si, tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto a si mesmo, constituindo o que muitos chamam de “crise de identidade”. No seu argumento, o sujeito pós-moderno passa por uma transição de uma identidade unificada e estável para a composição de várias identidades em si, muitas vezes, contraditórias e mal-resolvidas.

Nestas cartografias , sejam líquidas, pós ou hiper, passeiam os sujeitos desta pesquisa, porque compreendo que mesmo partindo de obras ficcionais, como a produção de Almodóvar, as personagens Tina, Zahara e Agrado se reverberam em tantas outras por trás destas finas películas. Entre o imaginário e a realidade se dão o encontro destes enredos e histórias cotidianas, espelhos que se refletem e se re/criam. As apresentações destas geografias das identidades contemporâneas são apresentadas aqui para referenciar a possibilidade do discurso *queer* tanto no cinema como na vida. É importante localizar por onde passam as teorias sobre o nosso tempo vivido, para a partir

¹³ BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 200, p. 74.

de então, construir este território deslocado sobre as questões de gênero e sexualidade. De malas na mão, seguimos a viagem.

Mapas da viagem

Apresento agora o roteiro desta viagem nômade, percorrendo os territórios de conhecimento entre/cruzados que resultaram na construção desta tese, que por ora se desdobra em partes.

O primeiro capítulo: *Making of* **ou Tudo sobre minha tese** tem por objetivo apresentar os “bastidores” desta produção, desde o seu surgimento enquanto idéia á seus processos de fabricação. A intenção foi a de revelar os campos de saber e fazer que me possibilitasse transformar meus enredos em narrativas, como a escolha do tema (subversão das identidades de gênero e sexualidades *queers*), o campo de análise (o cinema), as principais teorias norteadoras das questões de gênero e sexualidades (Teoria *queer* e performance), a escolha das metodologias de aplicação dos conceitos para análise (dobras, arqueologias e genealogias), além de apresentar um breve relato genealógico sobre os diversos discursos que construíram os conceitos, comportamentos e paradigmas sobre o que gênero e sexualidade dentro das variáveis construções sociais e políticas da cultura ocidental. Idéias do sexo único à diferenças dos sexos através dos discursos biológicos, da única carne, da anatomia como destino, das desconstrução das polaridades de gênero, e enfim, o surgimento discursivo *queer*, do corpo-manifesto, maquínico e performático e a potencialidade criadora de gêneros e sexualidades.

O segundo capítulo: **O caleidoscópio Almodóvar: um cinema chamado desejo**, procura desvendar o cineasta espanhol como materialidade

discursiva sobre sexualidades e gênero na sua perspectiva *queer*, construindo em imagens, um “contra-discurso” aos padrões e normas vigentes. A história pessoal do *manchego* e sua realidade político-social da cultura espanhola são determinantes para a compreensão de sua obra e de seus personagens. Outras questões são de relevância a ser analisada, como a questão do desejo, força motriz do seu cinema e propulsora de sujeitos desejantes na sua produção maquínica de corpos e gêneros. Transformar a obra em escrita de si e as heterotopias que o seu cinema provoca, é outra maneira arqueológica de compreender as identidades trans/gressivas na reflexo dos discursos que as instituem. Por fim, uma breve genealogia do cinema *queer*, e de como este espaço cinematográfico tem contribuído para re/criar novas sexualidades em novos corpos e contestar os modelos normativos que o cinema hollywoodiano solidificou no imaginário coletivo ocidental sobre a interpretação possível para homens e mulheres e suas relações com o desejo.

O terceiro capítulo: **Tina, Agrado e Zahara: a lei, a mãe e a educação** é destinado à análise dos filmes de Almodóvar, em específico: *A lei do desejo*, *Tudo sobre minha mãe* e *Má educação*, a partir dos personagens selecionados. O objetivo é costurar a aplicação teórica e metodológica do universo *queer* na produção subversiva de novos corpos e gêneros. A fala dos personagens são recortadas e interpretadas através de uma temática que ganha evidência, assim como os filmes estão “aparentemente” separados por uma questão que considerarei mais central na análise, embora todas as três obras tenham entre/cruzamento sobre todas as reflexões propostas. Na análise dos discursos produzidos pelos filmes abordados, recorto a fala de Agrado, Zahara e Tina em particular, mas deixo escapar diálogos de outros

personagens que considero de importância no enredo. Há momentos em que o diálogo discursivo é quem ganha notoriedade e em outras, o próprio enredo e suas práticas imagéticas. A questão de maior debate é a performance e encenação dos gêneros no cenário *queer*, as tecnologias de si- o corpo de plástico e a plástica do corpo, a estética *camp*, a transexualidade como metáfora, o gênero protético, a subversão das identidades e as políticas das subjetivações nômades.

Apresentado o roteiro da viagem, convido os leitores a percorrerem comigo este território ambíguo, colorido, intrigante, provocador e reflexivo dos *queers* de Almodóvar, subvertendo a ordem dos gêneros, dos sexos e das identidades que transitam em cada esquina de nossas janelas, ou quem sabe, em cada cantinho de nós, onde habita a fina película do desejo.



Pedro Almodóvar e Penólope Cruz

Capítulo I

Making of ou **Tudo sobre minha tese**

- 1.1. Curtos enredos genealógicos
- 1.2. Performance *queer*: teorias
- 1.3. Cinema-vertigem
- 1.4. (Arque)genealogias em dobras: métodos

Capítulo 1

Making of ou Tudo sobre minha tese

Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. Assisto. Como a parteira que assiste a um parto e daí também à parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e, todavia única) do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho e ajudo. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito. (Christian Metz)¹⁴

Percorrer o labirinto de idéias e questionamentos sobre o que é gênero, mulher, homem, feminino, masculino, corpo, natureza, cultura, sexo e desejo através das lentes do caleidoscópio de Pedro Almodóvar, é um convite ao embaralhamento epistemológico, onde teorias, conceitos e verdades passam a transitar em caminhos vertiginosos no mundo das in/certezas, das mobilidades e metamorfoses. Apresento então o *Making of* deste percurso, revelando “Tudo sobre minha tese”, ou quase tudo, já que esta é uma tentativa de mostrar o que está por trás de cada cena, de cada enredo feito e desfeito, das montagens metodológicas, da decupagem do material pesquisado, da tortuosa busca da edição de palavras, do enquadramento certo para sentidos desfocados, tudo isso com um computador na mão e muitas idéias na cabeça.

Procurando o fio de Ariadne, por onde desenrolar este caminho? Começo apresentando neste capítulo, uma breve genealogia dos diversos

¹⁴ METZ, Christian. *História e Discurso*: nota sobre dois voyeurismos in XAVIER, Ismail.(Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991. P. 406

discursos que construíram os conceitos, comportamentos e paradigmas sobre o que é gênero e sexualidade dentro das variáveis construções sociais e políticas da cultura ocidental. Para conhecer a produção destas práticas discursivas, perpasso pela fala do falo, os sinais que determinaram as idéias do sexo único às diferenças dos sexos através dos discursos biológicos, da única carne, da anatomia como destino, do falo como empoderamento e definição de papéis sociais de gênero, do corpo “educado”, vigiado e punido. E de como historicamente estas verdades e narrativas passam por um processo de des/construção das polaridades de gênero para que se possa emergir novos discursivos de potencialidade criadora de gêneros e sexualidades.

Depois desta apresentação da construção dos discursos de gênero e sexualidades, apresento as teorias que são partes do território por onde se configura esta tese: Teoria *queer* e Teoria da performance, que possibilitaram a uma visão mais crítica sobre os padrões dicotômicos e heteronormativos de gênero, avançando nas questões do contraponto natureza/cultura e colocando o caráter de encenação dos corpos na construção destes significados como também na sua possibilidade de subversão. Estas teorias são aqui partilhadas com outros aportes conceituais e teóricos como a Filosofia Pós-Estruturalista, os Estudos Culturais e de Gênero que dialogam e enriquecem as questões aqui abordadas. Além das tramas teóricas, também se apresentam as justificativas destas escolhas que dão sentido a este exercício acadêmico: as metodologias, com a proposta de dobras e arquivo/genealogias como métodos de percepção, leitura e análise do objeto estudado. Para concluir, justifico a escolha do cinema como artefato discursivo da cultura, uma tecnologia de gênero e sexualidade.

1.1. Curtos enredos genealógicos

Sexo único: a matriz

Entender a diferenciação dos sexos e mais profundamente, de gênero, como construto social, cultural e político, passam antes de tudo, por uma compreensão do masculino e do feminino como produções discursivas nas quais está em jogo o poder, de acordo com que teoriza Michel Foucault. A sexualidade é uma invenção social que se constitui em múltiplos discursos sobre o sexo, que regulam, normalizam, instauram novos saberes e produzem “verdades”.¹⁵

Discutir a aprendizagem de gêneros nas culturas e em momentos históricos diferentes nos coloca diante das transições que passaram e ainda deixam vestígios, de uma definição biologizante ou naturalista do ser macho e fêmea. A biologia sempre indicou e marcou estas diferenças, embora servindo de maneiras distintas para necessidade política e cultural de cada época. Antes mesmo da crença da diferença radical entre homem e mulher ser a detentora da “verdade” sobre os sexos, na Antigüidade Clássica até um período pré-Iluminista, os discursos científicos não consideravam as diferenças anatômicas e fisiológicas visíveis nos sexos, portanto, no isomorfismo só existia um único corpo e portanto, a existência de um só sexo: o masculino. O modelo de homens e mulheres era classificado de acordo com o grau de perfeição metafísica. Durante muito tempo, a crença predominante foi a de que a mulher

¹⁵ Foucault, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Vol.1. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

possuía o mesmo órgão sexual dos homens, só que este virado para dentro do corpo. As mulheres então eram essencialmente homens. Por serem imperfeitas, faltava-lhes o calor vital, que acabara retendo suas genitálias para a parte interna do corpo. A referência do homem se dava como justificativa por este ter mais energia para gerar a vida, já que a mulher era mais fria e, portanto, não poderia guardar a semente produzida pelo calor masculino.

Estas observações fazem parte da extensa pesquisa do historiador Thomas Laqueur, resultante no livro *Inventando o sexo- corpo e gênero dos gregos a Freud*. De acordo com Laqueur, nesta época o corpo da mulher é um corpo masculino ao avesso, ou seja, a vagina é vista como um pênis interno, os lábios como o prepúcio, o útero como o escroto e os ovários como testículos, onde as fronteiras entre masculino e feminino são de grau e não de espécie. Portanto, este discurso não era o de oposição entre homem e mulher, mas de continuidade. Para o pesquisador, neste período, a longevidade da concepção do sexo único está ligada às questões de poder:

Em um mundo público predominantemente masculino, o modelo do sexo único apresentava o que já era muito evidente na cultura mais genérica: o homem é a medida de todas as coisas, e a mulher não existe como uma categoria distinta em termos ontológicos. Nem todos os homens são masculinos, potentes, dignos, ou poderosos, e algumas mulheres ultrapassam alguns deles em cada uma dessas categorias. Porém o padrão do corpo humano e suas representações é o corpo masculino.¹⁶

Assim sendo, o corpo do sexo único era um modelo paradoxal, onde a ordem e a hierarquia eram imposições de fora, não representando um determinismo nas diferenciações. Neste corpo de sexo único havia uma clara

¹⁶ LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 75.

diferença na distinção entre natureza e cultura, sendo este corpo diferenciado sexualmente como representação da perda da pureza. Para melhor compreensão, Laqueur explica que neste período, antes do século XVII, o sexo ou corpo, era compreendido como um epifenômeno, enquanto que gênero, como processo cultural, algo mais “real”. Desta maneira se construía historicamente as diferenciações de gênero, precedentes as diferenciações de sexo.

O gênero- homem e mulher- era muito importante e fazia parte da ordem das coisas; o sexo era convencional, embora a terminologia moderna tornasse essa reordenação sem sentido. Pelo menos, o que nós chamamos de sexo e gênero existiam em um modelo de “sexo único” explicitamente ligado a um círculo de significados(...)Foi no mundo do sexo único que se falou mais diretamente sobre a biologia dos dois sexos, que era mais arraigada no conceito de gênero, na cultura. Ser homem ou mulher era manter uma posição social, um lugar na sociedade, assumir um papel cultural, não ser organicamente um ou o outro de dois sexos incomensuráveis.¹⁷

O duplo: cisão e diferença

Esta prática discursiva do isomorfismo reformulou seus conceitos no final do século XVIII e começo de um período Iluminista. Junto aos ideais de igualdade da Revolução Francesa, o modelo do sexo único foi subvertido definitivamente, quando os poderes hierarquizados dos corpos ganham outros contornos, se instituindo não mais como uma causa biológica, mas legitimados pelo discurso da ciência. O discurso dominante então deixa de ser o de sexo único, onde feminino e masculino eram concebidos de maneira hierárquica e vertical para dar passagem ao dimorfismo diferenciação radical de opostos horizontalmente ordenados. A diferença marcada por um conhecimento

¹⁷ Idem. p.19.

anatômico e fisiológico dá-se na medida em que se torna importante politicamente marcar a separação destes “territórios”. Desta maneira, os papéis na representação social, psicológica e comportamental se definem na diferença da corporeidade, portanto, criados para justificar as desigualdades supostamente naturais entre os gêneros.

A ciência veio avaliar o que a ideologia já estabelecera. O sexo de filósofos e moralistas havia decretado a diferença e a desigualdade entre homens e mulheres; a ciência médica vai confirmar a bem-fundado das pretensões política. A diferença dos sexos vai estampar-se nos corpos femininos, sobretudo a) na diferença dos ossos; b) na diferença dos nervos e c) na diferença do prazer sexual. O sexo vai investir os corpos diversificando-os segundo os interesses culturais.¹⁸

O progresso da ciência e da razão impunha modelos fixos de identidades, estas baseadas em uma nova ordem moral, onde fosse possível obter maior controle e vigilância sobre os corpos, estes produtos sociais e políticos. As diferenças de sexos opostos eram marcadas pela biologia que os definiam como corpos estáveis, não históricos e sexuados. Caberia a este discurso biológico marcar o lugar de cada um na sociedade. Para a mulher, o lugar da passividade, indolência, doçura e a emoção, enquanto aos homens se constituíam como ativos, racionais, dinâmicos e operantes.

A partir dos ideais Iluministas, os indivíduos se construía como sujeitos centrados, racionais, unificados, conscientes, onde o seu centro permanecia sempre o mesmo ao longo de sua existência. Esta “essência” do seu eu era compreendida como a sua identidade fixa. Ora, se esta identidade era imutável

¹⁸ COSTA, Jurandir Freire. O referente da identidade homossexual. In: Sexualidades Brasileiras. (orgs.) PARKER, Richard; BARBOSA, Regina M. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p.84.

e seus valores estão ligados à ação e a razão, a quem poderia ser identificada a identidade iluminista, se não ao homem?

Ao final do século XVIII, o que se pode certamente dizer é que a sociedade democrática, que se constitui com a Revolução Francesa, não concedeu às mulheres a tal paridade de direitos proclamada. Apesar do engajamento político das mulheres na Revolução, a sociedade emergente não conferiu a elas os mesmos direitos. Contudo, o modelo do sexo único da Antigüidade não tinha então mais lugar e legitimidade, tendo de ser construído outro discurso sobre os sexos, no qual a hierarquia de poder entre as figuras do homem e da mulher fossem fundadas em novas bases.¹⁹

O paradigma da diferença sexual é conduzido pela sua correlação com a modernidade ocidental, mantendo inalterado o poder masculino e a política patriarcal. Para justificar tais procedimentos, um novo discurso sobre diferença sexual é instaurado, onde homens e mulheres a partir das suas naturezas diferenciadas e irreduzíveis, conseqüentemente, teriam finalidades morais e inserções sociais diferentes. Para tanto, foi necessária usar a linguagem dicotomizada para nomear o corpo de homem e de mulher e então designar seus papéis sociais a partir das diferenças estabelecidas no sexo.

A linguagem científica é uma das mais refinadas tecnologias de produção de corpos-sexuados, à medida que realiza o ato de nomear, de batizar, de dar vida, como se estivesse realizando uma tarefa descritiva, neutra, naturalizando-a. (...) Aos poucos a linguagem se tornou dimórfica. Os significantes cristalizaram-se, fixaram-se os significados. Já não era possível entender o corpo como um significado flutuante, como poderia ocorrer no isomorfismo. As estruturas que eram consideradas comuns ao homem e à mulher- o esqueleto e o sistema nervoso- foram diferenciadas. (...). De homem invertido, a mulher passou a ser o inverso do homem. E aqui se opera a inversão: os

¹⁹ BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p.49.

corpos-sexuados que foram inventados pelos interesses de gênero ganharam o estatuto de fato originário.²⁰

O período entre o final do século XIX e a virada para o século XX é marcado por muitos historiadores como o início do feminismo enquanto movimento social organizado. A luta pelo direito ao voto feminino, conhecido como movimento sufragista, deu as mulheres uma maior visibilidade social e política. Nesta luta foram incorporadas outras causas como o direito à educação, à melhoria no trabalho, ao exercício da docência.

Para se entender esta mudança na categoria de análise de gênero se faz necessário percorrer o caminho das identidades construídas historicamente na sociedade moderna. Colocamos neste período o foco nas transformações do “sujeito soberano” à medida que as sociedades vão se tornando mais complexas, adquirindo uma necessidade maior de coletividade e socialização. Os direitos individuais tinham que corresponder a novas estruturas do Estado-nação da democracia moderna. O sujeito “social” impunha uma localização e definição no interior destas estruturas. Para Stuart Hall, vários eventos contribuíram para conceituar o sujeito moderno. O primeiro deles foi à própria biologia darwiniana, onde a razão tinha uma base na Natureza e a mente no fundamento do desenvolvimento físico do cérebro. A segunda está relacionada com a permanência do sujeito racional como a figura central nos discursos da economia e da lei moderna.

Entre as questões mais transformadoras está o surgimento do sujeito sociológico e relacional, dando sentido uma nova concepção interativa da

²⁰ BENTO, Berenice. *A reiventação do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006, p. 116.

identidade e do eu. De acordo com Hall, esta noção do sujeito sociológico refletia uma complexidade crescente do mundo moderno e uma tomada de consciência de que este núcleo interior, tido como sua essência, não era mais autônomo e auto-suficiente e sim, formado na relação com o outro, que mediava a cultura dos mundos que habitava, formada por valores, sentidos e símbolos. Assim, Hall esclarece:

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior”- entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura o sujeito à estrutura. Estabilizam tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.²¹

O movimento feminista também absorve a concepção do sujeito como processo de construção social e histórica, onde o interior e o exterior, o mundo pessoal e o público, ganha slogan entre as mulheres quando define que o pessoal é político. As feministas nos anos 1960 e 1970, inspiradas nas manifestações de maio de 68, reconhecem a necessidade de investimento na produção de conhecimento acadêmico. Tais estudos deram legitimidade às críticas discursivas que envolviam a psicanálise, teoria marxista e do patriarcado, desenvolvendo leituras sobre o sexismo, a opressão, a subordinação social, a invisibilidade histórica e os silenciamentos. Seja no

²¹ HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 11-12.

cotidiano, na família, no trabalho, os estudos feministas procuraram dar esta visibilidade às mulheres, seus interesses, dúvidas, dificuldades, necessidades. É neste momento que o movimento feminista propõe novas abordagens teóricas para compreender este processo de exclusão social. De acordo com Guacira Lopes Louro, esta desigualdade não era mais possível ser justificada por um discurso revestido de linguagem científica. “O argumento de que homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos decorre dessa distinção, que é complementar e na qual cada um deve desempenhar um papel determinado secularmente, acaba por ter o caráter final, irrecorrível. É imperativo, então, contrapor-se a esse tipo de argumentação”²², enfatiza.

O que as feministas vão começar a dar ênfase é o sentido da representação, de como o feminino e o masculino se constituem em determinada sociedade, aquilo que se pensa e que se diz a respeito sobre ser homem e ser mulher em um dado momento histórico. É neste momento que surge o termo gênero, passado a ser utilizado no lugar de sexo. Antes de qualquer coisa, o conceito gênero nasce como um instrumento político.

Com o conceito de gênero pretendia-se romper a equação na qual a colagem de um determinado gênero a um sexo anatômico que lhe seria “naturalmente” correspondente resultava em diferenças inatas e essenciais, para argumentar que a diferenças e as desigualdades entre mulheres e homens eram social e culturalmente construídas e não biologicamente determinadas.²³

²² LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p.21.

²³ MEYER, D. E. E. *Gênero e educação: teoria e política*. In: LOURO, G. L.; NECKEL, F. J.; GOELLNER, S. V. (Orgs.) *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003, p.15.

Múltiplo: ambivalência e indeterminação

Se tudo o que sólido se desmancha no ar, as noções de concretude e das verdades absolutas se liquifizeram, se o tempo-espaço se tornou virtual, ser homem ou ser mulher, nesta nova vivência de gênero, também passa por deslocamentos e desconstruções de sentidos. Esta mudança profunda é marcada pela dúvida, incerteza e ambivalência.

O conceito de gênero amplia-se como constituinte identitária dos sujeitos e, estes podendo ser plurais, contraditórios, onde as identidades se refazem sem mais uma estrutura fixa e permanente, mas em constante mutação. Como as identidades sexuais são múltiplas assim também são suas identidades de gênero, ou seja, as maneiras pelas quais os sujeitos se identificam como masculinos e femininos são resultados dinâmicos das construções e constituições sociais e históricas.

As identidades de gênero (...) estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e estar no mundo. Essas construções e esses arranjos são sempre transitórios, transformando-se(...) historicamente, como também na articulação com as histórias pessoais, as identidades sexuais, étnicas, de raça, de classe.²⁴

A liberdade da escolha e da vivência de gênero não parece assim, tão libertária. Apesar da variedade de possibilidades e a contínua transformação destas representações, ser homem e ser mulher na sociedade pós-moderna é

²⁴LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p.28.

um produto cultural do hedonismo, do individualismo e ofertas de identidades “à la carte” ou consumidas em “fast-foods”. Neste jogo de trocas e ofertas, fica um ranço da desagregação humana, da atomização progressiva, do triunfo individualista, da reconfiguração do eterno presente, volátil e febril. Desfilado de instituições, esmaece a capacidade de vínculos. A escolha da vivência sexual é o que Anthony Giddes²⁵ chamou de “sexualidade plástica”, descentralizada, intrinsecamente vinculada à personalidade e ao eu, transformando radicalmente a intimidade.

O que saliento aqui é que esta sociedade de consumo “fabrica” identidades de gênero e discursos sobre estes, mesmo que se re/ façam o tempo todo, em um movimento contraditório e plural. Para Gilles Lipovetsky, estamos diante do hiperindividualismo, onde se proliferam as patologias individuais, o consumo anômico, a anarquia comportamental, que regula a si mesmo, seja em atitudes prudentes e calculistas, como também desregrada, desequilibrada e caótica.

O hiperindividualismo coincide não apenas com a internalização do modelo homo *oeconomicus* que persegue a maximização de seus ganhos na maioria das esferas da vida, mas também na desestruturação de antigas formas de regulação social dos comportamentos, junto a uma maré montante de patologias, distúrbios e excessos comportamentais. Por meios de suas operações de nomatização técnica e desligação social, a era hipermoderna produz num só movimento a ordem e a desordem, a independência e a dependência subjetiva, a moderação e a imoderação.²⁶

²⁵ Para saber mais: GIDDENS. Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

²⁶ LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004, p.57.

De acordo com Jean-Claude Guillebaud na sua obra *A Tirania do Prazer*, vivemos uma época de solidão consentida pela expulsão do outro, onde a des/socialização da sexualidade encontra seu sentido em fenômenos de atomização sociais muito mais generalizados. Para ele, esta des/socialização progressiva no campo da sexualidade se dá em correlação com o enfraquecimento das instituições e dos laços de pertinência, a precarização dos indivíduos frente a sua solidão. Guillebaud acredita serem estes os deslocamentos mais temíveis que ameaçam a coesão da sociedade pós-industrial. A liberdade de ser e não ser ainda assusta pelo alcance não planejado destas escolhas.

A sexualidade corre o risco de ser dessocializada, desfilhada, desumanizada, e, no entanto, a sua substância mesma é a de ser cultura e não uma função (...). Não há superação da sexualidade. Como não há sexualidade fechada em si mesma. Ninguém está salvo e ninguém está completamente perdido. (...) Estamos resolutamente libertos, mas sós, e como que esmagados por nosso próprio prazer- que se mostra não ser grande coisa.²⁷

Para a psicanalista Maria Rita Kehl, o “peso” desta liberdade de escolha está na intolerância, produzida a partir da similaridade, de quando a diferença é pequena demais e não quando é acentuada. É o que Freud chamou de “narcisismo das pequenas diferenças”²⁸. Masculino e feminino são territórios interpenetrados, que assustam principalmente aos homens, que vêem toda feminização como perda e ameaça, já que não consegue reconhecer a mulher tão parecida consigo mesmo, no angustiante jogo do reconhecer-se no espelho.

²⁷ GUILLEBAUD, Jean-Claude. *A tirania do prazer*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p.424.

²⁸ Proposta de Freud na obra *Mal-Estar na Civilização*, de 1929/1930 in *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Volume XXI, 1996.

Caberia então a nomeação do que estão fora do “eu” no campo da sexualidade normativa (a heterossexualidade), todos os chamados “desvios” da norma, conceituados como homossexualidade, bissexualidade, transgêneros, travestis, transexuais, entre outros. Aproveitamos as discussões ainda no campo da psicanálise para entender o que Freud discutiu a este respeito, principalmente às questões ligadas a bissexualidade. Para ele, a bissexualidade é inerente a todos os indivíduos, fato que pode ser comprovado na “Carta de 1º de agosto de 1899 a Flies”. Na carta, Freud revela: “Mas a bissexualidade! É claro que você tem razão quanto a ela. Estou-me acostumando a encarar cada ato sexual como um processo que há quatro indivíduos envolvidos”.²⁹ Como explica a socióloga e psicanalista Marlise Matos, a idéia de Freud é que existia um “estágio” ou “etapa” final no processo de desenvolvimento libidinal –a neurose ou a perversão- onde teríamos seres “puramente” masculinos e femininos.

Enquanto ponto de chegada, a sexualidade- especialmente a neurótica- deveria se encaminhar para uma opção sexuada, um determinado alinhamento de um lado ou do outro(masculino ou feminino) das fronteiras sexuais. A bissexualidade se referiria ao ponto de partida originário e infantil a ser superado com o passar do tempo e com as outras etapas da organização libidinal.³⁰

Indo mais além do que este “processo a ser superado” a bissexualidade é em si, uma ameaça e uma questão às polaridades do desejo, entre a heterossexualidade e a homossexualidade. A bissexualidade desfaz a orientação sexual como uma categoria. Na interpretação de Matos, da qual me

²⁹ MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Flies-1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p.365.

³⁰ MATOS, Marlise. *Reivindicações do vínculo amoroso: cultura e identidade de gênero na modernidade tardia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 66.

aproprio, gênero é como uma narrativa que muda com o tempo. Para a teórica, o interesse está em compreender o esquema das transformações no plano identitário e identificatório que as diferentes correlações de forças da sexualidade compõem. É o que ela conceitua como multissexualismo, o que para mim é a mesma referência para o que chamo de transgêneros. A esta dinâmica ela propõe outro tipo de economia, a criativa das pulsões e afetos, elementos constituintes que apontam para a pluralidade no campo identificatório de gênero. O multissexualismo é uma resposta para a (re) definição do pertencimento naquilo que este se refere à dinâmica cultural e subjetiva de gênero.

Multissexualismo- como parece se apresentar a multiplicação dos gêneros na modernidade tardia- não é apenas uma palavra moderna para dizer da mais antiga “perversidade polimorfa” e da identificação infantil que Freud cunhou nos idos de 1905. Este novo conceito remete-nos à pluralidade e diversidade cultural e subjetiva das experiências de gênero. Se, num primeiro momento da estratégia discursiva psicanalítica freudiana, a “bissexualidade” deveria ser superada ou superável em prol dos bens coletivos e da convivência na sociedade burguesa e de massa, o “multissexualismo” é uma estratégia atual clara de resistência- crítica e subversiva- à homogeneização de tal empreitada social, cultural e política.³¹

Apesar da transitoriedade das identidades de gênero, estas são apenas brechas, fissuras, algo que começa a escapar, mas não poderíamos dizer que as diferenças de papéis sociais entre homens e mulheres é algo irrelevante na construção política que demarcam seus lugares na sociedade. Alguns teóricos, como Lipovetsky, acreditam que hoje, mulheres e homens são donos de seu destino individual, mas isso não equivale a uma total permutabilidade de papéis e lugares sociais. Sua concepção destas mudanças indica que ao mesmo

³¹ Idem. p. 68.

tempo em que temos escolhas, diferenças de posições se recompõem paralelamente ao declínio dos domínios atribuídos a um sexo.

O variável sexo continua, evidentemente, a orientar as existências, a fabricar diferenças de sensibilidade, de itinerários e de aspirações. O novo não reside no advento do unissex, mas em uma sociedade “aberta” em que as normas, sendo plurais e seletivas, são acompanhadas de estratégias heterogêneas, de margens de liberdade e de indeterminação. Ali onde as determinações eram mecanicistas, há lugar agora para escolhas e arbitragens individuais. Antes os modelos sociais impunham imperativamente papéis e lugares, agora já não riam mais que orientações facultativas e preferências estatísticas. Aos papéis exclusivos sucederam a abertura das oportunidades. O que se propaga não é a semelhança dos papéis sexuais, mas a não-diretividade dos modelos sociais e, correlativamente, o poder de autodeterminação e de indeterminação subjetiva dos dois gêneros. A liberdade de autodirigir-se se aplica agora, indistintamente, aos dois gêneros, mas se constrói sempre “em situação”, a partir de normas e papéis sociais diferenciados.³²

Para as pós-estruturalistas, o construto unívoco do sexo, ou seja, a pessoa é de um sexo e, portanto, não é do outro, é um produto da regulação e do controle social da sexualidade, ocultando e unificando artificialmente uma variedade de funções sexuais distintas e não relacionadas. Isto faz com que apareça um discurso como causa, essencialista no interior do sujeito, que tanto produz como torna inteligível todo tipo de sensação, prazer e desejo como específicos de cada sexo.

Para a teórica e feminista Judith Butler, em oposição a essa falsa construção do “sexo” unívoco e causal, há um discurso inverso, que trata “sexo” como efeito e não como origem. De acordo com Butler, em sua análise foucautiana da *História da Sexualidade*, “em lugar de “sexo” como causa e

³² LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.239.

significação originais e contínuas dos prazeres corporais, ele(Foucault) propõe “sexualidade” como um sistema histórico aberto e complexo de discurso e poder, o qual produz a denominação imprópria de “sexo” como parte da estratégia para ocultar e portanto perpetuar as relações de poder”.³³

A teórica de gênero, Joan Scott, que argumenta em cima do pós-estruturalismo, em 1986 escreveu o artigo *Gênero: categoria de análise histórica*³⁴, que muito contribuiu para as discussões nos estudos feministas. Para ela, é preciso desconstruir o caráter da oposição binária do masculino e feminino, implodir a lógica que analisa e compreende a sociedade através de um pensamento dicotômico e polarizado sobre gêneros, dentro de uma relação que se constrói sempre invariavelmente entre dominados e submissos.

A desconstrução proposta pelos filósofos franceses como Foucault, Derrida, Deleuze, entre outros, sugere que procuremos nestes processos as condições que estabelecem a lógica polarizada. Para Foucault, esta oposição é construída e não fixa nem inerente, por isso mesmo, supõe que se historicize o processo do que se tem como oposto, já que o esquema polarizado não comporta as demandas das complexidades sociais.

A lógica dicotômica supõe que a relação masculino-feminino constitui uma oposição entre um pólo dominante e outro dominado- e essa seria a única e permanente forma de relação entre os dois elementos. O processo desconstrutivo permite perturbar essa idéia de relação em via única e observar que o poder se exerce em várias direções. O exercício do poder pode, na verdade, fraturar e dividir internamente cada terno da oposição. Os sujeitos que constituem a dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, etc e suas solidariedades e antagonismo

³³ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.87.

³⁴ SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade. Vol 20, 1995.

podem provocar os arranjos mais diversos, perturbando a noção simplista e reduzida de “homem dominante versus mulher dominada”. Por outro lado, não custa reafirmar que os grupos dominados são, muitas vezes, capazes de fazer dos espaços e das instâncias de opressão, lugares de resistência e de exercício de poder.³⁵

Nesta observação, desconstruir a polaridade rígida de gênero é compreender que cada um, masculino ou feminino, contém em si o pólo oposto, e este nunca é uno, mas se inscreve sempre no plural, incluídas então, diferentes formas de masculinidades e feminilidades construídas socialmente. Para tanto, os gêneros se produzem nas relações intrínsecas de poder. Esta construção não passa somente através dos mecanismos de repressão ou censura, mas através das práticas e relações que instituem os modos de ser e estar no mundo.

Dentro das perspectivas genealógicas já apresentadas até então, volto a conceituar o sentido de “culturas de gênero”, dentro da proposta da socióloga Marlise Matos a esta tese:

Por culturas de gênero designo um conjunto articulado e articulável de idéias, padrões de comportamento, meios simbólicos, significados, práticas, sentidos e valores resultantes do dispêndio de energia humana na produção, construção e cultivo sociais, que definem posições, lugares, papéis e funções cultivadas por um ou por outro sexo (ou ainda a ausência de alguma caracterização deste tipo), e que cumprem a tarefa de marcar social, situacional e historicamente (no tempo e no espaço) determinado plano relacional de gênero³⁶.

³⁵ LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p.33.

³⁶ MATOS, Marlise. *Reiventações do vínculo amoroso: cultura e identidade de gênero na modernidade tardia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 40

A história de gênero se constrói contraditoriamente porque contraditório é o tempo e o lugar que a inscreve. Ser e não ser, permeando entre o masculino e feminino, é uma tarefa que exige uma despolarização do nosso pensamento ocidental dicotômico, que se apresenta ora por igualdades ora por diferenças. Este jogo de identidades complexas e instáveis nos parece in/concluso. O que vemos é um grande labirinto de caminhos a quais homens e mulheres constroem e refazem suas histórias e identidades.

1.2. Performance *Queer*: teorias

O horizonte teórico onde costuro as idéias nesta tese é permeado por uma bricolagem de vários pensadores que têm contribuído com as reflexões sobre gênero, corporeidade, sexualidades, além das discussões identitárias, subjetivas e sociais da contemporaneidade. Como matriz desta enorme árvore genealógica de conceitos está a Filosofia Pós-Estruturalista, com suas expansões pelos Estudos Culturais e os Estudos de Gênero. No entanto, posso dizer que esta tese foi construída, inspirada e formada por uma grande junção destes pensamentos, centradas em uma polimorfa teoria que se des/dobra em outras na busca pela compreensão sobre as identidades nômades e seu processo de subjetivação de corpos, desejos e gênero: a Teoria *queer*.

Pelo seu caráter transgressor e multicultural de informações e conhecimentos, a Teoria *queer* não tem um autor-fundador, ela é formada por vários discursos que foram ampliando as discussões e as problematizações sobre gênero e identidades, escapando das próprias armadilhas de conceituações fechadas e uniformes, já que é próprio desta Teoria, seu caráter libertário, trans/formador e múltiplo. Muitos dos teóricos que se adentram por estas sinuosas linhas investigativas beberam na fonte da tríade francesa:

Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida até mesmo na intenção de contradizê-los ou aprofundar suas investigações. Posso também dizer que os três filósofos da “des/construção” foram fundamentais e essenciais na base desta pesquisa.

Mesmo com uma vasta produção autoral no campo de gênero e sexualidades, uma destas teóricas saiu à frente na provocação de idéias e fomento para a Teoria *queer*. Trata-se de Judith Butler, filósofa norte-americana pós-feminista que colocou os estudos de gênero em questão, fazendo duras críticas a normatividade dos caminhos traçados até então. Minha tese compartilha e percorre os caminhos analíticos por ela desbravados. Muitos outros teóricos que têm contribuído com as questões de gênero pós-feminista na perspectiva da Teoria *queer* estão presentes nesta tese e se fazem necessários pelas valiosas brechas que têm aberto no campo discursivo destas problemantizações. Entre eles estão: Beatriz Preciado, Donna Haraway, Teresa de Lauretis, Eve K. Sedgwick, David M. Halperin, Michael Warner, Marie-Hélène Bourcier, Tansim Spargo, Ruth Goldman, Steven Seidman, Rosi Braidotti, Tânia Navarro Swain, Berenice Bento, Guacira Lopes Louro, Richard Miskolci, entre outros.

Não poderia deixar de citar os outros companheiros de jornada fundamentais nesta tese, des/dobrando meus questionamentos, instigando novos olhares e alimentando o fluxo de conhecimento. Os rizomas destas múltiplas raízes teóricas possuem um fluxo *continuum* que ora se entrelaçam, ora se afastam, ora geram outros caminhos. Portanto, surgem a todo o momento participações especiais de diversos saberes sociológicos, antropológicos, psicanalítico, históricos e filosóficos, formando uma grande teia

paradoxal na busca de des/construção de sentidos. Entre os principais teóricos estão: Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Jean Baudrillard, David Le Breton, Félix Guatarri, Maria Rita Kehl, Marlise Matos, Joel Birman, Thomas Laquer, Tomaz Tadeu Silva, Stuart Hall, entre outros.

Tomada à objetividade deste caminho, sigo agora pelas linhas do *queer* e de como esta adquire o status de teoria, e chega nesta tese como fio condutor por onde argumento minhas idéias sobre gênero e sexualidades como produtos discursivos e de como esta mesma produção que forma e molda, também cria novas possibilidades de vivência sobre o corpo sexuado e suas identidades subjetivadas de gênero. Para explicitar a Teoria *queer*, torna-se necessário fazer uma digressão histórico-genealógica que possibilite sua melhor compreensão na análise do estudo proposto.

Mas afinal, o *queer* que é isto?

A melhor inspiração conceitual sobre o estado de ser/estar *queer* vem da teórica de gênero brasileira, Guacira Lopes Louro, que com apropriação nos revela:

Queer é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante-homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o ex-cêntrico que não deseja ser “integrado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, de “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca, fascina.³⁷

³⁷ LOURO. Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, contra-capas.

O termo *queer* é utilizado pelos americanos de forma pejorativa para nomear homossexuais, o que no Brasil seria algo como “viado”, “sapatão”, “bicha”, como também quando se querem referir ao conjunto de gays e lésbicas.

O termo *queer* surge como uma interpelação que discute a questão da força e da oposição, da estabilidade e da variabilidade no seio da performatividade. Este termo tem operado como uma prática lingüística cujo propósito tem sido o da degradação do sujeito a que se refere, ou melhor, a constituição desse sujeito mediante este apelativo degradante. *Queer* adquire todo seu poder precariamente através da evocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos.³⁸

Nesta brincadeira lúdica de confundir e performatizar suas práticas discursivas, o próprio termo *queer* ganha esta força.

A expressão, repetida como xingamento ao longo dos anos, constituiu-se num enunciado performativo que fez e que faz existir aqueles e aquelas a quem nomeia. Performativamente instituiu a posição marginalizada e execrada. A posição que teria de ser indesejada. No entanto, virando a mesa e revertendo o jogo, alguns assumiram o *queer*, orgulhosa e afirmativamente, buscando marcar uma posição que, paradoxalmente, não se pretende fixar. Talvez fosse melhor dizer buscando uma disposição, um jeito de estar e de ser. Mais do que uma nova posição de sujeito ou um lugar social estabelecido, *queer* indica um movimento, uma inclinação. Supõe a não-acomodação, admite a ambigüidade, o não-lugar, o trânsito, o estar-entre. Portanto mais do que uma identidade, *queer* sinaliza uma disposição ou um modo de ser e de viver.³⁹

Este modo de ser e viver passou a ser inserido nas indagações por novos saberes vindas da academia e dos movimentos sociais dentro do campo discursivo sobre gênero e sexualidade. As discussões ganharam mais

³⁸ BUTLER. Judith. Criticamente Subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M, Mérida (org.). *Sexualidades transgresoras: uma antologia de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002. p. 61. **(Tradução minha)**.

³⁹ LOURO. Guacira Lopes. O “*estranhamento*” *queer*. In: ANAIS do Seminário do Fazendo Gênero VII. Florianópolis, 2006. p. 03.

pluralidade diante dos inúmeros personagens que encenam cotidianamente trajetórias de desafio às fronteiras estabelecidas até então diante de gênero. Tanto a academia como os movimentos feministas, gays e lésbicos no final dos anos de 1980 não correspondiam mais a dimensão das sexualidades polimorfos, o *queer* passa então a ser visto como movimento social daqueles que questionam à heteronormatividade compulsória da sociedade. A visibilidade tornou-se pauta primeira nesta reivindicação de sair dos guetos e percorrer as passarelas em trânsito. Gays, lésbicas, travestis, bichas-boy, transexuais, intersexuais, *crossdressers*, bissexuais, heterossexuais, assexuados, ursos, *barbies*, *butches*, *femmes*, *butch queens*, transgêneros, transexuais, travestis, *drags queens*, *drags kings* delatavam a existência de novos estilos de vida, de sexualidade, prazer e gênero. O intuito foi o de mostrar as caras, histórias, desejos e desafiar as próprias nomeações, já que estas não conseguiam dar conta dos significados múltiplos e passageiros de quem os vivencia.

Queer passa a ser utilizado como um “guarda-chuva” na tentativa de abrigar as múltiplas sexualidades “desviantes” que não se viam representadas nas expressões gays, lésbicas e homossexuais. *Queer* então ganha este caráter de poder ser utilizado dentro de sua tradução literal: estranhos, esquisitos. “Pode-se dizer que é um termo mobilizador, um verbo que des/estabiliza, que perpetua a discordância com o normal, com a norma. Em uma palavra, são os considerados ex-cêntricos, os a-normais”.⁴⁰

⁴⁰ SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 53. **(Tradução minha)**.

Nesta trajetória, as pessoas que se associavam a idéia proposta pelo conceito *queer* não estavam ligadas à inserção de mais um grupo de “minorias” que reivindicavam tolerância ou a possibilidade de se sentirem integrados ao sistema vigente. A proposta *queer* se constrói justamente na proclamação da liberdade de ser e estar além das fronteiras, de poder reverberar as matizes de cores que possuem quando se fala em identidade e diferença, propondo uma nova estilística de si a partir de um movimento pós-identitário, ou seja, de novos espaços para identidades não fixas e anti-normalizadoras. Como propõe “O Zôo”, grupo *queer* de ativistas franceses:

Queremos reivindicar as identidades e não a identidade. Uma identidade que não tenha nada haver com uma valorização da semelhança por si e em si mesma. As identidades trans, palavra *queer*, se baseiam no respeito e na construção permanente pela diferença. (...) somos diferentes e nossas diferenças nos servem para resistir aos discursos, as práticas e as leis que não querem que sejamos o que somos. Somos diferentes e queremos viver de forma diferente e deste modo, inventar novas formas culturais e sociais.⁴¹

Os conceitos sobre *queer* ganham status de teoria diante de captação sensível do que acontecia manifestados nas ruas, passando pelos movimentos sociais e abrindo espaço inevitável nos estudos e pesquisas acadêmicas. A Teoria *queer*, originada a partir dos Estudos Culturais norte-americanos e com influência do movimento pós-estruturalista francês, funda-se nas discussões acadêmicas em posição crítica aos estudos sociológicos das minorias sexuais e à política identitária de gênero dos movimentos sociais, fartamente explorados na década de 1980 e início da década seguinte.

⁴¹ BOURCIER, Marie-Hélène. *Q comme Queer*. Les Séminaires Q du Zoo. Cahiers Gai Kitsch Camp: Lille, 1999, p. 94. **(Tradução minha)**.

Primeiramente, a Teoria queer⁴² ganhou espaço nos departamentos como Filosofia e crítica literária, onde se abre o campo para o estudo do desejo e das variabilidades da sexualidade como parte das organizações sociais. Coube a teórica Teresa de Lauretis a ser considerada a primeira a inaugurar o termo *Queer Theory*, em 1991, em artigo sobre sexualidades gays e lésbicas.⁴³ Um dos inauguradores históricos também do empreendimento deste termo foi à coleção de livros sobre teoria social contemporânea, onde surge um título *Queer Theory/Sociology* (1996)⁴⁴. Desta maneira, abre-se espaço de interação de estranhamento e sedução entre a Sociologia e a Teoria *queer*, principalmente nas questões referentes à sexualidade.

O diálogo entre a Teoria Queer e a Sociologia foi marcado pelo estranhamento, mas também pela afinidade na compreensão da sexualidade como construção social e histórica. O estranhamento queer com relação à teoria social derivava do fato de que, ao menos até a década de 1990, as ciências sociais tratavam à ordem social como sinônimo de heterossexualidade. O pressuposto heterossexista do pensamento sociológico era patente até nas investigações sobre sexualidades não-hegemônicas. A despeito de suas boas intenções, os estudos sobre minorias terminavam por manter e naturalizar a norma heterossexual. Os primeiros teóricos queer rejeitaram a lógica minorizante dos estudos socioantropológicos em favor de uma teoria que questionasse os pressupostos normalizadores que marcavam a Sociologia canônica.⁴⁵

⁴² Muitos teóricos *queers* rejeitam o conceito de teoria e preferem chamar de estudos *queers*, já que tradicionalmente a teoria é considerada epistemologicamente como um corpo de conhecimento articulado de forma sistemática para explicar um objeto de estudo, um marco de um discurso científico, que precisa de um método, de uma linguagem formal e de regras claras de transformação de enunciados. No entanto, os estudos *queers* não têm um único corpus organizado de enunciado, não possui um único autor, nem espera dar conta de um objeto claramente definido, seu campo é heterogêneo e fluido. A crítica prevê que juntar a terminologia *queer* às preposições da teoria faz com que se perca o potencial subversivo e transformador, simplificando sua complexidade e flexibilidade, desativando em parte sua potencialidade e criatividade.

⁴³ O famoso artigo de Teresa de Lauretis chama-se “Queer Theory : lesbian and gay sexualities”, escrita para *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 1991, p. 03-18.

⁴⁴ Coletânea da coleção *Twentieth-Century Social Theory*. Malden, Blackwell, 1996, editada pelo sociólogo Steven Seidman.

⁴⁵ MISKOLCI, Richard. *A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização*. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 152. De acordo com o autor, a sociologia canônica começaria a valorizar o estudo da sexualidade a partir de obras

As questões da Teoria *queer* expandem-se para além das temáticas sobre gênero e sexualidade e ganha força como um estudo que desafia a noção de identidade fixa, que nega o essencialismo generalizado, na medida em que se organiza na performance de identidades plurais, que se constroem a cada dia. Junto aos estudos culturais e ao pós-estruturalismo problematizam as noções de agência e identificação, principalmente em relação à visão cartesiana ontológica ou epistemológica sobre o sujeito, afirmando seu lugar provisório e relacional. Na sua composição teórica, o campo *queer* segue alguns pressupostos incluindo o modelo psicanalista de identidades descentradas e instáveis de Lacan, as des/construções das estruturas e lingüísticas binárias de Derrida e o discurso, conhecimento e poder de Foucault.

Os/as teóricos/as queer constituem um agrupamento diverso que mostra importantes desacordos e divergências. Não obstante, eles/elas compartilham alguns compromissos amplos- em particular, apóiam-se fortemente na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como um método de crítica literária e social; põe em ação, de forma decisiva, categorias e perspectivas psicanalíticas; são favoráveis a uma estratégia descentradora ou desconstrutiva que escapa das proposições sociais e políticas pragmáticas positivas; imaginam o social um texto a ser interpretado e criticado com propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes.⁴⁶

como *As Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas* (1992) de Anthony Giddens e *A Dominação Masculina* (1998) de Pierre Bourdieu. “Não por acaso, estas obras buscam reorganizar toda uma bibliografia externa à disciplina, a partir dos edifícios teóricos de cada um dos autores. Ao invés de inovação, revelam-se tentativas de recuperar o passo perdido no estudo da sexualidade, mas sem necessariamente reconhecer sua centralidade para a análise sociológica”. p. 152.

⁴⁶ SEIDMAN, Steven. *Deconstructing Queer Theory or the Under-Theorization of the Social and the Ethical*. In: NICHOLSON, Linda; SEIDMAN, Steve(Orgs). *Social Postmodernism. Beyond identity politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Apud. LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 39.(Tradução autora).

De acordo com Santos⁴⁷, a Teoria *queer* pode ser melhor compreendida em cinco diretrizes: 1- Identidades múltiplas, compostas por um número infinito de “componentes de identidades” que podem se articular de inúmeras formas: classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade, etnia, etc; 2- Identidades construídas são arbitrárias, instáveis e excludentes, implicando o silenciamento de outras experiências de vida, obedecendo a imperativos estruturais de disciplina e regulação que visam confinar comportamentos individuais, marginalizando outras formas de apresentar o “eu”, o corpo, as ações e as relações entre as pessoas; 3- Identidades como categoria política: significado permanentemente aberto, fluido, passível de contestação, surgimento de diferenças, construção de cultura que acolha a diversidade; 4- Crítica a relação binária hetero/homo como categorias únicas de conhecimento, linguagem que estrutura aquilo que conhecemos sobre corpos, desejos, sexualidade e identidades, fortalecendo o atual regime que estrutura e condiciona as relações sociais ocidentais, considerando estas como pedras angulares das identidades sexuais; 5- Teorização geral sobre corpos, desejos, ações, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais.

Mas do que proposições, des/construções. O filósofo Michel Foucault pode ser considerado o grande inspirador da Teoria *queer* através de suas obras como a *História da Sexualidade I* (1998), já que coloca a sexualidade no

⁴⁷ SANTOS, Ana Cristina. *Heteroqueers contra a heteronormatividade: notas para uma teoria queer inclusiva*. Universidade de Coimbra- Portugal, 2005. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/223_Oficina_do_CES_239_Nov2005.pdf. Acesso: 18/07/2008.

âmbito do campo discursivo e das relações de poder, nos seus processos de regulação e normalização resultadas de um produto de conhecimento social sobre os corpos e gêneros dados como “naturalizados” pelos saberes dominantes.

A partir de então, teóricos como Eve K. Sedgwick, David M. Halperin, e Michael Warner e Judith Butler forneceram abstratos metodológicos de como pensar, refletir e abrir espaço para visibilizar territórios sinuosos dos que estão à margem das posições cristalizadas de gênero e da sexualidade. É uma crítica a todo pensamento dicotômico e os estudos de gênero realizados até então. O feminismo tradicionalmente bebeu na fonte de distinção entre as categorias sexo e gênero para explicar os sistemas de opressão contra as mulheres. O gênero estaria ligado então a algo construído culturalmente, uma série de papéis e funções aos corpos sexuais, tendo por suposto o sexo como um dado natural e binário, sobre o qual se aplica o dispositivo cultural de gênero. Portanto, os chamados teóricos *queers* irão questionar todos estes elementos que sedimentam a “verdade” biologizante do gênero, do desejo e do corpo, que já estas parecem não mais corresponder à mesma velocidade com que escapam as tentativas de conceituação e normatização dentro do binarismo de análise teórica de gênero. As incertezas e instabilidades, o fluxo e a descontinuidade dos sujeitos irão por em xeque o pensamento dicotômico em contraposição a explosão de identidades múltiplas, instáveis e multifacetadas no território das sexualidades.

Nesta perspectiva, a Teoria *queer* traz à pauta os sujeitos e práticas sexuais “desviantes”, no debate na perspectiva de oposição e de contestação do binômio pênis/ vagina, sexo/gênero/, mulher/homem, homo/hetero,

natureza/cultura, essencialismo/construtivismo contrapondo aos processos de normatização de gênero, sexualidade e corpo aos quais foram submetidos, propondo então, uma compreensão de análise que vai questionar a aparente naturalidade dos sexos, e indicar que é o próprio sexo um produto do dispositivo discurso de gênero. Como assimila Butler:

Quando a condição construída do gênero se teoriza como algo radicalmente independente do sexo, o gênero mesmo se converte em um artifício vago, com a consequência de que homem e masculino podem significar tanto um corpo de mulher como um de homem, e mulher e feminino tanto um de homem como de mulher. (...) Esta divisão radical do sujeito como gênero levanta outra série de problemas (...) Por acaso os atos supostamente naturais do sexo se produzem discursivamente por meio de diversos discursos científicos ao serviço de outros interesses políticos e sociais? Se desafiar o caráter imutável do sexo, talvez esta construção chamada "sexo" esteja culturalmente construída como o gênero; na verdade, talvez sempre foi gerada como resultado da qual a distinção entre sexo e gênero não existem enquanto tal.⁴⁸

A Teoria *queer* vem contribuir ainda mais nas discussões do campo da articulação de gênero, sexualidade e identidades como processo de construção de subjetividades múltiplas, dando ao corpo um caráter próprio através da des/naturalização dos sexos como verdadeiros, bem como a indução de seus desejos. É o que chama de *queering*, o campo de estudos da teoria *queer* que tem como pressupostos a sexualidade como dispositivo, o caráter performativo das identidades de gênero; o corpo como biopoder, fabricados por tecnologias precisas⁴⁹. Como afirma as preposições da teórica Teresa de Lauretis que faz uma crítica à diferença sexual para compreender os dispositivos que instituem a normalização, repensado o gênero como produto de várias tecnologias

⁴⁸ BUTLER, Judith. *El gênero em disputa*. México Paidós, 2001. p. 39-40. **(Tradução minha)**.

⁴⁹ BENTO, Berenice. *A reivenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. p. 81.

sociais, formadas estas por discursos institucionais, epistemológicos, práticas críticas e da vida cotidiana.

Assim então, a Teoria *queer* abre caminhos para a teorização das identidades à margem, da produção desta marginalização e através de Foucault instala uma discussão sobre o processo de enunciação sobre quem tem poder para falar sobre quem. O discurso gay e lésbico não responde a demanda crescente das sexualidades e gêneros que despontam variáveis discursos até então silenciados. A subversão da teoria e práticas *queer* aponta para o incessante questionamento de qualquer conceito ou procedimento normalizador, incluindo as identidades estáveis. Abrem-se as portas a multiplicidades e a diferença.

Já Bourcier⁵⁰ reflete como o termo *queer* coloca em xeque a teoria da representação, não como o fim das identidades, mas na crítica às identidades hegemônicas, monolíticas, naturalizantes, essencialistas. Neste sentido, sua objetivação da identidade *queer* é a de permanecer “out” quando está “in”; guardando na memória as operações de corte e exclusão. Sua proposição é que a Teoria *queer* veja o sujeito mais do que uma opção de sexualidade variável, trata-se de ocupar uma posição *queer*, que assim procura nas dimensões políticas, os silêncios construídos em determinados contextos.

Utilizando o próprio significado, um dos “estranhamentos” que a Teoria *queer* trouxe foi o foco de tensão com os movimentos gays e lésbicos, de onde próprio surgiram, nas questões relacionadas ao sentimento de pertença a uma

⁵⁰ BOURCIER, Marie-Hélène. *Le Queer Savoir*, in *Queer zones – politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Balland, Paris, 2001. Disponível em: http://branconolilas.no.sapo.pt/bourcier_preciado.htm. Acesso: 24/09/2009. **(Tradução minha)**.

comunidade coletiva que compartilham sexualidades comuns. A dificuldade estaria na atuação política das identidades sexuais coletivas, questionando as ciladas da igualdade e também da diferença. Acabaria então, entrando em polêmica com os processos de essencialização de identidades.

A mesma teoria queer tem sido criticada por suas abstrações, sua fetichização do discurso e aparente desprezo pelo mundo. Estas críticas se repetem nas formuladas contra as teorias pós-estruturalistas e pós-modernas em geral(...). Há quem opina que suas credenciais intervencionistas-políticas, intelectuais e sociais-estão debilitadas devido a tendência a centrar-se na transgressão e na diferença como metas em si mesma. Em alguns textos queers, esta propensão em apresentar o gênero e identidade como algo quase que exclusivamente negativo que aprisiona as estruturas ou conceitos, tem sido objeto de críticas e alguns críticos apontam que os queers devem mais a identidade gay masculina do que estão dispostos a reconhecer.⁵¹

As resistências dos movimentos gays e lésbicos podem ser conferidas no relato de Gamson⁵² sobre um debate na sessão de cartas do *Semanário San Francisco Bay Times*, de 1993, sobre o termo *queer* e a sua devida utilização. As cartas revelam a dificuldade das comunidades gays e lésbicas aceitarem os bissexuais, transgêneros, transexuais, travestis dentro da mesma política que incorpora os *queers*, ou seja, não aceitavam ser “gatos do mesmo saco”. Numa das cartas relata um homem gay:

Queer não é uma palavra com a qual me identifico porque não define quem sou nem representa o que penso(...). Sou um homem que se sente sexualmente atraído pelas pessoas do mesmo gênero sexual. Não me sinto atraído por ambos os gêneros. Não sou uma mulher aprisionada em um corpo de homem, nem um homem aprisionado em um corpo de mulher. Não gosto nem tenho necessidade de vestir-me com roupas do sexo oposto. E não sou um “heterossexual queer”, uma pessoa heterossexual que se sente aprisionada nas convenções da

⁵¹ SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 80. **(Tradução minha)**.

⁵² Apud BENTO, 2006.

expressão sexual normativa(...).Não quero ser incluído no guarda-chuva queer, que engloba tudo.⁵³

Todo o incômodo, parte da transgressão da Teoria *queer* em desestabilizar as identidades estáveis. Não só as questões políticas em defesa da coletividade que representam, com seus ganhos de inclusão e direitos sociais, mas o próprio questionamento desta política de integração, que apesar de se representar pela diferença, ainda caminha na trilha de um poder estabilizador de uma cultura norma/tiva. Um alerta para que não se caia na armadilha de se tornar cúmplice do sistema contra qual estão subvertendo. Os pólos heterossexualismo/homossexualismo estariam abalados pelos meios desconstrutivistas, que empreendem mudanças epistemológicas que rompam com o binarismo de gênero e sexualidade. Para Seidman, “permanece intocado o binarismo heterossexual/homossexual como a referência mestra para a construção do eu, do conhecimento sexual e das instituições sociais”.⁵⁴

A Teoria *queer* denuncia os efeitos de exclusão, de hierarquia, de classificação e dominação que continua sob a luz da identidade “outra(s)” negada, da qual não sou e não pertença. De acordo com Félix Guatarri há sempre um arranjo que tenta prever tudo o que possa ser da natureza dissidente do pensamento e do desejo. Para ele, é uma tentativa de eliminar os processos de singularização. “Tudo o que surpreende, ainda que levemente, deve ser classificado em alguma zona de enquadramento, de referenciação”.⁵⁵

⁵³ GAMSON, 2002, p. 155, apud BENTO, Berenice. *A reivenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006, p. 84.

⁵⁴ SEIDMAN, Steven. “*Deconstructing Queer Theory or the Under-Theorization of the Social and the Ethical*”. In: NICHOLSON, Linda; SEIDMAN, Steven. (Orgs.). *Social Postmodernism. Beyond identity politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 116-141. Apud LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 2004, p. 126.

⁵⁵ GUATARRI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 52.

Aproximando-se do pensamento de Guatarri, se encontra a leitura de Tomás Tadeu Silva ⁵⁶ sobre a lingua/gem como sistema de significação que dá sentido a identidade e diferença, proposta de Jacques Derrida. A definição discursiva e lingüística de identidade e diferença é sempre uma relação social e, portanto, sujeita às relações de poder, de imposição e de disputa. O discurso heterossexual e falo/cêntrico produzem uma imposição pelos bens simbólicos e materiais da sociedade, afirmando uma relação assimétrica. Onde existir a diferenciação, uns melhores do que outros, uns diferentes dos outros, uns acima outros abaixo, bons e maus, normais e anormais - haverá aí processo da formação do que é identidade e do que é diferença, indicando as posições de sujeito, do que separa o “eu” do “outro”.

A partir de então, os teóricos *queers* alastram-se ainda mais nas discussões sobre as identidades, a política de gênero e sexualidade. Um mergulho radical e trans/versal nestas questões veio da teórica Judith Butler, com a sua Teoria da Performatividade, abrindo ainda mais as percepções sobre gênero a partir de uma ficção cultural, um efeito performativo de atos reiterados, sem uma origem nem uma essência.

As performances de gênero seriam ficções sociais prevalentes, sedimentadas, gerando um conjunto de estilos corporais que aparecem como uma organização natural (e daí deriva seu caráter ficcional) dos corpos em sexos, em uma relação binária e complementar. A performatividade não é um “ato” único, singular, são as reiterações das normas ou conjunto de normas. O fato de adquirir o status de um ato no presente gera o ocultamento das convenções das quais ela deriva.⁵⁷

⁵⁶ SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

⁵⁷ BENTO, Berenice. *Transexuais, corpos e próteses*. Labrys- estudos feministas, número 4, agosto /dezembro 2003.

Esta repetição performática é que darão forma estilizada as identidades de gênero, no entanto, repetir em atos as performances de gênero não são produtos de criação originais destas identidades e sim resultado da inscrição das instituições sociais sobre a verdade dos gêneros materializada nos corpos. “Nas diferentes maneiras possíveis de repetição, na ruptura ou na repetição subversiva desse estilo, é que se encontrarão possibilidades para subverter as normas de gênero”⁵⁸.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performatividade sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados.⁵⁹

Um dos pensamentos pós-feministas que mais tem criado turbulências criativas nas questões *queers* dos últimos anos é a teórica Beatriz Preciado, que faz uma crítica a Butler e sua performatividade, ao dizer que o gênero não é apenas um efeito das práticas culturais lingüísticas-discursivas, mas antes, o gênero é protético, que se realiza na materialidade dos corpos como explica no seu livro *Manifesto Contra-Sexual*. Preciado propõe práticas contra-sexuais e realiza um deslocamento epistemológico sobre a análise da sexualidade a partir de gênero ou das diferenças sexuais, para compreendê-lo a partir do “vibrador” sexual, desta maneira, reitera o processo de des/naturalização da sexualidade, concebendo o sexo e o gênero como próteses.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.201.

O gênero não é simplesmente performativo(...) é puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Escapa as falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma a forma e a matéria. O gênero se parece com o “vibrador”. Porque os dois não passam de imitações. Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo. O gênero é resultado de uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais.⁶⁰

A história da Teoria *queer* apenas re/começa a cada instante. Gênero, sexualidade, sexo, desejo, corpo, cultura passaram por des/construções, estas entendidas como o filósofo Jacques Derrida⁶¹ conceitua, na proposta de que des/construir não é destruir, mas um modo de desfazer a estrutura para fazer aparecer seus esqueletos. E os esqueletos de gênero são protéticos, performativos e fluidos.

A Teoria *queer* des/estrutura as naturalizações do social e seus processos normalizadores na constituição dos sujeitos, estruturas sociais hegemônicas que criam sujeitos como normais e naturais. Por isso, muitos consideram a Teoria *queer* como a des/contrutora geral da ontologia social.

Os teóricos *queers* focaram na análise dos discursos produtores de saberes sexuais por meio de um método desconstrutivista. Ao invés de priorizar investigações sobre a construção social de identidades, estudos empíricos sobre comportamentos sexuais que levem a classificá-los ou compreendê-los, os empreendimentos *queer* partem de uma desconfiança com relação aos sujeitos sexuais como estáveis e foca nos processos sociais classificatórios, hierarquizadores, em suma, nas estratégias sociais normalizadoras dos

⁶⁰ PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002. p. 25 (**Tradução minha**).

⁶¹ A noção de desconstrução surge pela primeira vez na introdução à tradução de 1962 da "Origem da Geometria" de E. Husserl. A desconstrução não significa destruição, mas sim desmontagem, decomposição dos elementos da escrita. A desconstrução serve nomeadamente para descobrir partes do texto que estão dissimuladas e que interditam certas condutas. Para saber mais, ver: DERRIDA, Jaques. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1999.

comportamentos. Ao colocar em xeque as coerências e estabilidades que, no modelo construtivista, fornecem um quadro compreensível e padronizado da sexualidade, o *queer* revela um olhar mais afiado para os processos sociais normalizadores que criam classificações, que, por sua vez, geram a ilusão de sujeitos estáveis, identidades sociais e comportamentos coerentes e regulares.⁶²

A Teoria *queer* ganha várias dobra/diças e linhas de fuga dos nossos corpos cartografados através de mapas geográficos que teimam em delimitar os territórios e as fronteiras políticas, econômicas e culturais de nossos desejos, gêneros e sexualidades. Para tanto, me apropriando de Deleuze, vejo a possibilidade *queer* como linhas de fuga no espaço da invenção e criação, onde os jogos performativos dos afetos se criam, se penetram nas possibilidades de territorialidades, des/territorialidades e re/territorialidades. Não há campo liso, mas estriado na sua organicidade dos sexos, onde o caminho do meio oferece a intensidade e a potência, mas também o abismo. Desordenadas e bem-vindas cartografias, desenhadas sob a égide do desejo de um corpo sem órgãos, sem conceitos ou definições, um abalo para o corpo esquadrinhado, explicado, formulado entre funções e automatismo, conduzindo o desejo a um único território. A Teoria *queer* é um corpo-fuga de trans/valorização, que se multiplica e se refaz em novos corpos-devir.

É a partir da cartografia sobre a Teoria *queer* que os personagens de Almodóvar re/aparecem e encenam suas histórias. No microcosmo desta análise sobre gênero, sexualidades, corpo e desejo é que seguem agora as personagens escolhidas para esta análise. Tina, Agrado e Zahara se

⁶² MISKOLCI, Richard. *A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização*. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 170.

multiplicam entre a lei, a mãe e a educação, proliferando outros discursos e encontros rizomáticos com os saberes da performance *queer*.

1.3. Cinema: imagem-vertigem

Como metáfora cênica do real, no sentido da criação de sentidos, está o cinema, este artefato cultural inspirador e provocante, que produz o inimaginável, as catarses escondidas da alma, o indizível. As múltiplas linguagens do cinema: sonora, visual, verbal e suas hibridações, permitem análise e diálogo com a cultura social e seu imaginário-coletivo. Como afirma Edgard Morin⁶³, o cinema é o lócus privilegiado para falar da indissociável relação entre realidade/imaginário, ou seja, a fotogenia, a qualidade que existe não na vida, mas na imagem-vida, que permite ao espectador a fantástica percepção da realidade em um estado de dupla consciência.

E por ser tão necessário como espelho da modernidade, o cinema é o território escolhido desta tese por revelar as produções simbólicas do inconsciente, trazendo à tona histórias e personagens que na “vida real” não são possíveis de serem “vistas”, mas que em grandes telas explodem “permissivamente” aos olhos do espectador.

A cultura visual é uma maneira de problematizar a realidade, questionando o papel que se outorga à cultura, mas, sobretudo, buscando compreender os fenômenos que, nas duas últimas décadas, transformaram as concepções de arte, cultura, imagem, história e educação e operam a “mediação” de representações, valores e identidades.⁶⁴

⁶³ MORIN, Edgard. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água, 1997.

⁶⁴ MARTINS, Raimundo. *Educação e Poder: deslocamentos perceptivos e conceituais da cultura visual*, p. 140. In: Marilda Oliveira de Oliveira e Fernando Hernández (Orgs.). *A Formação do Professor e o Ensino das Artes Visuais*. Santa Maria: UFSM, 2005.

Em 24 quadros por segundo é construído rapidamente o movimento da imagem que se quer capturar. Seja por criar alívio ou provocar selvagerias, maravilhas ou feitiços, o fato é que a imagem faz agir e reagir. “Este é o desejo da imagem: abrir uma passagem entre o invisível e o visível, o temível e o tranquilizador. A imagem revela sua intenção relacional e simbólica, dando um poder de transmissão nunca antes visto, porque antes de tudo, a imagem cria vínculos”.⁶⁵

Quando falo da escolha do suporte cinematográfico para percorrer este trabalho, quero falar do poder da imagem para o século XX e o século XXI. Para Gilles Deleuze, o cinema pode ser pensado através dos conceitos do movimento e do tempo⁶⁶. As imagens-movimento são construídas através das narrativas por intermédio de um esquema sensório-motor, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens. Já em a imagem-tempo há um desmoronamento deste esquema, permitindo a situação de imagem direta no tempo, deslocando o conceito de movimento para o de tempo. Na taxionomia a que se destinou Deleuze, os cineastas são criadores, inventores de imagens, estas podendo ser orgânicas, ou seja, imagem-movimento encontradas no cinema clássico, onde permeiam o bom senso, a estética comum, o modelo de verdade e; as imagens inorgânicas, da imagem-tempo, presente no cinema moderno. Neste parâmetro tomo o cinema moderno como à ênfase das discussões desta tese, onde se insere a obra de Almodóvar, já que a imagem-tempo, de acordo com Deleuze é a ausência das situações globalizantes, com uma nova percepção da espacialidade e a

⁶⁵ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993, p.38.

⁶⁶ Para saber mais: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.

substituição do modelo de verdade pelas potências do falso, ou seja, a derrocada do verídico para o elogio ao falsário, aprofundando a crise da imagem-ação para o nascimento da imagem-pensamento. Este conceito pode ser absorvido na obra de Almodóvar pela sua criação de imagem-potência e imagem-devir, onde personagens rompem com a dialética dos corpos sexuados, recorte este da minha tese, provocando elipses de sentidos, identidades voláteis e andarilhas, construções de pensamentos através das imagens em cores, gestos e canções.

Em uma discussão mais contemporânea está o sociólogo Gilles Lipovetsky, que em parceria com Jean Serroy faz uma discussão sobre o uso da imagem no que conceitua como Hipermodernidade. No seu livro *A Tela Global* (2009), ele afirma que as tendências do cinema atual não podem ser categorizadas nem pela “imagem-movimento” nem pela “imagem-tempo”, propostas por Deleuze, mas sim, pela imagem-excesso. Para ele, no “hipercinema nunca os filmes foram tão tecnicamente elaborados, nunca os modos de narrativas foram tão diversificados, nunca as mistura de tom, os encruzamentos de linhas, as ambigüidades de sentido foram buscadas de maneira mais sistemática”.⁶⁷ Esta imagem-excesso é permeada pela imagem-profusão, caracterizada pela estilística da hipérbole, da superabundância, do exagero, do múltiplo, do transbordante, do estilhaçamento de todos os referenciais, da anomia hiper/télica, da abundância caótica, do des/centramento e da cacofonia, alimentados pelo universo imaginário dos seus realizadores. De acordo com Lipovetsky, este cinema de imagem-

⁶⁷ LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 67.

profusão tem entre seus maiores representantes, Pedro Almodóvar, conforme seu argumento:

O cinema hipermoderno gosta do cheio (...). Ele se exprime na explosão de cores, no frenesi vital, na busca do prazer, no patchwork variegado dos tons, na excitação permanente de *A Lei do desejo* ou *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, que ilustram o universo hispânico, barroco e flamejante dos filmes de Almodóvar.⁶⁸

Parto desta premissa, para definir o cinema de Almodóvar como produtor desta imagem-pensamento e da imagem-profusão, conceituadas pelos dois Gilles (Deleuze e Lipovetsky), buscando os pontos de entrelaçamento de suas percepções. Através deste cinema excessivo, descentrado, inorgânico, irreverente, criador e múltiplo é que vejo Almodóvar como produtor de um cinema inventivo sobre a mais cotidiana realidade humana: o desejo, os afetos e sua materialidade corpórea.

Através deste cinema posso dar vida às *personas queers* que ainda habitam os territórios subterrâneos das viagens nômades, portanto, a travessia cinematográfica é a possibilidade de percorrer este dispositivo afirmador que pode adentrar nos recônditos mais secretos das vidas humanas através de um “agenciamento de imagens que nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores. Brechas entre imagens, espaço irreconhecível, caos pulsante que é a própria vida.”⁶⁹

A tela é um espaço do simulacro dos afetos, da morte e da vida, do desejo e do medo, do espaço-tempo, das alteridades, dos duplos e múltiplos, das diferenças e identidades. Assim como a psicanálise, o cinema pode ser

⁶⁸ Idem. p. 80.

⁶⁹ RIVERA, Tania. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

visto como um sonho, onde se traduz os códigos do inconsciente, as dimensões ocultas de si, os recalques e invenções sobre o eu e sobre o mundo, levando a catarse da complexidade humana através dos seus símbolos e sentidos. Assim, posso dizer que Pandora abre a caixa imagética que produz luz em movimento, trazendo vida e caos, alegrias e dores, des/encantamentos no re/conhecimento de si mesmo nos Outros. O cinema é também território pedagógico, industrial e maquínico, produz ideologias, normas, corpos, gêneros, disciplina e educa o olhar, o gosto, o sentir, as escolhas. Está permeado por discursos ideológicos, interesses econômicos, políticos e sociais.

O cinema, a nos dar a visibilidade, deu-nos também a consciência dos nossos corpos em gestos, expressões e movimentos. Ao educar nosso olhar a reconhecer o corpo como lugar de controle e possibilidade, o cinema dota esse olhar de uma potência nunca sonhada por nossos antepassados históricos. Reitero que é o cinema (e seus corolários imagéticos) que propicia a acuidade e a aprendizagem indispensáveis ao reconhecimento destes indícios, ao mesmo tempo em que revela a facilidade com que podemos ser enganados pelo olhar. Por isso, a cada passo no caminho dos jogos do olhar corresponde um passo no aprimoramento das suas sutilezas.⁷⁰

Dentro desta produção discursiva de saberes e práticas que induzem as relações de sexo, gênero e corpo é que venho defender a idéia de Teresa Lauretis sobre o cinema como uma tecnologia de gênero. Para ela, o gênero assim como sua equação da sexualidade e do corpo é construído a partir de conceitos afirmados por diversas tecnologias discursivas, entre elas o cinema, que vai dar um lugar a este indivíduo, sua função social e seus limites identitários. De acordo com a teórica, “o sistema sexo-gênero é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de

⁷⁰ OLIVEIRA, Wanceslao Machado. *O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade*. Educar, n. 26. Curitiba: Editora UFPR, 2005, p. 58.

significação que atribui significado (identidade, valor, prestígio...) a indivíduos dentro da sociedade”⁷¹.

Assim então, o cinema vem definindo e moldado a representação e auto-representação de gênero e da sexualidade na sociedade moderna, formada por uma ideologia de gênero que transformam os sujeitos em gendrados, particularmente através das concepções do binarismo sexual, do discurso biológico da diferença, reforçado pelas práticas da hetero/normatividade patriarcal. Tecnologias discursivas de poder no qual o sujeito generificado seria produto.

Imagens então formam corpos, sexos e gêneros, como defende Lauretis no seu conceito de imaginação⁷², análise social que compreende a formação das representações e significados anexadas às imagens, o cinema então seria esta máquina de construir imagens ou visões da realidade social, formador de imaginários coletivos em um processo contínuo de iconicidade e codificação sobre o masculino-feminino e seus desejos, moldando padrões estéticos, subjetivos e culturais sobre gênero e sexualidade. O cinema então produz imagem-pensamento, discurso e linguagem através da escrita em movimento.

E essa linguagem escrita institui uma consciência cultural de pensamento como representação. O cinema é translingüístico, ele excede o aparato técnico para tornar-se uma dinâmica de afetos, sentimentos e idéias no momento da recepção. As leituras dos filmes são polifônicas porque todo o/a espectador/a, em maior ou menor grau, é um pouco editor/a na medida em que compara e analisa a informação por ele/a recebida com todo o seu arcabouço cultural. O/a espectador/a não é passivo/a diante desse meio e a necessidade de se problematizar a “imaginação” a partir do

⁷¹ LAURETIS, Teresa de. *Tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 212.

⁷² A palavra é uma tentativa de tradução da inglesa *imaging*, sem correspondente na língua portuguesa. Este conceito pode ser mais aprofundando no livro de Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

cinema é também em relação a sua consequência na produção do imaginário social.⁷³

É imprescindível afirmar que este mesmo cinema que orienta e esquadrinha, define e conceitua, também é um espaço transgressor que abre brechas e dobras, que provoca e possibilita liberdades individuais e coletivas, arrebatando desejos, re/cria novos corpos, sexos, gêneros e trans/forma pensamentos e afetos em imagens. Parto do pressuposto que estes discursos ideológicos das imagens terão significados subjetivos e individuais, embora sejam estes também construídos por uma afirmação coletiva patriarcal. No entanto, os fatores históricos, imaginários, afetivos e sociais particulares também podem afetar na percepção de recepção destas informações, atuando no processo da “imaginação” destes valores e códigos, dando assim, lugar de sujeito-ação ao espectador diante da interpretação das imagens, re/apropriando novos significados e novos processos de subjetivação.

Para Deleuze, “todo pensamento é um devir, em vez de ser o atributo de um Sujeito e a re-apresentação de um Todo”⁷⁴. Assim, o cinema-pensamento na re-apresentação deste todo, amplia a tela panorâmica em 360°, revelando os sujeitos desta pesquisa: os *queers* de Almodóvar, persona/gens não reais que habitam as paisagens das realidades cotidianas nossas de cada dia.

O cinema é uma maneira de mostrar as multiplicidades de um sujeito queer. Ele, com toda a magia da grande tela, nos transmite a re-apresentação da realidade social, histórica e espacial, nos encanta com sua magia ao transmitir um fato e torná-lo real ao ponto de tocar a cada espectador de maneira distinta e de nos sensibilizar com a realidade mostrada. Transforma uma obra de ficção em uma obra

⁷³ GALLINA, Justina Franchi. *Instigando o olhar: as identificações queers no cinema de Pedro Almodóvar*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, SC, 2008, p. 79

⁷⁴ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, V. 5. São Paulo-SP: Editora 34, 1997, p.46.

riquíssima de realidade, de signos e de significados, numa mútua e dinâmica intervenção entre cinema e realidade.⁷⁵

Portanto, o cinema *queer* de Almodóvar reconcilia o espaço-tempo das relações sociais com a contemporaneidade, em busca de novas possibilidades de re-apresentações destes sujeitos. A obra do cineasta espanhol, mais do que uma forma de trazer materialidade à realidade, busca através das narrativas ficcionais com seus dispositivos de imagens, sons, textos des/dobrar significações não-visíveis no jogo discursivo, que adquirem novos sentidos nas diversas formas de recepção, provocando inquietação e possíveis incômodos, principalmente no que se refere às práticas trans/gressoras da sexualidade, gênero e corporeidade.

1.4. Arqueo(genea)logias em dobras: métodos

Esta tese se propõe contribuir com a construção e discussão dos saberes sobre gênero e sexualidade a partir dos filmes de Almodóvar, dentro de uma perspectiva metodológica que seja coerente com a proposta teórica *queer* e seu caráter múltiplo sobre a construção de verdades instituídas nos corpos e nos desejos. Parto da premissa que para analisar estes discursos de verdade e as práticas de transgressão destas identidades é necessários percorrer seus enunciados, abrir seus arquivos, descobrir suas genealogias e saber que todo resultado encontrado será apenas mais uma dobra desta percepção, que percorre o movimento contínuo de desdobramento, de acordo com o olhar e a percepção do origami feito e desfeito destas verdades. Nesta

⁷⁵ VERGARA, Daniel Luis Moura e MAGNI, Cláudia Turra. *Cinema re-apresentando os artesões dos corpos e da sexualidade*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação-XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

produção de sentidos, me deparo com a imensa correlação de conhecimentos sobre o saber e o poder das teorias sobre gênero e sexualidade e de suas afirmações sobre os territórios descobertos. Portanto, todo conceito aqui proposto e analisado parte de um encontro rizomático⁷⁶ sobre como os personagens em análise são constituídos como sujeitos generizados e sexualizados e, de como em toda matriz, existe a potencialidade de subversão.

O sistema de conhecimento desta tese partiu da análise em seus efeitos de produção e poder, como bem ensina Michel Foucault. Por isso sei que meu discurso aqui apresentado é constituinte também desta relação, desta forma me isento da pretensa “neutralidade científica”, já que pelos caminhos foucautianos compreendo que a ciência fabrica conceitos, idéias, objetos, sujeitos, corpos e almas e portanto, meu lugar de pesquisadora que fala é permeado pelo que me constituo como indivíduo, resultado de minhas vivências e práticas sociais, políticas e subjetivas.

Analiso os filmes selecionados através do conceito metodológico de Michel Foucault em relação à materialidade das práticas discursivas⁷⁷. O cinema e os personagens de Pedro Almodóvar estão constantemente produzindo novos sujeitos, verdades, saberes, enunciados, sentidos e histórias. Bem como os desdobramentos dos filmes em produção de textos culturais, sejam eles em críticas especializadas, sinopses cinematográficas, comentários científicos e produções acadêmicas sobre a filmografia e os personagens de

⁷⁶ Para Deleuze e Guatarri, o rizoma é inter-relação entre os conceitos. O rizoma é o modelo de realização dos acontecimentos, que tem espaços e tempos livres, onde os acontecimentos são potencialidades desenvolvidas das relações entre os elementos do princípio característico das multiplicidades. “Um rizoma não começa nem se conclui, ele se encontra sempre no meio, inter-ser, intermezzo” (1996, p. 37).

⁷⁷ Como disse Foucault, em *Arqueologia do Saber*, as práticas discursivas se referem a “... um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (1980, p. 136).

Pedro Almodóvar. Este material pesquisado foi localizado em sites, blogs, revistas, fotografias, filmes, jornais, como também em livros, dissertações e teses.

A ênfase desta pesquisa não é realizar uma análise dos filmes de Almodóvar a partir da estética, nem técnica nem diégetica, nem de recepção, como caminha os estudos da comunicação e as teorias do cinema. A intenção é percorrer a análise sociológica da construção dos personagens selecionados. O que interessa não é o enredo do filme em si, mas as “personas” em cena, embora saiba que o filme é um conjunto discursivo que atua sobre estas personagens, portanto, todo processo narrativo e figurativo está em análise através do condicionamento interpretativo dos “sujeitos” analisados.

A pesquisa desta tese no que tange aos seus fundamentos metodológicos embasa-se na arqueologia e genealogia dos discursos. O discurso é uma das instâncias em que as idéias se materializam. Partindo-se desta premissa, cada palavra e cada imagem produzida pela cinematografia de Almodóvar é um referencial a um dado signo, fornecendo sentidos diversos a uma mesma coisa conforme onde, quando, porque e quem enuncia um dado discurso, no caso o cineasta espanhol. O discurso produzido pelos seus filmes é, como tal, uma projeção da realidade. O conceito de discurso que se segue foi proposto por Michel Foucault por ser o mais abrangente e relativizador de todos os pesquisados e, portanto, mais próximo da compreensão da obra de Pedro Almodóvar a que me destino:

Discurso é um conjunto de enunciados com a mesma formação discursiva, não retórico ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar na história; é constituído por um número limitado de enunciados para os quais poderíamos definir um conjunto de condições de

existência. Não é uma forma ideal e atemporal que teria uma história; ele é fragmento da história, unidade e descontinuidade na própria história, não surgindo abruptamente no tempo.⁷⁸

O método arqueo/genealógico me possibilitou adentrar nos caminhos labirínticos sobre a singularidade dos acontecimentos e discursos que produzem saberes sobre sexo e gênero como ciência e verdade única, onde os corpos são determinados a um destino biológico de ser mulher e ser homem na sociedade ocidental falocêntrica, portanto, condicionada a um único desejo normalizador, o heterossexual, como também a comportamentos psico-sociais regulatórios sobre a manifestação subjetiva do feminino e masculino. Através de vários discursos - psicanalíticos, sociológicos, históricos e filosóficos- pude fazer um corte horizontal dos vários mecanismos que articulam os diferentes acontecimentos discursivos sobre o saber e poder da instituição gênero e sexualidade. Discursos estes proliferados no que Michel Foucault entende como arquivo:

Chamarei de arquivo não a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, nem o conjunto de traços que puderam ser salvos de seu desastre, mas o jogo das regras que, numa cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimento e de coisas. Analisar os fatos de discursos no elemento geral do arquivo é considerá-lo não absolutamente como documentos(de uma significação escondida ou de uma regra de construção), mas como monumento: é_ fora de qualquer metáfora geológica, sem nenhum assinalamento de origem, sem o menor gesto na direção de começo de uma arché- fazer o que poderíamos chamar, conforme os direitos lúdicos da etimologia, de algumas coisas como arqueologia.⁷⁹

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2001. p. 135-136.

⁷⁹ FOUCAULT, Michel, *Sobre a Arqueologia da Ciência: resposta ao círculo de epistemologia*. In: *Ditos e Escritos*, vol. II, p. 95.

Ao mesmo tempo em que a arqueologia dá uma idéia de começo e de registro de determinado conhecimento, Foucault esclarece que o arquivo é um registro vivo, que se manifesta no presente. “Se eu faço isso, é com o objetivo de saber o que nós somos hoje”.⁸⁰. Nesta minha tentativa de saber o que somos hoje como resultado destes discursos de gênero e sexualidade e de como também produzimos descontinuidades nestas práticas para se tornar possível o contra-discurso *queer*, abri diversos arquivos da medicina, ciências humanas, direito, universo *psi*(psiquiatria, psicanálise, psicologia), juntamente com a sociologia, a mídia e a política sobre a concepção de como percebemos hoje nossos corpos, desejos, gêneros. Na procura da transgressão, me adentrei na invenção e criação sobre como esta imagem de mulher e homem foi construída e representada.

Uma primeira aproximação em arqueologia dos discursos requer uma clara diferenciação entre as concepções de língua e discurso. O discurso seria a construção do processo de interlocução, opondo-se ao conceito de língua como mera transmissão de informações. Neste ponto abrem-se alguns tópicos que vêm caracterizar um discurso como tal. Primeiro, o discurso não é hermético e nem exclusivo a quem o enuncia. Portanto, percebo que o discurso de Almodóvar sobre gênero e sexualidade, por exemplo, não é “original”, no sentido de único e exclusivo, mas é o resultado de um grande cruzamento de outros tantos discursos ditos ou não-ditos, estando este sob o domínio de um espaço e tempo socialmente produzidos. Com efeito, todo discurso é fundamentalmente um diálogo.

⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 536.

Em se tratando de arqueologia do discurso, propugna-se que todo discurso manifesto repousa sobre um “já-dito”. Como nem tudo é sempre dito, até próprio o silêncio constitui-se em um discurso estratégico, refletindo posições bem definidas referentes a um secreto, censurado ou proibido. A minha análise, portanto, dar-se no âmbito desta instância, onde os aparecimentos de descontinuidades discursivas sobre o gênero e a sexualidade constituem-se enquanto marcas de novas emergências discursivas, como no caso dos filmes de Pedro Almodóvar. Toda produção cinematográfica constroem novos corpos, novos sujeitos. E no estabelecimento de uma série arqueológica, percorro o território dos personagens de Almodóvar como espaço de descontinuidade do discurso recorrente que estava sendo mantido nas telas, desviando sua rota para dar conta da emergência de novos sujeitos sociais, mesmo que a pretensão do cineasta espanhol não seja a de produzir discursos de gêneros sexualizados, mesmo assim o faz e constrói, tanto pela sua escolha temática quanto pela performance dos dispositivos discursivos pertencentes às práticas dos sujeitos que habitam suas películas.

Foucault trata a arqueologia do discurso enquanto um deslocamento metodológico, onde há uma variação constante de seus princípios formadores. Permanentemente redefinem-se seus objetos quando muda o sistema de argumentação. A multidisciplinaridade torna-se, pois, uma condição *sine qua non* em qualquer análise de discurso. Trata-se, praticamente, de uma arqueologia de saberes, de caráter não reduutivo, não retrospectivo, não recorrente. A análise dos discursos é claramente epistêmica. Por isso, utilizo o

cruzamento de vários saberes sobre a produção do gênero, que ora se fundem ora se contradizem, ora fundam outros discursos.

No discurso produzido sobre sexo e gênero, como também sua manifestação nas produções de Almodóvar, procuro observar os enunciados diferentes, dispersos no tempo, referentes às questões analisadas, assim como os seus interdiscursos. Falar de sexo e gênero como invenção social e política é demarcar as superfícies de emergências destes discursos e descrever as instâncias de suas delimitações,, tais como as condições históricas do seu aparecimento, as relações com instituições, processos sócio-culturais, comportamentos, sistemas de normas, além das relações externas ao discurso em análise. Quem fala, por que fala, como fala, e o que fala são alguns dos percursos que me obrigo a traçar para entender os arquivos genealógicos destes conceitos, considerando os intercruzamentos, bem como o regime de apropriação do discurso e a sua sistematização com outros.

Para registrar a voz dos sujeitos *queers* através dos movimentos pós-identitários que buscam subverter a ordem dominante dos discursos normalizadores do sexo e do gênero, assim como do desejo, caminhei também pelo método da genealogia de Foucault:

O método genealógico é, portanto, uma tentativa de desassujeitar os saberes históricos, isto é, de torná-los capazes de oposição e de luta contra a “ordem do discurso”; isso significa que a genealogia não busca somente no passado a marca de acontecimentos singulares, mas que ela se desloca hoje a questão da possibilidade dos acontecimentos.⁸¹

Com os seus três domínios possíveis, a genealogia é uma potencialidade de possibilidades de tirar a armadura da sólida modernidade

⁸¹ REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Clara Luz, 2005. p. 53.

em relação à produção de corpos-manifestos que produzem homens e mulheres, os liquidificando em discursos mais plurais e contingentes. Através da genealogia do sexo e do gênero, pude perpassar pelos seus três principais eixos, propostos por Michel Foucault: uma antologia histórica de nós-mesmos em nossas relações com a verdade, que permite nos construirmos como sujeitos de conhecimento; nas nossas relações com um campo de poder, que permite nos construirmos como sujeitos que agem sobre os outros; e em relação com a moral, que permite nos constituirmos como agentes éticos.⁸². Nesta relação de ética, poder e verdade, a minha escolha metodológica de arque/genealogica pode ser considerada a ferramenta necessária para a compreensão da experiência do sexo e do gênero enquanto produção discursiva de saber-poder e só então, analisar os caminhos de subversão contra a “ordem do discurso” propostas pela teoria *queer*, que assim como Foucault acredita ser o caminho que leva “a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos”.⁸³

Para concluir, quero ressaltar que utilizo a minha própria escrita como forma metodológica, já que muitas palavras estão grafadas nas suas potencialidades do conceito de dobra, instituído pelo filósofo Gilles Deleuze. Minha intenção foi a de ampliar os sentidos da semântica da própria linguagem para expressar a idéia de que o mundo encontra-se virtualmente dobrado em cada alma, em cada ser. Desta maneira, o discurso *queer* ganha neste des/dobramento das palavras o sentido da própria subjetivação como território

⁸² Estes eixos possíveis para genealogia esteve presente em várias obras de Michel Foucault, como a *História da Loucura, Nascimento da Clínica, As palavras e as coisas, Microfísica do Poder*(1999), *Vigiar e Punir* e em *Historia da Sexualidade*(1988), sendo estes três últimos mais abordados por mim nesta pesquisa.

⁸³ FOUCAULT, Michel. *Genealogia e Poder*. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p. 171.

de multiplicidades e de cria/ção permanente. A dobra irá aparecer várias vezes no texto também como metodologia teórica para entender o processo nômade de permanentes dobraduras que dão as identidades de sexualidades e gêneros des/centradas o seu poder de manifestação existencial. De acordo com Deleuze, as múltiplas dobra/duras do Fora é que vão expressar os diferentes modos de subjetivação. A dobra pode ser caracterizada como o ponto de inflexão através do qual se constitui um determinado tipo de relação consigo; o modo pelo qual se produz um Dentro do Fora.

A dobra deleuziana é a curvatura ou inflexão destas linhas infinitivamente móveis que percorre o plano de imanência cuja a superfície é povoada por singularidades anônimas e nômades. A dobra exprime a desaceleração deste movimento infinito, produzindo a convergências das singularidades em um dado momento, criando assim um dentro que é coextensivo ao fora, e que é a condição para que o mundo comece. A dobra, é portanto, a expressão de um mundo possível. Este mundo possível não corresponde ao melhor dos mundos, segundo a fórmula leibniziana, mas significa que o mundo mesmo é acontecimento, é produção contínua do absolutamente novo. Partir do mundo, da série infinita que é o mundo, implica traçar um plano de imanência- cujo o pressuposto é a multiplicidade – e inventar um personagem conceitual – o nômade - que possa habitar esta multiplicidade e montar sua tenda em qualquer lugar.⁸⁴

Através da dobra pude ver a importância de saber e resistir a um mundo de conceitos sobre homens e mulheres, gêneros e sexos, que insiste em se dá como evidente, plausível e previsível. Assim como Almodóvar e sua obra, a encenação nômade é aberta, inconclusa e criadora de novas dobras, uma potência de invenção. Desta maneira, procuro percorrer através das dobras, dos arquivos ou das genealogias, os caminhos que me possibilitam novas possibilidades de produção de sentidos.

⁸⁴ SILVA, Rosane Neves. *A dobra deleuziana: políticas de subjetivação*. Disponível em: <http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>. Acesso: 15/03/2010.



Capítulo II

O caleidoscópio Almodóvar: um cinema chamado desejo

2. 1. Território de *Madre*
2. 2. Esse colorido objeto de desejo
- 2.3. A escrita de si ou o espelho das heterotopias
- 2.4. Em cena: o cinema *queer*

Capítulo 2

O caleidoscópio Almodóvar: um cinema chamado desejo

2.1. Território de *Madre*

Madrid é o lugar de todas as histórias que forma um carrossel de paixões. (...) Madrid troca de pele e recupera sua antiga superfície. É uma cidade velha e experiente, mas é cheia de vida. Deteriorada, onde a restauração parece interminável, Madrid representa a vontade de viver desta cidade. Assim como as minhas personagens, Madrid não teme o seu passado, porque o futuro segue lhe excitando.

Pedro Almodóvar⁸⁵

É na pulsão do desejo que o caleidoscópio de Pedro Almodóvar se movimenta, onde os fractais espelhos coloridos explodem cores e formas, revelando novas mandalas e desenhos. Um jogo de reflexos e luzes que apresentam o in/visível, o in/dizível sobre sua maneira de re/criar o transitório, o im/permanente, através de uma fina película por onde expressa seus múltiplos sentidos.

O cinema almodovariano é esta janela caleidoscópica em eterno movimento. Não é minha pretensão apreender sua obra, mas antes, deixar que ela trans/corra em fluxo, embaralhando idéias, confrontando saberes, impactando conceitos e abrindo multi/possibilidades para novas percepções do humano. Não há verdades a ser reveladas, há sentidos a ser experimentados.

⁸⁵ Depoimento do cineasta em relação à cidade de Madrid, nos comentários do filme *A Lei do Desejo*, na página oficial do cineasta. Disponível em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley5.htm. **(Tradução minha)**.

Nesta apresentação de interesses, trago para discussão o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, por ele ser a própria materialidade discursiva por onde percorrem os personagens e a filmografia em análise. Não há como separar o autor de sua obra, o cineasta se confunde, se reflete e se faz objeto de sua própria obra. Não há criatura nem criador, existem textos geográficos que se expressam na diversidade cotidiana do mundo vivido por ele.

A minha proposta é transitar pelo seu universo através do olhar dos *queers*, personas de sua obra e de si próprio, que fazem perceber como o gênero e a sexualidade são construtos culturais vivenciados nas escolhas da corp/oralidade e nas suas experiências sociais. No entanto, se faz necessário compreender antes, como é o próprio Almodóvar, um personagem *queer* que provoca e fascina, que confunde os simulacros de uma realidade que vê e que cria. Veredas entrecruzadas de códigos que refletem fantasias de si e do outro, seja seu espectador, seja um transeunte da sua janela. Seus personagens, enredos e filmes falam do seu tempo, do seu espaço, do seu território, mesmo sendo este movediço e desejanste. “Sabemos que o cinema é influenciado pelas engrenagens de sua época, mas também que ele próprio as constitui, em sua trama de múltiplas conexões. Nesse sentido pode-se afirmar que o cinema também lê o espectador, à medida que o espelha e o molda.”⁸⁶

É neste território que vamos encontrar a sociedade espanhola como metáfora discursiva de seus enredos. Almodóvar é produto de sua vivência em uma Espanha que enfrentou quatro décadas de opressão pela ditadura militar.

⁸⁶ FONSECA, T. M. G. *A cidade subjetiva*. In: KIRST, Patrícia Gomes; FONSECA, Tânia Mara Galli (orgs). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 299.

Desejos contidos, sublimados, reprimidos, sufocados ecoam em toda sua obra. São identidades fracionadas pelo regime da opressão, da dor e da violência, traços estes identificáveis nos personagens de suas tramas. Todos eles são resultados de uma multiplicação de valores de uma Espanha confrontada, onde Pedro Almodóvar é o multiplicador desta equação.

Natural de Calzada de Calatrava (Ciudad Real), Pedro Almodóvar Caballero nasceu no dia 24 de setembro de 1951. Morando junto com os pais e mais quatro irmãos, aos oito anos de idade Pedro Almodóvar e sua família se mudam para Cáceres, em uma época em que a Espanha vivia um período de ditadura, recém-saída de uma guerra civil, obrigando as famílias a processos de imigração e emigração em busca de países ou regiões que oferecessem emprego e melhores condições de vida. Foi na região de Cáceres que o menino Pedro fez seus estudos nos colégios de padres Salesianos e Franciscanos, uma educação religiosa rígida, que faz com ele rompa com a crença em Deus e moral católica, temas que mais tarde seriam bastante explorados em sua cinematografia. Nesta época, descobre seu maior “pecado”, o de fugir da escola para a maior das “perversidades”: a sala escura de cinema, em projeções contínuas das obras cinematográficas dos anos 50.

Com efeito, curiosamente, fui educado e mal-educado numa mesma rua, na mesma rua de Cáceres, de uma província extremeña, de Extremadura [região da Espanha], de onde vieram quase todos que conquistaram, não vocês, mas o resto da América Latina. Vieram de lá. Na mesma rua, estava o colégio dos salesianos, em que me mal-educavam, e, quatro portas acima estava o cinema, para onde eu escapava, a fim de ver filmes, e aí recebia o que pensava ser minha educação autêntica. Isto, por si, já era tergiversar a realidade. Para os padres o que alegavam me dar era a educação. E o cinema, ao contrário, era perversão. Mas dentro do meu universo, eu me sentia mais próximo dessa “perversão” do que da “educação”- má educação- dada pelos padres. Minha educação era católica, cristã e, como

todos vocês sabem, não sou eu quem diz, está baseada no pecado. [...] Por algum motivo, creio que o cinema se comunicava comigo de um modo especial, autêntico, e me punha em contato com um mundo, talvez paralelo, mas um mundo em que minha sensibilidade encontrava sua linguagem, ou que usava a mesma linguagem. E muitas vezes, nesse cinema marcado, na época, por Elizabeth Taylor, por Tennessee Williams basicamente, por dramas em que os personagens estavam condenados ao inferno, segundo os padres. E isso me criava problemas, pois, pensava: *“se gosto disto, se me identifico com o que fazem essas pessoas, acho que estou condenado ao inferno”*. O que é uma coisa horrorosa, mesmo que se diga de brincadeira, para um menino de nove anos saber que, por algo de que não é culpado, está condenado. Bem, então eu me disse: o melhor é aceitar, estou condenado, o Papa me condena, os padres me condenam. Já que estou condenado, vou desfrutar. [risos]⁸⁷

Ainda jovem, em 1968, com 16 anos, Pedro Almodóvar deixa Cáceres e decide ir morar sozinho naquela que será a geografia fílmica de sua obra e vida: a cidade de Madri. A mudança tinha um roteiro certo: estudar e fazer cinema. O sonho acaba não acontecendo, já que a ditadura do país impôs o fechamento da Escola Oficial de Cinema. Almodóvar não desiste e se faz um bom autodidata. Já que não podia aprender a linguagem cinematográfica academicamente, resolve “viver” o cinema. Madri no final dos anos 60, para um adolescente provinciano, traduzia para Almodóvar a cultura e liberdade.

Durante as quatro décadas de poder do regime ditador fascistas de Francisco Franco, de 1939 a 1975, as leis do desejo eram rigidamente operantes, conduzidas por uma censura cinematográfica, com departamento criado para tal fim, em 1937. “Para evitar qualquer possibilidade de burla em relação ao seu código moral draconiano, Franco impôs, além da censura

⁸⁷ Entrevista com o diretor Pedro Almodóvar exibida pela TV Cultura no programa *Roda Viva* em 6/11/1995. Disponível em DVD: *Roda Viva: Pedro Almodóvar*. Documentário. Brasil, 85m. 1995. Tradução da entrevista completa no site Memória Roda Viva. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/20/Pedro%20Almod%F3var%2C%20la%20provo%20caci%F3n%20triunfa/entrevistados/pedro_almodovar_1995.htm.

prévia, a dublagem obrigatória de todos os filmes estrangeiros a partir de 1940”⁸⁸. (Almodóvar apresenta em várias de suas obras, passagens de atores dublando as cenas, uma referência direta a este período). No que diz respeito às temáticas dos filmes na época, uma política de censura, fortemente influenciada pela Igreja Católica, institui na produção cinematográfica espanhola o que poderia ou não ser tratado nas películas, determinando a proibição de conteúdos que abordassem questões como o divórcio, suicídio, relações extra-conjugais e sexualidades dissidentes. O que acabou distanciando os cineastas espanhóis da produção de temas tabus, além do pouco conhecimento que se tinha sobre o efervescente cinema neo-realista dos anos 1950 e as novas correntes do cinema europeu dos anos de 1960.

A subjugação as censuras e repressões políticas geraram um “cinema franquista” dirigido, condicionado a normas, regulado, disciplinado pelo controle as possíveis subversões da ordem e da moral, baseada na tradição e conservadorismo de pensamento e criação. A censura vetou filmes estrangeiros como também proibia a veiculação do cinema nacional que não estivessem de acordo com as normas e regras impostas por códigos, como o das “Conversações Cinematográficas”, de 1951, com o qual se delimitava melhor o campo permitido de atuação do cinema espanhol.

Com a abertura política, depois da morte do ditador Francisco Franco, em 1975, o poder monárquico volta à Espanha nas mãos de Juan Carlos, na transição democrática que abre o país para o mundo como um dos principais pólos culturais e turísticos. O cineasta Pedro Almodóvar é quem vai in/corporar

⁸⁸ SILVA, Wilson H. *No Limiar do Desejo*. In: CANIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996, p. 64.

a nova mentalidade espanhola⁸⁹, ávida por liberdade, pelo gozo das ebulições sociais, pelo prazer das contradições políticas agora existentes. Almodóvar e a Espanha desempenhavam os mesmos dis/sabores, seja através das frustrações ou das quimeras, no entanto, o cineasta buscou romper o limite do in/dizível, do in/visível, tornando público o ardor de um povo que deseja. Sua obra como cineasta rompe o silêncio e testemunha a transição deste período.

Em 1977 são realizadas as primeiras eleições gerais no país, que vive a euforia e expectativa de liberdade. “Independente que os resultados destas eleições dariam vitória, com 34%, aos “herdeiros” de Franco, disfarçados agora sob o manto da UCD(Unión de Centro Democrático)”⁹⁰. Almodóvar fez um registro irônico das eleições dois anos mais tarde, no seu primeiro filme comercial, *Pepi, Luci, Bom e Otras Chicas del Montón* (1979/80), quando promove um concurso de *Erecciones Generales*, para aqueles com o órgão sexual mais avantajado. Ainda em 1977, sob o clima da “liberdade” política, com o fim da censura prévia, é celebrada em Barcelona a primeira manifestação pelos direitos de gays e lésbicas contra as leis repressivas do regime franquista. É a partir daí que começam a surgir os movimentos e coletivos homossexuais enquanto entidades políticas que estabelecem discussões a respeito dos direitos a expressão da sexualidade. No início dos anos 80 a temática gay-lésbica chega aos estudos acadêmicos.

É com este clima de transição democrática, na atmosfera de contestação pública do que antes era reprimido e ocultado, das

⁸⁹ Embora Almodóvar seja o cineasta mais representativo deste período, a transição das mentalidades cinematográficas já havia dado largos passos nas obras dos cineastas espanhóis Carlos Saura e Luis Buñuel.

⁹⁰ Idem. p. 54. Vale aqui ressaltar que o herdeiro de Franco, Luis Carrero Blanco foi morto por um atentado terrorista do ETA. Neste caso, “herdeiros”, lê-se posicionamentos políticos.

transformações das mentalidades e valorizações da sociedade civil, que Almodóvar começa a ficar conhecido no seu país pela sua produção fílmica.⁹¹ Antes de conquistar sua notabilidade como cineasta, no início dos anos 1970, Almodóvar já mostrava ao que veio em trabalhos *undergrounds* com interesse em teatro, música pop, história em quadrinhos para adultos, escritos de fotonovelas e colaborações para revistas, e jornais como *El Víbora*, *Star*, *Vibraciones*, *El País*, *Diário 16* e *La Luna*, tudo isto nas folgas de seu trabalho como agente administrativo da Companhia de Telefônica Nacional, onde ficou por 12 anos, experiência que considera sua verdadeira formação. Em 1972, com sua primeira câmara super-oito começa rodar seus primeiros curtas-metragens, fazendo com que fosse ele mesmo o produtor, diretor, divulgador e exibidor de seus filmes. Como muitos de seus curtas-metragens não havia som, era o próprio Almodóvar que dublava a voz de seus personagens durante as exhibições, que extrapolaram rapidamente de um grupo seleto de amigos para centenas de interessados que lotavam praças e lugares mais inusitados de projeção.

Apesar de ser um nome representativo nesta fase de democratização espanhola, Almodóvar não é uma voz transgressora solitária, junto a ele entoavam outros cantos que partilhavam do mesmo desejo de expressão. Assim, nascia a *Movida Madrileña*. Um movimento de contracultura formado

⁹¹ Os filmes de Almodóvar que marcam o período de reabertura política espanhola e do aparecimento dos movimentos gays-lésbicos na Espanha são: *Pepi, Luci, Bom y Ostras Chicas del Montón* (1979/80); *Laberinto de Pasiones* (1982); *Entre Tinieblas* (1983); *¿Que he hecho yo para merecer esto!!* (1984); *Matador* (1985/86); e *A lei do desejo* (1986). Esta filmografia projeta Almodóvar no cenário espanhol como um cineasta contestador e representante do movimento underground *madrileño*. Antes desta produção comercial, Almodóvar já mostrava todo seu potencial irreverente em obras de curtas-metragens que marcam o período de 1974 a 1978, como alguns com provocativos títulos: *Dos Putas ou História de amor que termina em boda* (1974); *La Caída de Sodoma* (1975); *Sexo va, Sexo viene* (1977) e *Folle... Folle...Folleme... Tim* (1978), *Salomé* (1978). A temática da sexualidade, da liberação dos desejos e do homoerotismo como contestação política e social já é claramente evidenciada.

por artistas plásticos, cartunistas, escritores, atores, atrizes, cineastas, poetas e vários jovens que pretendiam fazer a revolução das próprias identidades e suas articulações políticas através da expressão artística. A *Movida* propunha liberdades da sexualidade, do uso do corpo, do desejo e de outras formas de prazer, tons que davam matizes ao movimento. Uma resposta de jovens que queriam uma Espanha moderna e libertária em detrimento aos longos anos de repressão sexual franquista, para tanto, experimentavam novos comportamentos sociais e morais que confrontassem com o *status quo*, com a moral arcaica, com a tradição artística da burguesia e com o modelo centralizador político. A *Movida* percorre um período de transição franquista para a democracia e se adentra nos anos 80, escrevendo a história que fervilhava nas noites escuras de uma Espanha que se fazia pop e proclamava a modernidade.

Ao analisar a vida cultural e política da época (1975-1989), percebe-se que com a morte de Franco, o processo de renovação adquiriu uma força, que não podia ser controlada pelos escassos personagens do cenário de então, muitos dos quais estavam ligados a tudo o que se queria esquecer e mudar. Esta confusão de poderes permitiu uma busca louca da juventude pelo prazer, não havia parâmetros para proibições, já que eles estavam irremediavelmente ultrapassados. *La Movida* é um milagre da transição para a nova vida social e política, e quando os grupos se reorganizaram, no final dos anos 80, o clima mudou, determinando a nova feição, mais conservadora em alguns aspectos e mais atualizada em outros, mas já se viviam novos ares.⁹²

Era à hora de quem sempre esteve à margem da história espanhola subir aos palcos, protagonizando seus enredos, e encenando o próprio

⁹²HIDALGO, João Eduardo. O movimento de contracultura *La Movida madrileña* e o aparecimento de Pedro Almodóvar. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro – 7 a 9 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0208-1.pdf>.

espetáculo, uma festa “onde Almodóvar foi “carnavalisticamente” coroado príncipe”.⁹³ A Movidita se espalhava em algumas cidades da Espanha, tendo Madri como centro deste encontro, já que na época, a cidade tinha sob comando, uma gestão mais progressista, encabeçada pelo prefeito Tierno Galván. As manifestações artísticas e culturais que faziam o caldeirão da Movidita era composta pela atuação de seus integrantes em diversos campos, como o cinema, a música, a literatura, a pintura, a fotografia, o teatro, a moda, caracterizada pela presença de um espírito criativo e de multiplicidade. A estilística do excesso estava presente nas cores, na maquiagem, no figurino, na gestualidade, nos discursos corporais e performáticos. Almodóvar na década de 1970, junto ao músico Fábio McNarama cria um projeto musical *punk-glam-rock*, com forte apelo andrógino. Afinal, se Almodóvar foi considerado o “príncipe” do movimento, Alaska, personagem interpretada por Olvido Gara, cantora dos “hinos” libertários da *Movidita* recebeu o título de madrinha. Calças de couro, saltos altos, batons vermelhos e muita afetação já marcava a presença do embaralhamento dos gêneros e dos sexos. O panorama musical da *Movidita* marcou a participação de Almodóvar nesta reinvenção cultural:

Neste cenário surgiu *Kaka de Luxe* (Merda de Luxo) em 1977. Liderados por Olvido Gara, que escolheu chamar-se Alaska, o grupo se conheceu no burburinho de *El Rastro* – o mercado de bugigangas madrileno, que é feito aos domingos, perto da *Plaza del Cascorro*. O entorno de *El Rastro* era tão importante, que ali se fixaram alguns artistas

⁹³ O sentido de carnavalesco da *Movidita Madrileña* foi levantado pelo autor Wilson H. da Silva, em comparação ao “carnaval” de Bakhtin: “ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo o aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.” SILVA, Wilson H. *No Limiar do Desejo*. In: CANIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996.p. 56

e na região, que começou a denominar-se *Cascorro Factory*, onde produziam autores como *Ceesepe*, *El Hortelano*, *Berlanga* e outros. *Kaka* evoluiu para *Alaska y los Pegamoides* e um dos primeiros sucessos do grupo foi *Bailando*, que permanece na memória de muitos. Mais grupos musicais surgiram nesta efervescência como *Zombies*, na qual temos a presença do ítalo-brasileiro, Bernardo Bonezzi, colaborador de Almodóvar em trilhas sonoras de *Laberinto de Pasiones até Mujeres al borde de un ataque de nervios*; *Gabinete Caligari*; *Loquillo y los Trogloditas*; *Siniestro Total*; *Parálisis Permanente*, cujo vocalista Poch protagoniza *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985); e a já referida dupla (ou como preferia denominá-la Fábio, *El Dúo aerodinámico*) Almodóvar & MacNamara.⁹⁴

Ora, como não ser o meio e o fim deste processo? Almodóvar, sua filmografia e o território espanhol fizeram parte de uma mesma bricolagem das mentalidades, críticas sociais e anseios de uma época. Seu universo fílmico conta a história desta re/construção da sociedade de seu país, marcada por uma transição de valores, costumes e crenças, pautada na crítica de poder e instituindo através do cinema, poderes outros re/inventados. Como constata Wilson Silva:

Uma sociedade (...) onde navegavam livremente nas telas, explicitando seus medos, desejos, anseios e prazeres. Uma Espanha onde bares, conventos e espaços públicos servem, igualmente, como palco para a representação de um povir, desde já celebrado como festa. Um país sobre o qual já não paria a autoridade de um pai mitificado e rancoroso e onde a “mãe” da *Opus Dei* já não pode entender mais nada.⁹⁵

Como representante da *Movida Madrileña*, Almodóvar soube como poucos trazer às telas, as figuras anônimas de sua sociedade, gente

⁹⁴ HIDALGO, João Eduardo. O movimento de contracultura *La Movida* madrileña e o aparecimento de Pedro Almodóvar. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro – 7 a 9 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0208-1.pdf>.

⁹⁵ SILVA, Wilson H. *No Limiar do Desejo*. In: CANIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996. p.56.

marginalizada, personagens *queers*, que confundem a noção de identidade, de sexualidade e de gênero. Conforme analisa Peter William Evans: “Seus filmes são os equivalentes irônicos dos manuais e guias sobre sexo que inundaram o mercado depois da morte de Franco, quando a representação e discussão da sexualidade não estavam mais condenadas a ser tabu.”⁹⁶

Tendo como cenário a cidade de Madri⁹⁷, Almodóvar coloca na luz do dia, ou nas telas, o que antes só andava pelos guetos, nas sombras. Mistura todas as possibilidades, desafiando as noções do que se faz fixo, rígido e consolidado. Em toda sua obra, verificamos esta importante característica na suas criações, mas é nos dois filmes comerciais iniciais - *Pepi, Luci, Bom y Ostras Chicas del Montón*(1979/80) e *Laberinto de Pasiones* (1982) -, que podemos ver o que Almodóvar se propõe: representar uma Espanha múltipla, resultado da abertura política, dos movimentos sociais e culturais.

No seu primeiro filme comercial: *Pepi, Luci, Bom y Ostras Chicas del Montón* (1979/80), o cineasta revela o espírito provocador de uma época, mas fortemente influenciado por uma cultura americana pop, tendo Andy Warhol como principal referência, além da arte *kitsh* espanhola. A história conta o inusitado encontro de Pepi, uma garota moderna, esperta e irreverente, com sua amiga e vizinha Luci, uma típica dona-de-casa abnegada e submissa. Bom é a vocalista de um grupo pop, conhecida pela sua perversidade e

⁹⁶ EVANS, Peter William. *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 19. Ainda em nota à página 93, apresenta como exemplos destes guias: Claesson (1980), Alvarez (1977), Gual (1982) e a série “El Mundo de la Pareja” (O mundo do casal), a saber, *Cómo hacer feliz a su pareja* (Como ser feliz com seu parceiro): Madri: Planeta, 1963 e; *25 Maneras de hacer el amor* (25 Maneiras de fazer amor).

⁹⁷Na página oficial do cineasta, durante comentários sobre o filme *Fale com Ela*, Pedro Almodóvar comenta: “*Madri não era só essa miséria, também descobri uma cidade enlouquecida que se divertia clandestinamente sob a ditadura e se preparava para mudar um ritmo vertiginoso no momento em que aquele pesadelo desaparecesse*”.(Tradução minha). Disponível em: www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley5.htm.

estranhamento. Um trio de vidas aparentemente opostas que se movem ao ritmo da frenética *Movida Madrileña* e modifica o destino de todos os personagens.

Não faltam neste filme tramas perpendiculares, invertendo as histórias secundárias em principais. Uma brincadeira do cineasta que se constrói desde as tomadas das cenas às montagens dos filmes, passando pelo enredo e os personagens, um embaralhamento do que considera ser o centro de sua temática. A idéia é justamente confundir significados, mostrando como a hierarquia de valores se fluidifica na *decupagem* de cena em cena. As quantidades de personagens neste filme, junto com as histórias paralelas, recebem os mesmos recortes de importância, com o ritmo frenético e “picotado”, Almodóvar faz estilo e abre espaço para estabelecer um novo passo na narrativa cinematográfica.

O pesquisador da obra e vida de Pedro Almodóvar, Antonio Holguín (1999), explica a junção dos personagens no filme *Pepi(...)*:

Todos estes personagens dão ao diretor a oportunidade de introduzir de alguma maneira outros personagens que entram em contato com as protagonistas, enriquecendo a qualidade e a evolução humana, convertendo o filme em múltiplas vozes. Formam a riquíssima fauna deste filme: músicos, “viados”, um cantor de rock flamenco, uma atriz vestida de Margarita Guatier, um homossexual casado, reprimido, e sua mulher (personagem tomado de Tennessee Williams em sua obra “A gata em telhado de zinco quente”), o irmão policial gêmeo, um conterrâneo deste, um carteiro, um sul-americano, um travesti e um menino. Todo este conjunto faz com que o diretor realize uma reflexão sobre a arte de vanguarda que se produzia neste momento em Madrid. Através de seus personagens, o diretor tem mais um ponto em comum: testemunham o nascimento do mundo artístico espanhol dos anos 80.⁹⁸

⁹⁸ HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 215. (Tradução minha).

Esta característica tão predominante na obra de Almodóvar, a de bri/colagem (*collage*) entre referências e citações e da combinação de enigmas (*puzzle*)⁹⁹ foi necessária para que o *corpus* almodovariano fosse reconhecido dentro do seu país como tradutor e criador de uma Espanha que se abre ao mundo. O seu segundo filme comercial, *Laberinto de Pasiones* (1982) se faz importante ainda para esta análise, já que as suas duas primeiras produções, tidas como continuidades, marcam o começo do seu reconhecimento com o público junto com a abertura política e social da Espanha e do surgimento dos movimentos gays-lésbicos. Nesta segunda produção comercial, fica ainda mais evidenciada a confluência de gêneros fílmicos¹⁰⁰, seguindo a perspectiva de bricolagem, como efeito de tudo permitir para dar vida aos seus enredos.

Considerada o complemento da película anterior, *Labirinto é a Madri* dos anos 80, uma cidade incômoda, divertida e selvagem. É neste cenário que acontece a história de amor entre uma jovem ninfomaníaca, Sexilia, e Riza Niro, homossexual, filho de um imperador árabe. Ela é cantora de um grupo de musical conceituado violento e ele preocupado em fugir dos terroristas do seu país. Juntos vivem um romance cheio de sexo, violência verbal, paixões e irreverências. Almodóvar enfatiza o clima da *Movida* com humor caricatural de seus personagens: músicos, cantores, taxistas, travestis, xiitas, lacanianos,

⁹⁹ Puzzle é uma palavra anglo-saxônica que significa enredo e também enigma ou quebra-cabeça. O vocabulário é utilizado pra designar um jogo de embaralhar algumas peças, cujo resultado final é um todo homogêneo. A palavra francesa *collage* é utilizada para designar uma técnica através da quais elementos de distintas origens são pregados a um papel, sugerindo um todo homogêneo. Vide RODRIGUES, Ana Lucilia. *Pedro Almodóvar e a feminilidade*. São Paulo: Escuta, 2008. p. 30.

¹⁰⁰ No livro *Pedro Almodóvar*, de Holguín, à página 436, podemos perceber a mistura de gêneros na obra de Almodóvar, definido assim pelo autor: Pop lesteriano, melodrama, tragicomédia neo-realista, comédia musical espanhola, tragicomédia amoroso-passional, alta comédia, *thriller* moderno, melodrama musical, comédia e cinema negro.

fotógrafos, camareiras e tintureiros, entre outras criaturas que habitam o cenário da Madri moderna, encenando a cultura pop e marginal da época.

Retorno para as mandalas, que formam sua lente caleidoscópica quando se trata dos seus personagens. Todos parecem conviver com suas diferenças em um imenso palco *madrileno* nos anos 1980. Onde a modernidade pede passagem, Almodóvar já se apresenta trans/moderno, indo além do imaginado e permitido, borrando as fronteiras e instituindo as ambivalências, principalmente no que se refere às questões em análise: gênero e sexualidade.

Os filmes seguintes de era *Madrikena* de Almodóvar foram *Maus Hábitos* (1983); *Que fiz eu para merecer isto?* (1984); *Matador* (1985/86); e *A Lei do desejo* (1986/87), confirmando esta passagem territorial e política de transição da Espanha para uma abertura democrática que percorreu obrigatoriamente pelas vicissitudes do desejo.

Em *Maus Hábitos*, o primeiro filme que trata do tema da religiosidade, o universo feminino é retrato na pele das “*chicas*” de Almodóvar, as atrizes Carmen Maura, Marisa Paredes e Cecilia Roth. A transgressão de papéis sociais e dogmas morais são mais uma vez escachadas pelo cineasta espanhol, que traz freiras que vivem de acordo com seus desejos, sejam eles vícios, imolação sexual, poder e humilhação. A tragicomédia está sendo experimentada mais claramente neste enredo que conta o amor de uma madre superiora nada convencional por uma cantora fugitiva. Claustrofobia e solidão são o resultado dessas matizes.

Já em *Que fiz eu para merecer isto?* traz no título a indagação desesperada da protagonista frente a realidade que se impõe. Mais uma vez a atriz Carmem Maura dá o tom as mulheres que se multiplicam neste enredo cheio de personagens excêntricos Viciada em anfetaminas, Gloria (Carmen Maura) reprime seus desejos em prol da atenção que dedica à família. Seu marido é um taxista apaixonado por uma cantora alemã. O filho mais velho é traficante de drogas, o caçula homossexual se prostitui e a sogra sovina traz para casa um lagarto de estimação chamado "Dinheiro". Para completar, há ainda a vizinha prostituta, o policial impotente e a criança paranormal. Tudo isto liquidificado pelo humor sarcástico do diretor que vai revelando a vida demasiadamente humana.

Em *Matador*, Almodóvar traz para as telas a tríade de sexo, culpa e morte. O desejo neste caso é acompanhado pelo rastro do desespero e do fim da vida. Suntuosamente perverso, o cineasta chega a fazer uma ponta no filme, interpretando um estilista às voltas de uma preparação de desfile, intitulado "Espanha Dividida", na visão de Almodóvar, entre os invejosos e dos intolerantes, da qual diz fazer parte das duas. De forma aberta e explícita, o cineasta responde nesta cena as críticas que recebe por mostrar uma imagem "falseada" da Espanha, desta maneira, o espanhol brinca acidamente com a questão, e assume que não veio para ser dirigido.

O último filme com emblema da *Movida Madrileña* foi *A Lei do Desejo*, o primeiro filme produzido por si mesmo junto a seu irmão Augustin, através da produtora *El deseo S.A.* Um filme que traz o amor entre homens de forma poética e brutal, de cores quentes, rubras, intensas, de paixão e sensualidade.

O destaque fica por conta de Carmem Maura que interpreta uma transexual chamada Tina, que desafia o corpo em busca da plenitude do desejo.

Estes primeiros filmes de Almodóvar marcam diretamente toda sua obra, já que apresentam a cartografia por onde per/passam seus personagens: Madri, uma área trans/nacional, simbólica feita de ruas, becos e praças, de bares e mosteiros, cabarés e colégios, cheia de ruelas, pontes e desvios, uma cidade de transeuntes a ir e vir, misturados uns nos outros. Um território ambíguo, que espelha seus personagens e suas tramas. Uma cidade corpórea:

Almodóvar transubstancia o corpo de Madri no corpo das personagens que povoam os filmes. Desse modo, o corpo da cidade toma a carne e o sangue malditos das figuras que nela transitam. Enlaçando corporalmente Madri às personagens marginais que a habitam, o cineasta a transforma em um lugar ameno às avessas.¹⁰¹

Se Almodóvar in/corpora Madri aos seus personagens é na tentativa de materializar o simulacro das subjetividades fluxas que vão e vem na cidade, de tanto repetir Madri, a cidade não é apenas palco ou território por onde desempenham os afetos, mas antes, ela própria, personagem de si mesma. Podemos lembrar algumas dessas citações, como no caso da abertura do filme *Maus Hábitos* (1983), que mostra em uma panorâmica da noite de Madri, vista por cima, com carros velozes passando pelas vias, sombria ao meio das luzes da cidade, a câmara então aproxima ao corpo também sombrio de Yolanda, personagem principal do filme, que também segue agonizante e

¹⁰¹ LYRA, Bernadette. *O Jogo dos três desejos*. In: CANIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. p. 99.

perdida como a cidade retratada. Os movimentos das imagens percorrem a fachada de um prédio, as janelas denunciam vida, festa, alegria em outros apartamentos, enquanto isso, o amante de Yolanda drogado, perdido, irá morrer aos em frente aos seus olhos.¹⁰² Uma Madri de sombras e luzes, que escamoteia tragédias e encantos. Um corpo ambíguo e desviante.

A citação repetida de Madri como cenário de seus filmes faz pensar edipianamente no gozo e no prazer não permitido ao amor da grande mãe: a sua carrasca e punitiva cidade, a sua cúmplice e amorosa zona de fantasia. Sua Madri, sua *Madre*. Seu território de desejo. “Cresci, gozei, sofri, engordei e me desenvolvi em Madrid. E muito destas coisas, as realizo ao mesmo ritmo que a cidade. Minha vida e meus filmes estão ligados a Madrid como as duas caras de uma mesma moeda. ”¹⁰³.

O cordão umbilical entre Almodóvar e sua *madre*, a cidade de Madri, alarga o fio e ganha outros contornos, atravessa territórios e se inter/nacionaliza, dialogando em polifonia com o mundo. É neste período que Madri passa a ser considerada a “novidade” européia¹⁰⁴, aberta para um maior fluxo de turistas de todo mundo, ávidos pela modernidade e velocidade que a cidade começa a representar. O cineasta começa a ganhar espaço e reconhecimento no mercado internacional, com vários de seus filmes sendo exportado para outros países, além de premiações estrangeiras. No entanto, nada se compara a dimensão

¹⁰²Uma alusão ao filme *Janela Indiscreta* (1954), onde o personagem em sedução voyeur também observa a vida que se movimenta no prédio à frente, e acaba por flagrar um assassinato. O filme de Alfred Hitchcock, cineasta americano, um dos inspiradores da obra de Almodóvar.

¹⁰³Depoimento extraído da página oficial do diretor. Disponível em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_lev5.htm. **(Tradução minha)**.

¹⁰⁴ O ano de 1986 que marca a entrada da Espanha na Comunidade Européia.

conquistada com o filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1998)¹⁰⁵, sucesso de crítica e público, o que se tornou um signo desta passagem. Mais uma vez Almodóvar e Madri caminham juntos em um movimento de abertura e expansão. Como percebe o próprio Almodóvar:

(...)pela primeira vez, eles (EUA) dão atenção à Espanha, justo no momento em que eu apareço. Porém, não porque eu apareça, mas porque é um momento em que a Espanha se liberta de seu passado franquista e, depois de uns cinco primeiros anos de dúvida, se converte em um país livre e democrático e, em todo o mundo, se começa a falar disso. É o momento que se diz que Madri é uma cidade divertida. O que acontece em Madrid: BUM! É nesse momento, casualmente, que estou fazendo cinema, e o que primeiro lhes chega são imagens de meus filmes, e dizem: Ah, é verdade, eles venceram. Por acaso, meus filmes vêm ilustrar a imagem dessa mudança, por uma questão puramente conjuntural. Aí tive sorte.¹⁰⁶

É com este aparente jogo de sorte que Almodóvar deixa de ser um reflexo do seu território *madrileno* e passa a ser um trans/figurador de arquétipos universais, presentes em filmes com extrema aceitação no exterior como *Tudo sobre minha mãe*(1999) e *Fale com ela* (2002)¹⁰⁷. Os filmes seguintes traduzem não mais um reflexo de uma geração contestadora espanhola, Almodóvar “pula” o muro de sua Madri e percorre por outras paisagens, transita por outros becos, alarga as avenidas, se perde em outros labirintos, desenha outras cartografias,

¹⁰⁵ O filme recebeu dezenas de prêmios internacionais e foi indicado ao Oscar americano, na categoria de melhor filme estrangeiro em 1988. Rompeu recordes de bilheteria na Espanha e fora dela, ampliando a recepção da obra de Almodóvar, principalmente na Europa e América Latina.

¹⁰⁶ Trecho da entrevista de Pedro Almodóvar durante o programa *Roda Viva*, da Rede Educativa, em 06 de novembro de 1995. DVD: *Roda Viva: Pedro Almodóvar*. Documentário. Brasil, 85m. 1995. Tradução da entrevista completa no site Memória Roda Viva Disponível em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_lev5.htm

¹⁰⁷ Em *Fale com ela* (2002), Almodóvar foi indicado ao melhor diretor e melhor roteiro original, esta última indicação o premiou com o Oscar do cinema americano. Foi o vencedor de melhor filme estrangeiro, também com o Oscar pelo filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), obra que também foi premiada na categoria de melhor diretor e de Júri Ecumênico no Festival de Cannes e o Globo de Ouro pelo melhor filme estrangeiro. Os dois filmes foram os que mais premiaram Almodóvar em todo mundo.

reinventa outros mapas e traduz as múltiplas vozes da sociedade contemporânea. É o que chamo da fase trans/nacional, trans/geográfica¹⁰⁸.

Tomo aqui o conceito de territorialidade proposta pelo filósofo francês Félix Guatarri para pensar o movimento de Almodóvar no espaço onde desenvolve seu cinema. Ora, a Espanha e mais particularmente, a cidade de Madri, é o território fílmico sempre presente em sua obra, uma espécie de reiteração contínua, de redundância e repetição complexa, apropriação subjetiva fechada sobre si mesma, onde ele delimita e articula seu “*phylum* maquínico”¹⁰⁹, desembocando uma série de sentidos e investimentos nos tempos e espaços sociais, culturais e estéticos, como no caso de representante da tribo da *Movida Madrileña*. Só que, como nos lembra Guatarri, todo território pode se des/territorializar-se, isto é, abrir-se em linhas de fugas, saindo do seu percurso original. É quando Almodóvar necessita desfazer o sentido da “tribo” para ganhar espaço trans/territorial. No entanto, o seu cinema, inter/ligado ao mundo, tende-se a re/territorializar-se, na tentativa de recomposição do território antes engajado.

Vejamos o filme *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *Volver* (2006), as duas únicas exceções de seus filmes, ambientados fora de Madri. No caso de *Tudo sobre minha mãe*, a história da personagem central, a enfermeira Manuela, começa a se desenvolver na cidade de Madri, local onde reside e trabalha.

¹⁰⁸ Os filmes que marcam este período de internacionalização da obra de Almodóvar são: *Volver* (2006), *Má educação* (2004), *Fale com ela* (2002), *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Carne Trémula* (1997), *A flor do meu segredo* (1995), *Kika* (1993), *De Salto Alto* (1990), *Áta-me* (1989), *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987). Não está incluída nesta análise a sua mais recente obra: *Abracos Rotos*, traduzido para o português como *Abracos Partidos* (2009).

¹⁰⁹ “As diferentes espécies de máquina-técnicas, vivas, abstratas, estéticas-estão posicionadas em relação ao espaço e ao tempo. Sendo assim, elas constituem *phylum*, como na evolução das espécies vivas. (...) Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo parecer novas linhas de potencialidades”. GUATARRI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*, 2005, p.385-386.

Depois da morte repentina do seu único filho, Manuela parte para Barcelona, buscando o pai de seu filho, a sua própria história e a si mesma. A cidade de Madri, no caso, é o próprio processo de des/territorialização, já que é pra lá que a personagem, em movimento inverso, foge quando ainda grávida, deixando a Barcelona natal e procurando em Madri um território de expurgação de dor e confrontos pessoais. Com a morte evidenciada do filho, Manuela procura se inserir na re/territorialização do espaço vivido. Voltar para Barcelona é um reencontro com seu espelho, desenvolvendo um processo de agenciamento de “pertença”, embora saiba que nesta retomada, nem ela nem o espaço geográfico nem a territorialidade subjetiva são mais as mesmas. Já no caso do filme *Volver* (2006), o retorno é para ao arquétipo da grande mãe, à infância, a La Mancha, região onde o cineasta Pedro Almodóvar nasceu e cresceu. Segundo depoimento do próprio, *Volver* é à “volta à maternidade, como origem da vida e da ficção. E, naturalmente, à volta a minha mãe. Voltar a La Mancha é sempre voltar ao seio materno”¹¹⁰. O filme conta a história de uma geração de mulheres, comandadas ainda sob o fantasma da matriarca. A personagem Raimunda retorna à sua cidade de origem, *La Mancha*, depois que sua filha mata o padrasto. Junto a ela, sua irmã e filha saem de Madri ao encontro com a imagem do feminino perdido, onde as imagens da memória parecem constituir comparações e inter/textos como fios costurados com a vida de cada personagem.

É neste contexto que Madri, mais uma vez repetida, é tida como um lugar dos “des/territorializados”, dos que fogem de si mesmo, dos que têm esperança

¹¹⁰ Página oficial de Pedro Almodóvar. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/volverlapelicula/index.html>. Acesso em 12/05/2008. **(Tradução minha)**.

em apagar o passado e acreditar no “futuro-devir”, como bem fazem as personagens Manuela (*Tudo sobre minha mãe*) e Raimunda (*Volver*). Este caminho percorrido pelas personagens também fez o próprio cineasta, que deixa sua *La Mancha* “original” para viver o sonho de liberta-se do pequeno mundo manchego e refazer-se no presente frenético madrilenho. No filme *Volver*, como uma metáfora simbólica do próprio desejo de Almodóvar, a re/territorialização é manifesta na volta *La Mancha*, lugar onde a morte não morre nunca, por isso mesmo, fecunda e criadora. Entre *La Mancha* e *Madri* está um caminho povoado de recordações, onde a re/territorialização se constrói no reencontrar-se com seus rastros, delatados pelo vento, um jogo satírico entre o real e o imaginário, um re/volver que re/descobre novas tessituras de si.

Nesta feitura de territorializar-se e re/territorializar-se, vejo que a cartografia de Almodóvar jamais se apresentaria em planícies, mas em movimento espiral, dando voltas em torno de si e da sua *Madri*, tida como lugar “ficcional” da sua origem. Em cada volta, o retorno nunca encontra o mesmo ponto de partida, a cada giro, o escopo de seu território amplia-se, des/ constrói, aprofunda-se e espalha-se. Com os mil fluxos além das fronteiras, Almodóvar continua com os pés fincados em *Madri*, é lá por onde os rizomas se espalham, onde a vida plural é vista, é lá onde os continentes se encontram, é lá onde os personagens se deslocam. Falando tudo sobre sua *Madre*, Almodóvar inscreve as histórias das sociedades contemporâneas, pluri/culturais e diversificadoras. A porta de entrada de seus filmes é este cordão umbilical que sempre trará o cineasta ao retorno imaginário do útero da sua cidade, terreno fértil, gerador de vida e sentidos que permitem a comunicabilidade do cineasta com o mundo.

2.2 Esse colorido objeto do desejo

[...]quando escrevo não quero que nenhuma de minhas personagens sejam escravas de nada nem de ninguém. O que posso dizer é que o desejo é quem determina suas ações, seus prazeres e suas dores.¹¹¹

Pedro Almodóvar

Se para o cinema espanhol da década de 70 o desejo era algo obscuro¹¹², na década de 80 o desejo explode em gamas berrantes. O colorido objeto de desejo de Pedro Almodóvar vai misturar tons e texturas no cinema contemporâneo de seu país. O desejo é “colorido”, irreverente, transitório, ambíguo, líquido, maquínico, corporal. O cinema almodovariano “respira” através das subjetividades ambivalentes, das narrativas sobre sexualidades e relações de gênero, dispositivos que promovem uma ruptura do olhar sobre as imperativas leis que regem o desejo.

Na filmografia do cineasta espanhol, os personagens re/criam o desejo como força motriz de suas vidas. O desejo não é pautado em lacunas, faltas, ou negatividade, como pensa o modelo hegeliano, mas antes, como potência nietzscheana, baseado na afirmação e na produção. A transgressão pelo desejo não é negativa, fundada na lei e na ordem, já que a lei a qual rege os seus

¹¹¹ Depoimento extraído da página oficial do diretor. Disponível em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley5.htm

¹¹² Na década de 1970, junto à abertura política, vários filmes espanhóis foram produzidos com a intenção de tematizar o desejo e a sexualidade. Ressalto o clássico: “*Esse obscuro objeto do desejo*”, do cineasta espanhol Luis Buñuel, de 1977, forte influenciador da obra de Almodóvar. Para conhecer mais sobre esta produção, temos ainda “*El poder del Deseo*”, 1975, de Juan Antonio Bardem e, “*Los claros motivos del deseo*”, 1977, de Miguel Picazo. Uma década posterior, em 1986, Almodóvar lança o seu “*La Ley del Deseo*” e no mesmo ano, funda a sua produtora *El Deseo S/A*, passando a produzir todos os seus filmes, junto ao seu irmão Augustín Almodóvar.

desejos é o da concepção de transgressão como potencialidade criadora, positiva, baseada na afirmação da diferença. Para tal, me aproprio do conceito de desejo do filósofo francês Felix Guatarri para costurar o desejo almodovariano: “eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores.”¹¹³

Nesta vontade livre de criar outras formas do desejo, Almodóvar produz personagens como Tina, a transexual do filme *A Lei do Desejo*. O que a leva a fazer operação de transexualização de homem para mulher não é a falta do órgão sexual que não possui, nem muito menos o desejo de entrar no território feminino para produzir uma identidade com a qual se assemelha. A sua opção é condicionalmente ligada ao desejo pelo homem que ama: no caso, seu pai, com o qual vive uma relação amorosa sem argumentações, até momento que este a abandona por uma mulher mais jovem. Este é o seu conflito negativo: a rejeição do amor pelo amante/pai. Os questionamentos passam longe da escolha transexual, esta não é a questão da trama, ao contrário, Almodóvar induz que o desejo é afirmativo, libertador e produtivo, já que a refaz em um corpo de fêmea para poder amar livremente, sem impedimentos ou ameaças. Como explica o próprio criador/criatura sobre a personagem:

Tina...sabe que não é o que é, e defende o direito de inventar sua realidade, porque a realidade fabricada é tão boa quanto a outra. Ela desconfia da humanidade porque crê que a humanidade não confia nela. Sua paranóia é clara, porém equivocada, porque seu problema não é o de não acreditarem que ela seja uma mulher, mas como ela tem deixado de acreditar nos demais. Se seu pai e amante, a

¹¹³ GUATARRI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2005. p. 261.

enganou, como não vão enganá-la os outros que no final das contas nem levam seu próprio sangue?¹¹⁴

Parceiro de Guatarri nesta empreitada, o filósofo Gilles Deleuze critica a noção do desejo enquanto um discurso que elabora a falta, como auto-negação do indivíduo, produzido por uma série de condições históricas e culturais. Ele aponta como o desejo “da lacuna” volta-se contra si, resultado de uma “moralidade escrava” constituída através da ideologia cultural judaico-cristã. Indo mais além, em *O Anti-Édipo*¹¹⁵, Deleuze e Guatarri procuram libertar o desejo da prisão do complexo de Édipo, como no caso de amor entre Tina e seu pai. Para eles, não se trata de negar o laço histórico de associação do desejo à lei, mas o de rompimento com esta neurose, devolvendo o caráter libertário ao desejo:

A lei nos diz: Não te casarás com tua mãe nem matarás teu pai. E nós, súditos dóceis, dizemos: mas é isto então que eu queria! Assaltar-nos-ia a suspeita que a lei desonra, que ela está interessada em desonrar e desfigurar quem ela presume culpado, que lei quer culpado, quem ela quer que se sinta mesmo culpado.¹¹⁶

O pensamento deleuziano aponta que a psicanálise lacaniana e o avanço do capitalismo são entre outras, ideologias que contemporizam o desejo como produto discursivo da falta, da negatividade, sintomas de uma sociedade moralista, repressiva e manipulável, que impõe leis ao desejo. “Apesar da hegemonia dessa lei, Deleuze insiste em afirmar que ela não apenas pode,

¹¹⁴ Depoimento do cineasta a respeito do seu filme *A Lei do Desejo*. (Tradução minha). Disponível em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley.htm>. Acesso em: 15 mar. 2008.

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim. 1976.

¹¹⁶ *Idem*, p. 136.

como deve, ser quebrada, apostando na positividade advinda de um movimento de transgressão criadora.”¹¹⁷

A crítica destes filósofos franceses vai de encontro ao desejo elaborado como escassez, conceito econômico reificado como condição material primária e necessária à vida humana, como também a concepção edipiana do recalque primário que contribui como uma concepção reativa das forças desejanças. Para Deleuze e Guatarri o desejo é ponto de afirmação, ultrapassando os conceitos de falta e negatividade, mas instaurador de uma vida que gera, que transforma, que produz instâncias autônomas e auto/produtoras.

Assim pensado, há o rompimento com o desejo da tradição filosófica, definido como aquisição, por uma associação a um objeto e, portanto, tendo ali, a origem da carência. As suas preposições conduzem o desejo como algo imanente que não se deixa determinar nem pelos sujeitos nem pelos objetos. “Ao desejo nada falta, não tem falta de objeto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo; não existe sujeito fixo a não ser pela repressão. O desejo e seu objeto são um só.”¹¹⁸

Para Guatarri são as “subjetividades capitalísticas” que cortam o desejo da realidade, propiciando uma escolha inevitável entre um princípio de prazer, de desejo, de um lado e, do outro, um princípio de realidade, eficiência no real. Sua crítica aponta para a falta de possibilidades de se conceber, praticar e fabricar outras realidades, outros referenciais que não acabem por castrar o desejo, tornando-o uma materialidade vergonhosa e permeada pela culpa. Ao

¹¹⁷ PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto *A Lei do Desejo e o Desejo Produtivo: Transgressão da Ordem ou Afirmação da Diferença?* PHYSIS, Rio de Janeiro, 14(1): 109-127. 2004. Disponível em: www.scielo.br/pdf/physis/v14n1/v14n1a07.pdf .

¹¹⁸ DELEUZE, GUATTARI, *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim. 1976. p.31.

desejo “capitalístico” só é permitido escapar pela insinuação, secretamente, à espreita, clandestino, mirado sob as leis da impotência e repressão. “O desejo é sempre o modo de produção de algo, o desejo é sempre o modo de construção de algo.”¹¹⁹

Neste sentido, Guatarri e Deleuze, na crítica da concepção psicanalítica do desejo atrelada à castração edipiana conceituam a noção de “máquina desejante”, propondo pensar o inconsciente como produtivo, a partir de uma noção de fábrica e não mais como um espaço de representação edipiana. O conceito de máquina remete o desejo à deriva do próprio desejo e de seus investimentos no social, no cultural e no político, formulando uma lógica de agenciamento de fluxos, ligada a uma engrenagem impessoal que põe em conflito as estruturas rígidas, inventando linhas de fuga, produzindo os modos de subjetivação que lhes correspondam. Como explica Denise Ferraz:

Sua manobra e sua força é se articular pelo inconsciente desejoso e ao mesmo tempo trazer as esferas de produção para dentro desse inconsciente. É assim que múltiplas relações se instauram no organismo. Em Deleuze e Guattari, essa produção desejante é constantemente desmantelada e restaurada pelo organismo social, pela sociedade na qual se insere. O Capitalismo, em sua força de moeda, gera o sujeito desejante, que delira e reage aos investimentos e à produção do desejo, muitas vezes resultando dessa produção desejante, o sujeito múltiplo e esquizofrênico. (...) O inconsciente não pode ser visto como simples representação de um real já dado, mas sim, como usina de produção. A produção desejante, sendo, por força, revolucionária, na medida em que inserida no sistema acaba por modificar e provocar sua desestabilização. A idéia de processo já estando aí inferida. O inconsciente desejoso se delibera no contato com seus devires, com suas outras máquinas, elas também máquinas de produção.¹²⁰

¹¹⁹ *Idem*, p. 261.

¹²⁰ FERRAZ, Denise. *Política e as máquinas desejantes em Clarice Lispector*. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: Literaturas, Artes, Saberes. 2007, São Paulo. Disponível em www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/1259.pdf .

O cinema de Almodóvar é uma máquina desejante que induz o inconsciente desejoso enquanto produção propulsora de uma instância autônoma, de transgressão e desestabilização da ordem, como nos caso de Tina, que elabora a rejeição e a desconfiança nos homens e no amor em uma nova ordem criativa, no refazer-se sem culpa e sem arrependimentos, com a nítida clareza que a escolha do gozo está para o prazer assim como está para dor. Tina resiste porque continua entregue ao desejo, força do movimento que a conduz. Como define o próprio cineasta:

Quando a paixão bateu a sua porta, Tina se abriu para a vida. Agiu sem escrúpulo, e ficou tomada por uma dose excessiva de felicidade e ousadia. Os ecos psíquicos de sua generosa resposta a ajudam a viver, ao invés de impedir de gozar a vida. A felicidade e a tristeza são caras da mesma moeda. Quando a tristeza nos domina, cada qual inventa suas próprias armas de defesa: esquecer ou enlouquecer, como Blanche Dubois, ou como Tina, que venera suas recordações porque antes de serem convertidas em feridas, foram motivos de gozo. A insistência complacente de suas recordações mais dolorosas é um castigo que Tina lhe impõe para pagar um pecado do qual nunca se arrependerá. Essa é uma grande virtude, por isso segue viva, porque não se sente arrependida. Livre da culpa, Tina seguirá adiante, lamentando, porém adiante.¹²¹

A experiência amorosa que vivenciam as personagens Manuela e Rosa, no filme *Tudo sobre minha mãe* são também peças do caleidoscópio almodovariano no que diz respeito ao desejo como condutor das vidas de seus personagens. No enredo, Manuela, uma enfermeira, vive um caso de amor com um homem que aos poucos passa a viver ao seu lado como travesti. Este mesmo homem/mulher, depois de assumir-se como travestido, tem outro caso amoroso com Rosa, uma freira que trabalha com recuperação de prostitutas. O

¹²¹ Depoimento de Almodóvar sobre a personagem Tina. **(Tradução minha)**. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley5.htm>. Acesso em: 24 set. 2008.

que entra em jogo neste território é a pulsão que leva duas mulheres a se entregarem a paixão, como força motriz da emancipação subjetiva que conduz os seus desejos. Almodóvar não trata com repressão o resultado deste desejo. Nada importa se Rosa é uma freira ou se Manuela apaixona-se por um homem com par de seios, ou se este mesmo homem/travestido engravida as duas mulheres por amor, a lei do desejo não impera negativamente, ela é agenciadora da liberdade destas escolhas.

O desejo é realmente o fundamento de seu cinema. É um cinema do desejo dele pelos atores, do desejo pelas histórias, do desejo que circula no interior dos filmes capazes de ir além de todos os tabus, de todas as transgressões: pode ser uma história de amor de um homem em cadeira de rodas, entre dois homens, entre duas mulheres, de um transexual, de uma filha e seu pai. Almodóvar nunca mostra os personagens em posição de vítima. Um personagem vítima de um estupro ou um incesto não se imobiliza, se esforça para se recriar.¹²²

Para a psicanálise o desejo nunca será satisfeito, ele sempre se desloca. Algo se perde e diante dele, se coloca infinitas possibilidades, o desejo permanece então na eminência, na dimensão psíquica. Para Almodóvar, o desejo não se satisfaz pela realização adquirida de algo que falta, mas antes, ganha legitimidade justamente pelo devir, já que os deslocamentos são dos sujeitos que embarcam na paixão produtiva de si. Este seria fruto de um Eros que produz a diferença afirmativa dos afetos. Se para Lacan, o gozo é algo sempre na esfera da inacessibilidade, responsável pelas estruturas dos modelos de subjetividades, vejo que em Almodóvar, o desejo de Deleuze e Guatarri se faz presente na erótica da multiplicidade afetiva como uma

¹²²Análise de Matthieu Orléan, curador da exposição em homenagem ao desejo de Almodóvar, realizado pela Cinemateca de Paris, em 2006. *Apud* DUARTE-PLON, Leneide. *Cinemateca de Paris homenagem desejo de Almodóvar. Folha de S.Paulo*, São Paulo, 06 abr. 2006. Ilustrada, p. 6.

possibilidade vital de subversão moral, de resistências aos modelos imperativos vigentes. Manuela, Rosa, Tina, como tantos outros personagens de sua obra, representam movimento e transgressão, onde o desejo é produtor de diferenças, criador de novos fluxos de ser e estar no mundo vivido, com novas possibilidades éticas e estéticas de existências.

2.3. A escrita de si ou o espelho das heterotopias

Não é justo! Se sou o seu reflexo, deixe que eu continue jovem enquanto você é vítima da razão. Faça de mim um ideal imune à realidade, como o retrato de Dorian Gray. Destrua a si mesmo, enquanto eu continuo poderosa!¹²³

Patty Diphusa

Nos labirintos de uma Madri de delírios, vícios e prazeres, percorre pelas ruas uma garota com tanto desejo de viver que nunca dorme, que não suporta estar mais do que cinco minutos com o mesmo penteado ou mesmo modelito. Está sempre super/alterada porque já provou de tudo, como ela mesma conta já foi *ié-ié-ié*, beatnik, hippie, traficante de mulheres, agente da CIA, escritora, esposa, feminista, roqueira, viciada, punk, pop, neo-romântica e estrela pornô internacional. Esta é *Patty Diphusa, a vênus dos lavabos*, a escrita de si de Pedro Almodóvar. A personagem criada pelo cineasta em 1982, surge pela primeira vez na fotonovela *Toda Tuya*, da revista *El Víbora* e

¹²³ Fala da personagem *Patty Diphusa* no imaginário encontro com seu criador. ALMODÓVAR (2006). p. 113.

um ano mais tarde, reaparece na coluna da *La Luna*, revista ícone da cultura *underground* e porta voz da *Movida Madrilená*.¹²⁴

Nos contos, Patty é convidada a relatar suas memórias devassas em uma revista pós-moderna, delatando o registro da década de 80. Em uma só noite conta sem fôlego como foi seqüestrada, violentada por dois ex-presidiários psicopatas, fez sexo com um rapaz na qual pegou carona, transa no banheiro de uma discoteca, vaga pela madrugada, encontra um motorista que bebe e fala dos amores e termina a noite na cama com o namorado da proprietária da casa em que mora. Esse ritmo vertiginoso só é possível porque dormir para ela seria uma sentença de morte. Para Almodóvar, Patty representa as mulheres acordadas das fantasias das belas adormecidas, dos contos de fada, por isso, depois de despertas, conscientes, nunca mais podem dormir, mais do que encarar a situação como uma condenação, Almodóvar vê a possibilidade da liberdade sexual assumida.

Mais do que representar as mulheres “acordadas” dos anos 80, Patty descortina o próprio autor, já que o nome da protagonista é considerado uma flexão de gênero em diminutivo- Patrícia/Patty- para o nome Pedro. Neste jogo de palavras e sentidos, Patty/Pedro vão se espelhando um no outro, e a brincadeira expande-se no sobrenome Diphusa, que “assinala um novo tipo de mascaramento. Não se trata da máscara por trás da qual se encontrará o

¹²⁴ Em 1991, Almodóvar publica seu livro de estréia: *Patty Diphusa e outros textos*, uma coletânea de contos já publicados. Em 1993, o jornal *El Mundo* encomenda-lhe novos contos, escritos entre abril e junho de 1993. No Brasil o livro foi traduzido e publicado pelo Azougue Editorial (Coleção Devassa), em 2006, com os quatro últimos capítulos, até então inéditos no país.

verdadeiro rosto, mas de uma dispersão de máscaras, todas elas imediatamente confundíveis com próprio rosto.”¹²⁵

Afinal, em *Patty Diphusa*, quem escreve sobre quem?

Em uma tentativa desesperada de se conhecer e não ser esquecida, a personagem propõe uma conversa com o seu autor. O conto chamado *Eu, Patty, tento conhecer a mim mesma através do meu autor*, Patty parte para encarar sem medo o seu espelho convexo, ali não há mais reflexos de criador/criatura, o exercício analítico, longe do divã *psi* mas sob a cama da escrita, faz com que Almodóvar se proponha ao desafio de des/construir personagem/autor, misturando o seu eu em várias Pattys que o habita. Na entrevista que Patty faz com Pedro, ela indaga:

Patty: *Então eu não passo de um reflexo seu, essa coisa tão horrível chamada alter-ego?*

Pedro: *Não. Você é uma fantasia dos leitores. É o que gostariam de ser.*

Patty: *Você lê minhas memórias?*

Pedro: *Leio uma vez para ver quantos erros de impressão saíram e, depois, me desesperar.*

Patty: *Ou seja, você também é um leitor. Ou seja, também gostaria de ser como eu.*

(...)

Patty: *Pedro, acho que depois dessa entrevista continuo sem saber nada de você.*

Pedro: *Pois eu, de você, já sabia tudo.*¹²⁶

¹²⁵ RODRIGUES, Ana Lucilia. *Pedro Almodóvar e a feminilidade*. São Paulo: Escuta, 2008. p. 53. Vale ressaltar que o nome da personagem também brinca com uma expressão muito utilizada na Espanha: “*me quede patidifusa*”, que significa algo como “fiquei passada”, bem própria das desventuras de sua protagonista.

¹²⁶ ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*, Rio de Janeiro: Azougue, 2006. p.102.

Nesse jogo meta/lingüístico, Pedro Almodóvar e Patty, embaralham ficção e realidade, simulacros de narrativas de si, onde um texto, uma persona, uma história pode ser lida/vivida através de muitas outras, em palimpsestos¹²⁷, ou fragmentos de discursos amorosos/ desejosos. Assim, Almodóvar trama os significados intermináveis de sua obra, articulados a textos porosos e trans/textuais, metáforas de linguagens, signos à deriva. Na poética almodovariana, o mundo é plural, fragmentado, com polifonias e significados, bricolagens e pastiches da vida contemporânea.

No último conto do livro, *Eu e meu clone numa noite cheia de incertezas*, Patty se sente largada às traças pelo seu autor que a abandonou por uma tal de Kika¹²⁸. Sai pelas ruas de Madri para confrontar Pedro a este destino cruel a ela imposto. O encontro se dá a meio das gravações do seu próximo filme. Na tentativa de ser recuperada pelo seu mentor, este a frustra com suas expectativas de voltar à cena, porque se diz muito ocupado com as filmagens e já não vive mais, sendo assim, não há mais nada a contar. Pedro a adverte: “_Patty, está se esquecendo que você é um símbolo. (...) Há dez anos representava a Loucura dos Oitenta, hoje, representa a profunda Depressão dos Noventa.”¹²⁹

A sentença foi promulgada. Não há mais lugares para as Pattys trans/louçadas no mundo do devir. Enquanto isso, Pedro continua se refazendo, agora no mundo de mulheres-guerreiras, futuristas, com câmaras

¹²⁷ A imagem do palimpsesto foi utilizada pela crítica literária pós-estruturalista para colocar em primeiro plano o fato de que todo ato de escrever ocorre na presença de outros – textos falam através de outros textos. Os palimpsestos subvertem o conceito do autor como única fonte geradora de sua obra.

¹²⁸ Kika é o nome da personagem do filme homônimo de Almodóvar (Kika, 1993), interpretada pela atriz Verónica Forqué.

¹²⁹ ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*, Rio de Janeiro: Azougue, 2006. p.136.

na cabeça. Kika re/conta outras escritas de si de Almodóvar. Enquanto Patty desafia o tempo/espço e continua acordada, enquanto todos dormem.

Trago a difusão de Patty/Pedro como isca de reflexão sobre o conceito da escrita de si, do questionamento do que é um autor, e da viagem nos espaços heterotópicos, todos conceitos propostos pelo filósofo francês Michel Foucault. É nesta casa de espelhos tortuosos que pretendo adentrar para discutir como Pedro Almodóvar cria suas imagens e seus textos a partir do exercício do meta/discurso que revela a si mesmo. Na criação dos seus personagens, a sua vida é re/criada, uma forma de constituição do Eu, este que a escrita sobre si proporciona. E quando escrevo escrita, este alarga-se no campo textual do seu cinema, com sons, movimentos, cores, silêncios e palavras, ditas e interditas.

A escrita de si para Foucault caracteriza-se pela meditação, a reflexão, o pensar sobre si mesmo. Enfim, pela elaboração de um discurso sobre o eu. Foucault utiliza expressão encontrada em Plutarco- a *etpoiética*- para conceituar a operação de transformação da verdade em *êthos*, ou seja, esta política da criação de si que parte de uma função poética e engendra tessituras, amálgamas, possibilidades de re/leituras com a própria vida que se inscreve. Pedro Almodóvar quando escreve sobre si, como no caso “declarado” da sua personagem Patty Diphusa, costura os fragmentos de suas multiplicidades pessoais que a expressão criadora proporciona. Desta maneira, o cineasta espanhol mantém um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio, tão adequada e completa quanto possível.

Quando Foucault pergunta *O que é um autor?*, ele evoca a própria discussão do uso do nome deste autor. Pedro Almodóvar. Nome próprio, nome artístico. No entanto, não é possível fazer deste nome uma referência pura e simples. Pedro Almodóvar. Mais do que um nome de cineasta, nome de autor, mais do que uma indicação, um gesto, um alguém. Pedro Almodóvar. Nome que traz em si as possibilidades da descrição e designação. Onde os pontos de descrição e designação marcam a pele do nome do autor? Mulheres, cores, travestis, comédias, melodramas, cultura *kitch*, gays, neuroses, transgressões, desejo? Foucault alerta que apesar de existir certa ligação com o que o nome do autor nomeia, não é inteiramente sua designação nem a forma de descrição, ou seja, não há ligação específica. O nome do autor sempre foge, escapole e se reinventa porque a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira. Ao mesmo tempo em que percorre outros devires, o nome do autor está assujeitado ao discurso que o cria. A função autor, é, portanto, caracterizada pelo discurso que instaura. Foucault acrescenta:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso; assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (...) Enfim, um nome de autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa” ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma

palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber o status.¹³⁰

Ora, então, na cultura contemporânea e dentro do universo cinematográfico, o nome Pedro Almodóvar vem acompanhado das legendas discursivas de um cineasta de mulheres, cores, travestis, comédias, melodramas, cultura *kitsch*, gays, neuroses, transgressões, desejos. A revista *Bravo!* publicou a matéria *Almodóvar encontra Almodóvar*¹³¹, na época do lançamento do filme *Volver*. Na reportagem há um pequeno dicionário almodovariano, o retrato em síntese do universo ficcional do cineasta. A genealogia de Almodóvar se define pelas palavras: cores, desejo, família, Madri, referências, religião e travestis/transexuais. Esses carimbos a sua obra nascem da necessidade classificatória a qual o nome de autor está associado. Não é à toa, que o nome de autor de Pedro Almodóvar passa a ser determinado como movimento artístico, de acordo com o pesquisador espanhol Antonio Holguín, seria o último “ismo” do século XX: o “almodovarismo”. Assim conceituado:

Colorido-Tanto pela rica gama cromática, como por sua variedade de personagens e situação que recria.
Transgressor - Com uma crítica social nada complacente.
Contemporâneo Porque está impregnado do hoje e do nunca, abominando um passado histórico vergonhoso.
Inovador - Porque é uma representação artística de todos os ismos do século XX.
Cinéfilo e teatral - Suas citações a ambas as artes são resultam testemunhal e popsistas.
Passional - A maioria dos seus personagens vive o limite de suas emoções.
Livre-Tanto em sua concepção, como em seu desenvolvimento, sem respeitar as leis do cinema nem das artes que as nutre.
Proletariado e antiburguês - Já que seu mentor assim é. Urbano-Seu cenário é Madri.
Musical - Já que sua utilização é fundamental na projeção

¹³⁰ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 273-274. (Coleção Ditos & Escritos, Volume III)

¹³¹ CALIL, Ricardo. *Almodóvar reencontra Almodóvar*. *Bravo!* São Paulo. 106. Jun. 2006. Ano 09. p.36.

de sua obra. **Barroco** - Pela sua cenografia e decoração, assim como o seu gosto pelos personagens marginais. **Hiper-real** - Pois nada de nada é fruto da invenção. **Feminista** - A problemática da mulher é seu leit-motiv. **Universal** - Porque seus postulados assim são. **Arte Total** - **Porque** se alimentam de todas as artes, dando-lhes uma dimensão individual.¹³²

Esses discursos não são meramente claustrofóbicos, não são interditos, mas ao contrário, reforçado e muito pela forma como o cineasta produz a si. O autor diz se ressentir deste enclausuramento que seu nome o coloca. Em várias de suas entrevistas, fala a respeito de como a crítica e por desdobramento, o seu público, o define. Como se o mapa a ele permitido para atuar fosse restrito demais diante da sua re/invenção diária. Em entrevista que concedeu ao programa brasileiro *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1995, foi assim definido na abertura: “Trágico, cômico, cruel, bem humorado, racional e irracional, *kitsch*, extravagante, surpreendente, terno e radical”. Logo nas suas primeiras respostas, quando indagado sobre a boa aceitação dos brasileiros com seus filmes, Almodóvar tenta logo fugir da armadilha que o “status” do seu nome provoca: “Ainda que esta apresentação, de voz feminina, fosse realmente provocadora, eu sou uma pessoa mais simples do que disseram”.

Na entrevista, Almodóvar ainda fala da problemática que é estar sempre se explicando ser um cineasta de comédia ou drama, como se a aglutinação não fosse possível, como se o nome do autor estivesse destinado apenas a um caminho a percorrer. Um estranhamento de ser reconhecido além das comédias, mas na seriedade que para ele também é cômica. Pedro Almodóvar, nome próprio e de autor, subverte o discurso e proclama a fusão

¹³² HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra. 1999, p. 264 et seq. **(Tradução minha)**.

dos gêneros cinematográficos, na tentativa de desfazer a ordem estabelecida e liberar os tantos outros eus que habita seu nome. Vejamos a pergunta e resposta que deu ao entrevistador na ocasião:

Matinas Suzuki: Sobre o seu novo filme *A flor do meu segredo*, que está sendo lançado agora no Brasil, a crítica, os artigos e o que se falou sobre o filme, seria de que esse é um filme mais sério de Pedro Almodóvar. E você tem dito que embora seja um filme mais sério, você também se reconhece nesse filme. Como é que você vê essa questão de ser mais sério, ou se é mais engraçado, ou se isso é verdade...

Pedro Almodóvar: Só a mim cabe qualificar meus filmes, meu trabalho, minha vida inclusive, como coisa séria ou humorada. É que ambas as coisas estão unidas. Todos os meus filmes foram feitos com muita seriedade, e em todos há uma grande presença do humor. É que o humor não está em conflito com a seriedade, nem a seriedade é uma atitude, nem um estado de espírito, nem uma vontade de mudança. A seriedade está nas intenções. E as intenções já são, há muito, sérias. Significa que quando conto uma história, faço do modo mais sincero e de todo coração. Acontece que as histórias podem ser divididas em gêneros, podem ser classificadas conforme o seu tom. As minhas, reconheço que são difíceis de classificar, pois misturo quase todos os gêneros. Tenho também uma natureza eclética. E passo do drama à comédia, e daí ao thriller, ou do thriller ao musical, num mesmo filme. À diferença dos outros, *A flor do meu segredo* é um filme basicamente dramático, com menos mistura de gêneros e onde o humor está menos presente. É uma opção narrativa que fiz antes de começar a rodar. Como disse, trata-se de uma opção estética. Portanto, a mudança, nesse filme decorre da própria mudança de gênero, pois queria fazer um drama. E também percebi que devia contar essa história em tom sóbrio, transparente, econômico e austero. Não porque tenha me tornado sóbrio, austero, etc. Nem significa que, a partir de agora, todos os meus filmes serão sóbrios. Caí na tentação da sobriedade, como caí em outras tentações. E porque, para mim, era algo novo. Mas, esse filme me representa do mesmo modo que todos os meus filmes anteriores. E também nesse filme também há humor. Acontece que, por

baixo das emoções, há uma história mais cheia de dor que de humor.¹³³

A necessidade de Almodóvar é da liberação de uma marca individual que o seu nome do autor provoca, atribuindo a sua própria escrita de si, um caráter discursivo emancipatório, realizado através de uma operação complexa que instaura vários discursos e vários indivíduos na sua grife Pedro Almodóvar. A sua busca é fugir das projeções mais redundantes sobre si mesmo, que tende a cair na psicologização de sua criação, nas armadilhas das unidades estilísticas, na permanência da coerência conceitual, seja pelas continuidades admitidas ou exclusões questionadas. Na resposta que deu a indagação de Matinas Suzuki, Almodóvar se define autor de si próprio: “Só a mim cabe qualificar meus filmes, meu trabalho, minha vida inclusive (...).” É como Foucault argumenta:

O autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma hora como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações. (...) O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver- em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente- um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária.¹³⁴

A relação de Pedro Almodóvar com seu nome de autor e com a escrita de si é uma laboriosa feitura disciplinar que se impõe, o ego almodovariano

¹³³ DVD: Roda Viva: Pedro Almodóvar. Documentário. Brasil, 85m. 1995. Tradução da entrevista completa no site Memória Roda Viva Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/20/Pedro%20Almod%F3var%2C%20la%20provo%20ca%20n%20triu%20nfa/entrevistados/pedro_almodovar_1995.htm . Acesso em: 24 set. 2008.

¹³⁴ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 278. (Coleção Ditos & Escritos, Volume III).

costura os sentidos e o trajeto por onde deveriam andar os olhos de quem os vê. Escrever com a própria câmara ainda não é substancial para o cineasta, que procura uma relação consigo próprio, com a crítica e com o público, ainda mais próxima dos sentidos que deseja. Na entrevista ao jornalista e crítico de cinema francês Frederic Strauss, Pedro Almodóvar responde a questão sobre seu hábito de escrever textos sobre seus filmes. “Tenho a impressão que é preciso explicar meus filmes. Isso só tem um significado: o meu medo. Esses textos sobre os meus filmes dizem coisas importantes, mas de um modo que não é direto, que tentar relacionar o filme a outros elementos”¹³⁵, explica o diretor.

O medo de Pedro Almodóvar é não ser codificado diante da estética e política que sua criação de si produz. Por isso escreve e se inscreve nas histórias que constrói. Falar dos seus filmes é falar de si, mesmo que doloroso seja este exercício constante do espelho e de suas significações, como comenta: “Me aborrece muito falar de forma direta de mim mesmo, de meus filmes. Então, quando tenho que falar do filme, falo de mim e, quando tenho que falar de mim, falo de ficção”¹³⁶. A simbiose entre o autor e seu cinema se dá pelo elo da metalinguagem, do discurso ensimesmado. Para o cineasta não há separação entre criador/criatura diante das películas que constrói, ao contrário, as cenas, os enquadramentos, o enredo, o processo de montagem, os personagens, diálogos e sons, toda a fábrica de produção de seus filmes é a mesma que engendra a si mesmo. “Por algum motivo, creio que o cinema se comunicava comigo de um modo especial, autêntico, e me punha em contato

¹³⁵ STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.p.28.

¹³⁶ Página oficial do diretor. Disponível em:
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley5.htm> Acesso em: 24 set. 2008. **(Tradução minha)**.

com um mundo, talvez paralelo, mas um mundo em que minha sensibilidade encontrava sua linguagem, ou que usava a mesma linguagem”.¹³⁷

Na página oficial do cineasta, o super-ego expande-se e Almodóvar brinca com seus fractais espelhos do seu mutante caleidoscópio. Não é surpresa encontrar na página várias auto-entrevistas, como seu ego e super-ego dialogassem a respeito de si mesmo diante do filme questionado. Almodóvar responde não apenas as possíveis questões do Outro- seja a crítica ou o público- mas a si próprio, seus medos e suas dúvidas a cerca de sua criação e, portanto, de si mesmo. Ao mesmo tempo brinca com esta possibilidade de confrontar-se e acaba por provocar certa vertigem na questão: de quem mesmo é a fala? O que é um autor?

Entre os exercícios da escrita de si estão seus diários de rodagem dos filmes que realiza. Neles Almodóvar torna público o seu olhar sobre cada detalhe da filmagem: a sinopse, o cotidiano, os atores e atrizes, o tempo, os cenários, Madri, as canções, ou mesmo os pássaros que passam, o barulho da cidade, nada escapa a sua escrita. Este diário íntimo, feito de palavras e imagens – o próprio Almodóvar é quem fotografa todos os bastidores dos seus filmes-, é uma espécie de catarse terapêutica do cineasta, uma terapia que o acompanha durante toda preparação e filmagem de seus filmes. A exposição é cortante e ao mesmo tempo sublime sobre seus pensamentos mais inquietantes, mas recônditos, aterrorizantes e poéticos sobre o processo de criação do seu cinema e de si próprio.

¹³⁷ Página oficial do diretor. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley5.htm> Acesso em: 06 out. 2008. **(Tradução minha)**.

Retomo Foucault nos seus estudos sobre a cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do império, sobre as artes de si mesmo, a estética da existência e o domínio de si. Nas duas formas analisadas pelo filósofo em relação à escrita *etopoética*: as correspondências e os *hupomnêmatas*, trago esta última como o exercício de escrita estabelecido por Pedro Almodóvar nos seus diários de campos virtuais.

De acordo com Foucault, os *hupomnêmatas* eram cadernetas individuais que serviam na sua utilização pessoal como “livros da vida”, guias de conduta, citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou que tenham sido ouvidas, reflexões, meditações, pensamentos, ou seja, uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas. O material *hupomnêmata* se constitui como um material importante na subjetivação do discurso.

Assim então, penso que os diários de Almodóvar são experiências *hupomnemáticas*, como define o filósofo: “trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que pode ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si”.¹³⁸ Não faltam nas observações do diário virtual de Almodóvar em falar sobre o que já repetiu diversas vezes ou sobre a crítica da crítica, ou ainda, sobre suas memórias pessoais contadas outras tantas, reforçando citações e circunstâncias na tentativa de exercitar a escrita pessoal de si e para si, embora saiba que este si está contido também no *Outro*, o leitor, que é também os des/dobra/mentos de si próprio.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 149. (Ditos & Escritos. Volume V).

Almodóvar vai mais longe no exercício da elaboração de si através da escrita. Resolve agora instituir-se em blog oficial¹³⁹. Ainda recente, o blog tem-se destinado, na maioria dos textos, em re/velar os sinais des/codificados pelo próprio cineasta a respeito do seu novo filme: *Abraços Partidos(2009/10)*. O blog, que mais parece um site revisitado, organiza-se em três segmentos: textos, fotos e vídeos, até o momento. Os textos de Almodóvar são postados com intrigantes títulos: *El mundo, y su loca algarabía; fabular en la oscuridad; actrices de la familia; Lanzarote-Barajas; reflejos y representación; después del beso; títulos y peinados; el baile; los abrazos rotos*.¹⁴⁰ Cada um dos textos se desdobra em outros subtítulos e comentários extras. Nem sempre podemos conferir a data da postagem. As fotos seguem a mesma indicação temática dos textos. Ainda não há vídeos à disposição no blog.

O mais interessante neste artifício de comunicação pessoal do cineasta consigo e com o *Outro* é o seu nítido controle sobre o discurso que produz. Não há espaços no blog para comentários nem depoimentos. O desejo de Almodóvar não é dialogar, não existe relação de alteridade tangenciada pela possibilidade que esta ferramenta de comunicação produz. Almodóvar não quer saber o que pensam dele ou de sua obra, o seu exercício é manifesto pelo deleite de falar de si e sobre si a partir da sua objetiva da câmara que fotografa o mundo. Não há necessidades de interlocuções, o diálogo é pessoal, embora o diretor saiba da força que reverbera de suas palavras, e como não há discurso neutro, inofensivo e imune à relação de poder, Almodóvar fala consigo e produz a condução da interpretação do desejo do *Outro* sobre ele e

¹³⁹ O blog de Pedro Almodóvar foi lançado no dia 26/03/2008. Para saber mais: www.pedroalmodovar.es

¹⁴⁰ Disponível em <<http://www.pedroalmodovar.es>> Acesso em: 15 mar. 2009.

sua produção. Foucault acrescenta então que, este ato de escrever é, portanto, “se mostrar, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa um olhar que lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao olhar através do que é dito sobre si mesmo”.¹⁴¹

O blog de Almodóvar pode ser entendido como uma máquina de Narciso. Para o psicanalista Quinet, "o eu é como Narciso: ama a si mesmo, ama a imagem de si mesmo... que ele vê no outro. Essa imagem que ele projetou no outro e no mundo é a fonte do amor, da paixão, do desejo de reconhecimento, mas também da agressividade e da competição"¹⁴². E se “narciso acha o feio o que não é espelho”, o cineasta se rende e celebra a essa que chama de “literatura de si” e o exercício *egotríptico*. Vejamos o que comenta: “Não tenho alternativa, sou favorável a literatura de si, não há nada mais besta do que a escrita de um blog. Também é certo que ao ser esta sua natureza, ninguém pode te chamar de egotríptico. Eu gosto desta palavra, acabo de me re/inventar nela.”¹⁴³.

As narrativas *egotrípticas* fazem com que Almodóvar exercite práticas discursivas que se dobram e des/dobram em múltiplas afirmações e negações de si. O jogo está em juntar os fractais espelhos que refletem seu eu e des/construir mandalas e significados de si, ao mesmo tempo em que conecta esses fragmentos para dar um sentido de um todo, mesmo que esta totalidade seja permeada por constante movimento do re/fazer-se. Trata-se de não um

¹⁴¹ FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 156. (Ditos & Escritos. Volume V).

¹⁴² QUINET, Antonio. *A imagem rainha*. In: O imaginário no ensino de Jacques Lacan. Rio de Janeiro; Escola Brasileira de Psicanálise, 1995, p. 7.

¹⁴³ Blog oficial do diretor. Disponível em <[http:// www.pedroalmodovar.es](http://www.pedroalmodovar.es)> Acesso em: 15 mar. 2009. **(Tradução minha)**.

dito novo, mas de um dito com novo valor instituído. A escrita de si no blog de Almodóvar é uma rinação que se espetaculariza, que provoca movimentos externos e midiatiza a sua estética de vida. No texto *El blog y yo*, o cineasta explica a sua relação com esta escrita, definindo o blog como um tipo de mapa por onde ele mesmo percorre, sem rumos ou rotas pré-estabelecidas. A cartografia do cineasta é a ficção que faz da própria vida, livrando-se da culpa do egocentrismo, das verdades “sinceras” e dos interlocutores dos seus enunciados sobre si. As teclas que escreve são as mesmas das lentes que fabrica seus filmes:

Comecei a escrever esta espécie de diário em outubro, e penso em continuá-lo sobre o que acontece em minha vida, no pouco tempo livre que tenho para isso. Espero seguir este propósito ao menos até o fim da filmagem. Escrever me servirá de diversão e de futuras recordações. E sobretudo, aumentará meu nível de estresse e de angústia, porque literalmente não tenho tempo nem para “limpar meu cu”, como diria minha mãe. Ademais, eu não sou escritor de diários, apenas de roteiros(que os escrevo impulsionado por uma histórica necessidade de criar, necessito na ficção tanto quanto do meu oxigênio), o restante de minha produção literária só tem sido possível por escrevê-la sobre pressão, por nunca dispor de tempo. Ainda que me ataque os nervos, estou decidido a escrever este blog junto ao trabalho de direção, embora muitas vezes peque por ser precipitado e arbitrário. O bom de escrever um blog é que ninguém pode acusá-lo de egocêntrico. Prometo contar só a verdade, porém, isso não significa que vou contar toda a verdade sobre mim, o filme e sua produção. Ao contrário, pretendo revelar o menos possível da história e das personagens, me limito aos elementos puramente superficiais. Vocês podem até achar que sou insensato e asseguro que têm razão (tudo isso para celebrar a falta de intermediários). Faz tempo que acalento este sonho. Gostaria que ao menos uma vez os espectadores fossem assistir a um filme meu sem saber do que se trata. Isso é um sonho quase impossível, por isso vou por os meios de comunicação para divulgar o máximo, mas vou mostrar muitas imagens dos diferentes processos, imagens que se traduzem diretamente da minha câmara para este blog.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Blog oficial do diretor. Disponível em: <[http:// www.pedroalmodovar.es](http://www.pedroalmodovar.es)> Acesso em: 15 mar. 2009. **(Tradição minha)**.

Quando promete “falar somente a verdade” e depois pede para não confiar demais nele, Almodóvar brinca com o que Foucault chama de pensamento exterior, na afirmação “eu minto, eu falo”. Para o teórico francês o sujeito que fala é o mesmo que aquele pelo qual ele é falado. A linguagem que o cineasta propõe no seu blog é literária, já que habita a ficção na sua realidade. Quando o cineasta se coloca “fora de si”, ele se desvela seu ser próprio. Quem é personagem e quem é o eu “real” de seu discurso? A questão nasce na experiência da exterioridade da linguagem, que faz da reflexão, uma ficção de si mesmo.

Novamente nada é menos certo: pois, se em uma tal experiência é preciso passar para “fora de si”, é para finalmente se reencontrar, sem envolver e se recolher na fascinante interioridade de um pensamento que é legitimamente Ser e Palavra. Discurso, portanto, mesmo ele é, além de qualquer linguagem, silêncio, além de qualquer ser, nada.(...)Extrema dificuldade de dar a esse pensamento uma linguagem que lhe seja fiel.¹⁴⁵

Na produção do seu discurso sobre si, seja nos diários de filmagem, nas auto-entrevistas, nos textos que divulgam seus filmes para imprensa e a crítica, na própria documentação das imagens fotográficas sobre suas produções ou no seu mais recente exercício, o de blogueiro, Almodóvar invade também o espelho de Alice, e continua se inscrever na sua ficção cinematográfica. Considerado um cineasta autobiográfico, já que reitera as mesmas temáticas, cenários e personagens, em cada novo filme, o espectador ou a crítica procura descobrir uma nova pista de sua vida pessoal. O cinema então é o espelho de seu refúgio. Por trás das câmaras, Almodóvar se vê do outro lado do espelho, embora saiba

¹⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 222 *et seq.* (Ditos & Escritos, Volume III).

que seja inevitável o seu reflexo por entre personagens que passeiam em cores quentes.

No período que estamos provando de tudo, cabelos, atitudes, luzes, tons de voz, modos de olhar, paredes, chão, tapetes, mesas, jarros, sapatos, casas... tudo isto, eu vejo deste outro lado (do espelho e da câmara). Vico instalado ali. O único que não vejo deste outro lado sou eu mesmo. Vejo minhas mãos segurando uma câmara, ou um olho e um pouco do cabelo nas fotografias coladas frente aos espelhos. Meu lugar são as margens, estou do outro lado. Durante as filmagens não gosto de ver-me nos espelhos. Suponho que é porque e mesmo me sinto como um espelho e um espelho frente a outro só reflete o vazio.¹⁴⁶

Se o cineasta se define como espelho, é porque encontra o vazio de que o reflete. Este vazio nunca é vácuo, mas uma possibilidade fértil de projeções infinitas de discursos sobre seu eu. Comparo então Almodóvar a leitura de Foucault sobre a obra de Bachelard, como um espaço longe da homogeneidade e do vazio, mas ao contrário, um espaço de devaneios, de paixões, leve, etéreo, transparente e também obscuro, pedregoso, embaraçado, um espaço do alto, dos cumes ou do baixo, do limo, que pode ser correnteza como a água viva, ou pode ser fixo, imóvel como pedra ou cristal. Este é o espaço para qual se é atraído para fora de si mesmo. Como compreende Foucault, não é um espaço do vazio em si, mas o interior de um conjunto de relações que se definem por posicionamentos.

O que me interessa, são, entre todos esses posicionamentos, alguns dentre eles que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas. Esses espaços, que por assim dizer estão ligados a todos os outros, contradizendo, no entanto, todos

¹⁴⁶ Blog oficial do diretor. Disponível em : <[http:// www.pedroalmodovar.es](http://www.pedroalmodovar.es)> Acesso em: 15 mar. 2009.(Tradução minha).

os outros posicionamentos, são de dos grandes tipos: utopias e heterotopias.¹⁴⁷

Proponho pensar o cinema de Pedro Almodóvar como espaço heterotópico, embora, veja na sua criação a experiência mista entre os dois espaços, que Foucault chama de espelho. Na utopia, não há lugar real para os posicionamentos, são essencialmente espaços irrealis, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam localizáveis. Na heterotopia existe o poder de justapor em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. Foucault dá o exemplo do teatro que fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; como também o do cinema, uma sala retangular no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões.

Só que entre um espaço e outro, existe a possibilidade de passar pelo espelho. Assim também atravessa Almodóvar a sua utopia de se ver no lugar inexistente, sem reflexo de si, na fantasia dos lugares afetivos, como também, no caminho heterotópico, que assume posicionamento real sobre seu eu e se constitui a partir do que vê e se mostra. A ficção e realidade se refletem:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Ma é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 414. (Ditos & Escritos, Volume III).

para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está longe.¹⁴⁸

O cinema como lugar heterotópico do diretor pode ser traduzido nas primeiras cenas que abrem o filme *A Lei do Desejo*. O espectador é bruscamente jogado logo no início ao jogo *voyer* da sedução. Escuta-se uma voz em *off* dirigindo a cena apresentada. Nela, um rapaz masturba-se diante da câmara, enquanto recebe os comandos: “*esfregue-se contra o espelho, acaricie seu pau, tire a cueca, peça que eu te foda...*”. Quando o rapaz ousa levar os olhos a dita voz que o comanda, recebe a ordem: “*não me olhes*”. O diretor que rege a cena lembra que não é permitido diálogos. O rapaz obedece e parece deixar-se mergulhar no jogo de prazeres ficcionais, onde a realidade é instaurada. Quando o espectador se encontra seduzido e passa a fazer parte do jogo, Almodóvar corta secamente o desejo e faz da ficção, uma realidade, passando do rapaz na cama para a imagem de uma sala de dublagens, onde dois homens lêem os textos formados por gemidos e suspiros. Em seguida, uma mão entrega o dinheiro ao ator da cena. Enquanto aparece na tela a palavra fim.

A ligação erótica entre o espectador e o cinema, entre o diretor e o ator, é realizada através do recurso da metalinguagem do espelho, este espaço real por onde se esfrega o objeto fálico na busca do prazer da auto-imagem. O diretor, também é este espaço heterotópico, que está no espelho-objeto e ao

¹⁴⁸ Idem, p. 415.

mesmo tempo, na película da virtualidade do desejo, como também do personagem, da dublagem e do poder da cena. A voz *off* permite o olhar na heterotopia, o lugar da ausência de onde não se vê e ao mesmo tempo se está.

Em Almodóvar, a voz *off*, falada e dublada, nos remete à questão da ausência e da presença, ou dito de outra forma, do objeto e de sua representação, seja pela via da imagem, seja pela via da palavra. Quando esta voz diz que não quer ser vista, quando se faz presente no corpo de alguém que a dubla, quando tudo se sincroniza em gestos obedientes, a ilusão de continuidade se refaz, mas em outro lugar, no lugar do desejo, o sujeito se fragmenta, uma falta se inscreve, uma diferença se insinua.¹⁴⁹

O cinema é para Almodóvar o lugar dos refugados, dos marginalizados, dos transeuntes, dos que vivem da paixão, que extrapolam o limite do desejo, dos que buscam asilo de si e de seus pecados, este espaço do cinema é o espelho de si, traduzido em vozes e silêncios, ausências e presenças. “Gosto de pensar que as salas de cinema são um bom refúgio para os assassinos e os solitários”¹⁵⁰ argumenta o cineasta. Talvez por este mesmo cinema, ter sido por tantas vezes, palco heterotópico de sua infância, local onde praticava “pecados”, mas exercia a absolvição pela redenção da sua estranheza com o mundo que o cercava. Na sala de cinema, Almodóvar se via diante da constituição do seu eu, do seu universo particular, seu território, sua presença manifesta.

Não é à toa que os personagens refugados na obra do cineasta recorrem ao cinema como território de reconhecimento de si, de total identificação da ficção com a realidade vivida, também como espaço dos habitam tempos e

¹⁴⁹PASSARELLI, Carlos André Facciolla. *Amores Dublados: linguagens amorosas entre homens no filme La Ley del Deseo*.1998.Dissertação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998. p.14.

¹⁵⁰ STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.p. 275.

lugares diferentes, portanto, premonitórios de seus destinos. “Agrada-me considerar a grande tela como espelho do futuro”¹⁵¹, observa Almodóvar. Esta bola de cristal por onde todos se vêm e reconhecem-se pode ser conferida em uma das cenas do filme *Má Educação*. Depois que os personagens Juan e Sr. Berenguer assassinam Zahara, entram no cinema¹⁵². A tarde escurece e o céu anuncia trovoadas. Enquanto na tela os personagens assistem ao filme *noir* francês- *A besta humana*, de Jean Renoir- que projetam a situação vivida por eles naquele momento. Na saída do cinema, o Sr. Berenguer diz com um ar inconformado: “*É como se todos esses filmes falassem de nós*”.

Os espaços heterotópicos continuam em toda obra de Almodóvar, no filme *Tudo sobre minha mãe*, mais uma vez, o teatro e o cinema são territórios das histórias clandestinas interpretadas pela mata/linguagem, referências e citações, onde os personagens vêm-se diante dos inevitáveis roteiros de suas vidas. A luz do cinema e do teatro reflete o espelho por todos os espaços e tempos. Nada mais a revelar. Como pode-se conferir na cena em que a protagonista da história, a enfermeira Manuela assiste com o filho Esteban o filme *All about Eve*¹⁵³, nome que faz referência ao título do filme de Almodóvar- *Tudo sobre minha mãe*. Na ficção dentro da ficção, a personagem conta mentiras no interior do camarim, enquanto outras se deliciam com a história. Este seria o prenúncio do enredo da ficção “original” nas vidas de Manuela e Esteban, que parecem indiferentes ao enredo anunciado. Em outra passagem do filme, há a referência à peça de teatro de Tennessee Williams, *A Streetcar*

¹⁵¹ Idem .p. 275.

¹⁵² O cinema brasileiro pode-se dizer “inaugurou” a idéia do cinema como território dos refugados, com o filme clássico: *Matou a família e foi ao cinema*, do diretor Julio Bressane, em 1969. Em 1991, houve outra versão do filme, desta vez pelo diretor Neville Almeida.

¹⁵³ No Brasil, o título do filme foi mal-traduzido como *A Malvada*. A produção americana é de 1950, do diretor Joseph L. Mankiewicz, baseado na obra *The Wisdom of Eve*, de Mary Orr.

Named Desire (1950).¹⁵⁴ Manuela para evitar o cancelamento do espetáculo resolve substituir uma das atrizes e interpreta a personagem, já que sabia o texto de cor, por ter atuado nesta mesma peça na juventude e porque ser este o drama da sua vida:

Por meio ora da intertextualidade proporcionada pela comunicação entre filmes, ora pelo desvelar da operação de filmagem, o cineasta consegue mostrar como a invenção de uma película gera a verdade de outra, o processo de inventar a invenção sugere uma linha sem fim, em que se pode questionar o limite e a extensão do criar.¹⁵⁵

O cinema é o espaço privilegiado de Almodóvar para que seus personagens possam fugir de si próprias, mas acabam caindo na armadilha do “espelho do futuro”. Lá onde não estou, mas me vejo, as “imagens murmuram segredos sobre nós mesmos”.¹⁵⁶ Outro exemplo claro dessa abordagem do cineasta está no filme *Matador*, quando os personagens Diego Montes e Maria Cardenal entram no cinema Urquijo. Na tela, os últimos instantes do filme *Duelo ao Sol*¹⁵⁷, justamente na cena em que Gregory Pack e Jennifer Jones matam um ao outro, abraçados, ao lado de uma montanha. Assim também Diego e María assistem ao que seria o próprio fim de suas vidas. O cineasta como bom feiticeiro das suas histórias, já revelou que o feitiço vira muitas vezes contra o feiticeiro, ou seja, as imagens condenam seus criadores a suportar a dor que destinaram às suas criaturas. Como ele mesmo conta:

¹⁵⁴ A peça foi adaptada para o cinema em 1951, com direção do cineasta americano Elia Kazan e roteiro do próprio autor, Tennessee Williams. No Brasil, o título do filme seguiu a tradução original: *Um bonde chamado desejo*.

¹⁵⁵ PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Todo Sobre Mi Madre: gênero, AIDS e cinema*. p. 6. In: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero- 2006. Santa Catarina. p.7. Disponível em <www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/p/pedro_paulo_gomes_pereira_16.pdf> Acesso em: 12 jan.2009.

¹⁵⁶ STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.p. 177.

¹⁵⁷ Filme clássico do faroeste americano, dirigido por King Vidor, em 1946.

Outro dia, em Paris, comprei um par de botas Michel Perry. Mais tarde, no hotel Lancaster, onde me hospedo habitualmente, descobri aterrorizado que, apesar de elas serem do tamanho certo, uma vez que as calçava, não as conseguia mais tirá-las. Minha memória projetou imediatamente a imagem de Marisa Paredes no início de *A flor do meu segredo*, incapaz de descalçar as botas dadas pelo marido anos antes. Ele teve de tirá-las para ela quando ela as calçou pela primeira vez. O problema é que ele não está mais ali, na vida dela. Isso me apavorou. Será que aquilo queria dizer que cada vez que calçasse as botas tinha de ter ao meu lado Irmanol Arias (marido de Marisa na ficção)? Ou, ainda, deveria parar de fazer filmes em que os personagens sofrem?¹⁵⁸.

Condenados as botas e aos destinos de seus personagens, Pedro Almodóvar segue caminhando pelas heterotopias que desenham sua geografia cinematográfica. Dispositivo este que faz da sua ficção, reflexos da sua história pessoal. A escrita de si mais uma vez se torna presente nos sub-textos discursivos que compõe os enredos de seus filmes. Mesmo se contradizendo muitas vezes, quando afirma tratar somente da ficção, o cineasta sabe que também re/espelha a sua subjetividade e vivências, seja nos territórios, nos personagens, nas temáticas, nos dramas e comédias que fazem do seu cinema, o tradutor de si mesmo. Um dos eixos narrativos desta escrita sobre si mesmo está na repetição de temas como a mãe, igreja, sexualidade. Talvez por estas serem as referências mais fortes de sua própria história, todas permeadas pelo já citado desejo, fio condutor por onde se exercitam a liberdade, o amor e as matizes humanas.

2.4. Em cena: o cinema *Queer*.

Com a idade vou descobrindo que me sinto mais à vontade com as personagens complexas e imperfeitas. Sou capaz de explicar em que consistem suas imperfeições da mesma maneira como quem explica os seres humanos. Meu trabalho como roteirista e diretor consiste

¹⁵⁸ STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.p 177.

em deixar clara a complexidade destas personagens, que podem ser lidas através de seus olhares ou de suas palavras que inspiram seus atos.¹⁵⁹

Pedro Almodóvar.

Muitos críticos e estudiosos conceituam Almodóvar como um “cineasta de mulheres”, definição esta construída a partir do interesse do diretor em criar uma galeria de mulheres que expressam a multiplicidade do universo feminino. O escritor cubano Guillermo Cabrera Infante diz o seguinte: “Pedro Almodóvar é agora o melhor inventor de mulheres do cinema. Uma espécie de Adão com costelas suficientes para criar várias Evas.”¹⁶⁰

De origem de uma família de mulheres fortes, Almodóvar, este Adão imaginário, foi criado e reinventado pelo universo arquetípico de suas tias, avós, irmãs, vizinhas, e a sua mãe, influências do mundo rural espanhol que foram decisivas na obra e na vida do cineasta. Junto a sua vivência pessoal, estava o cinema das estrelas hollywoodianas e as divas dos filmes europeus¹⁶¹, principalmente entre as décadas de 30 e 60. As conexões com as mulheres vinham também das revistas femininas, dos romances açucarados, fotonovelas pornô, cultura pop, divas sexuais. As mulheres de Almodóvar

¹⁵⁹ Depoimento de Pedro Almodóvar no seu site oficial, nos comentários do filme *De Salto Alto* (1991). Disponível em:

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_tacones5.htm.

(Tradução minha).

¹⁶⁰ Depoimento de Almodóvar em entrevista ao programa *Roda Viva*, em 6/11/1995. Disponível em DVD: *Roda Viva: Pedro Almodóvar*. Documentário. Brasil, 85m. 1995. Tradução da entrevista completa no site *Memória Roda Viva*. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/20/Pedro%20Almod%F3var%2C%20la%20provo%20caci%F3n%20triunfa/entrevistados/pedro_almodovar_1995.htm< Acesso em: 06 out. 2008..

¹⁶¹ Quando Almodóvar conta como se inspirou para fazer o filme *Tudo sobre minha mãe*, ele revela a influência das atrizes na sua vida: “O título veio de *Tudo sobre Eva* de J.L. Mankiewicz, que entre outros temas trata de mulheres e atrizes (*Judy Garland em Nasceu uma estrela, Lana Turner em Cativos do Mal e Imitação da Vida, Valentina Cortese em Noite americana de Truffaut, Ava Garden em Verônica Voss de Fassbinder*”.

Disponível

em:

http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineasta/almodovar/esp/peli_madr.htm> Acesso em: 24 set 2008.

estão prontas a um ataque de nervos, gritam, amam e choram, como diz o autor: “os homens sabem chorar mas as mulheres choram muito melhor”¹⁶².

Como o próprio diretor conta:

A mim me interessam mais as personagens femininas. Não sei se sou um criador de personagens femininas ou me alimento disso. Mas, desde pequeno, me lembro de prestar atenção à conversa das mulheres no pátio, quando trabalhavam. De adolescente, me recordo no ônibus, assim, assim, [faz gesto e expressão de quem estivesse tentando ouvir a conversa de alguém] – quase me davam uma bofetada – ouvindo a conversa das senhoras. Agora mesmo, cheguei a ponto de pagar, como quem paga às prostitutas, simplesmente para que quatro mulheres se ponham num canto a falar e eu a escutar. [risos]. Não há nada mais interessante do que cinco mulheres falando. E vocês não imaginam a quantidade de coisas que devíamos aprender. Você não sabe as coisas que sua mulher diz quando se encontra com suas amigas [risos] e é melhor que não saber. [risos]¹⁶³

Escutando as histórias de mulheres, Almodóvar as reconta com a perspectiva que cria realidades. Salomé, Kika, Rebeca, Sexília Elena, Leo, Yolanda, Pepi, Glória, Manuela, Bom, Patty, Pepa, Raimunda entre tantas outras “*chicas del montón*” são personagens autônomas de seu desejo, por isso vivem da paixão, e reagem ativamente as amarguras amorosas e destemperos que a vida impõe. Dramáticas, intensas, cômicas e alteradas estão sempre dispostas a romper tabus, limites e repressões. Portanto, anacrônicas ao lugar social e subjetivo a elas impostas, pois rompiam barreiras de um lugar estabelecido ao período anterior aos primeiros filmes de

¹⁶² Depoimento de Almodóvar em entrevista ao programa Roda Viva, em 6/11/1995. Disponível em DVD: Roda Viva: Pedro Almodóvar. Documentário. Brasil, 85m. 1995. Tradução da entrevista completa no site *Memória Roda Viva*. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/20/Pedro%20Almod%F3var%2C%20la%20provo%20caci%F3n%20triunfa/entrevistados/pedro_almodovar_1995.htm < Acesso em: 06 out. 2008

¹⁶³ Depoimento extraído da página oficial do diretor. Disponível em: <www.clubcultura.com/clubcine/clubcineasta/almodovar/esp/peli_madr.htm> Acesso em: 24 set 2008.

Almodóvar, já que, até a morte do ditador Franco, a lei marital oficializava o controle do marido sobre a esposa na Espanha fascista.¹⁶⁴

A hegemonia e posição social das mulheres no cinema de Almodóvar mostram-se anacrônicas em relação à realidade Espanhola. Elas exercem profissões consideradas de domínio masculino e ocupam cargos mais elevados que os dos homens. Para uma sociedade que busca cada vez mais isolar as pessoas por classe, raça ou tendência sexual, a co-habitação, muitas vezes pacífica, de escritores, donas-de-casa, advogadas, jornalistas, cantoras, prostitutas, lésbicas, travestis, religiosas ou atrizes pornô pode parecer, quando não, uma loucura, pelo menos um grande escândalo.¹⁶⁵

Mesmo dando as mulheres este lugar de protagonistas de suas próprias histórias, Almodóvar foge dos clichês feministas, faz críticas aos estereótipos que seria esta mulher independente, e adota uma atitude burlesca em relação à militância das mulheres. Em vários de seus filmes, como no caso de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, em que o marido de Pepa tem um caso com uma advogada feminista, há a presença narrativa satírica ao feminismo.

Minha pretensão é mostrar que o caleidoscópio de Almodóvar vai muito além das mandalas que representam este arquétipo do universo das mulheres. Se as mulheres são as que melhor choram, são os *queers* que melhor definem sua obra no tocante ao gênero e a sexualidade. É este olhar deslocado de “diretor de mulheres” para um cineasta “*queer*” a que me proponho.

Para tanto venho afirmar que a mais autêntica de suas heroínas mulheres é Tina, uma transexual do filme *A Lei do Desejo*. A personagem tida

¹⁶⁴ Alguns direitos das mulheres, como o divórcio, só foi institucionalizado em 1981, junto à abertura dos movimentos de mulheres e da pressão feminista européia.

¹⁶⁵ MELO, Andréa Mota Bezerra de. *A presença feminina no cinema de Almodóvar*. In: CANIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdiduras de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. p 235.

como primariamente homem, se duplica e refaz no corpo de mulher, correspondendo assim ao desejo da paixão. Para interpretar Tina, Almodóvar não cai no óbvio de escolher um homem que encene uma *trans*, quem ganha o papel é uma de suas musas, a atriz Carmen Maura, multiplicando nesta escolha a equação: uma mulher/homem/mulher, assim o jogo *queer* de Almodóvar se apresenta. Para ele o que é mais difícil é encontrar a paixão, o gênero que incita a paixão pouco importa. É o próprio Almodóvar quem define a personagem: “Divertida, patética, musculosa, filão de ambigüidades, paranóica com razão, etcétera, “Tina Quintero”, graças a “Carmen Maura”, é o retrato feminino mais completo que fiz até hoje. ”¹⁶⁶

Se Tina é o retrato feminino mais fiel do cineasta, é porque aí está uma desconstrução da adjetivação ou subjetivação do “feminino” como algo inerente à condição do corpo sexuado “mulher”. A violação do corpo neste sentido, determina a nível simbólico, que o desejo é o espaço que pode ser inscrito na pele e não no sexo. Este é o “bilhete colorido” que desloca seus personagens *queers* para o território dos sem fronteiras, do “entre-meio”, dando acesso a outras criações de si, do corpo, da sexualidade e do gênero. Como comenta Melo:

A apropriação da essência e posição sexual feminina no discurso de um criador masculino é, por um lado sintoma do fracasso das estruturas da masculinidade sem resposta a todos os desejos do homem, e, por outro, a descoberta de uma área sempre aberta á interrogação. ¹⁶⁷

¹⁶⁶ ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*. Rio de Janeiro: Azougue, 1992. p. 107.

¹⁶⁷ MELO, Andréa Mota Bezerra de. *A presença feminina no cinema de Almodóvar*. In: CANIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdiduras de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. p. 273

Almodóvar coloca então interrogação em qualquer dualidade oposta, e traduz o seu feminino, opção subjetiva escolhida para ser marca de seus filmes, na pele de homens¹⁶⁸, mulheres, transexuais, travestis, drags, homossexuais, heterossexuais, pansexuais, e outras formas andróginas não-convencionais. Não é à toa que Almodóvar já afirmou ser Scarlett O'Hara, protagonista do clássico americano *E o Vento Levou* (1939, Victor Fleming) uma de suas heroínas preferidas, por ser ela “um personagem masculino interpretado por uma mulher”¹⁶⁹

Sem apologias ou manifestos, Almodóvar instaura uma anarquia dos sexos, para ele *sexo vai, sexo vem* como na brincadeira que dá título a um de seus curtas-metragem. Sexualidade e gênero são passagens que podem acontecer a qualquer instante, nada mais. Todos os discursos fálicos e transgressores da ordem “natural” do feminino/masculino são resultados do desejo que motiva a transformação na vida de seus personagens.

A personalidade de Almodóvar se vê então estruturada em sua obra como uma entropia do masculino e do feminino, com as características de um e de outro permutando-se anarquicamente sobre os personagens. A transição de um ao outro se dá, na inconformidade da ordem estabelecida, em qualquer direção orientada pelo desejo. Com coragem, dor e violência.¹⁷⁰

No discorrer na tese, esse tema será apropriadamente melhor analisado através da produção dos filmes selecionados. No momento, apresento algumas idéias gerais sobre a contextualização do *Cinema Queer*, com a intenção de

¹⁶⁸ Vale ressaltar que o universo masculino, mesmo este em desconstrução, foi retratado por Almodóvar em seus filmes: *Má Educação*, *Fale com Ela*, *Carne Trêmula* e *a Lei do Desejo*, histórias em que os personagens homens determinavam a ação e emoção dos enredos.

¹⁶⁹ ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*. Rio de Janeiro: Azougue, 1992. p. 109.

¹⁷⁰ PAIVA, Samuel Holanda de. *A heroína violentada*. In: CANIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdiduras de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. p. 297.

costurar a obra de Almodóvar dentro de uma relação de alteridade com outros saberes, seja a historiografia, a análise cinematográfica e a sociologia, procurando estabelecer conexões entre as culturas, os poderes, as ideologias. Enfatizo o cinema americano por ser ele, um grande influenciador na vida e obra de Almodóvar e um modelador de padrões de comportamentos sexuais e de gênero na história cultural do Ocidente. Abro então, as telas para rastrear imagens em movimento na construção deste cenário.

O território do cinema contemporâneo vem abrindo novas paisagens de visibilidade para que os personagens *queers* possam encenar suas performances de identidades múltiplas através de corpos-devir. Dos guetos, das sombras e das infiltrações subterrâneas para as telas cinematográficas. Quando recorro a figura dos *queers*, me refiro aos que estão encenando a mobilidade entre o feminino e o masculino, independente do sexo e do gênero experienciado no corpo. Na tela, além de homens e mulheres com performances trans/gêneros¹⁷¹, protagonizam os enredos uma gama de variabilidade de gêneros, como os travestis, transexuais, transformistas, *drags kings*, *drags queens*, intersexuais, *crossdressers*, entre outros infinitos arranjos identitários, chamados também de pomossexual (fusão da palavra pós-modernidade e sexualidades) e pós-gay.

Nascido no território do cinema independente dos Estados Unidos a partir dos anos de 1990, o *New Queer Cinema* representa um cenário que investe em uma prática discursiva positiva sobre o homoerotismo, em uma

¹⁷¹Vale à pena frisar que o conceito trans/gênero, importando dos movimentos sociais americanos, vem sendo utilizado no Brasil como um aglutinador das identidades polimorfos, principalmente aquelas que intervêm corporalmente para a construção de um gênero diferente do sexo biológico. Ao utilizar o termo, não pretendo com isso, desconsiderar que se trata de diferentes subjetividades e, portando, com peculiares específicas.

época que o público GLBT– gays, lésbicas, bissexuais e travestis, transexuais, transgêneros – estava sendo alvo de uma guerrilha moral devido a crescente expansão da Aids em todo mundo. O termo *New Queer Cinema* foi assim determinado pela crítica de cinema e feminista norte-americana B. Ruby Rich, em um artigo publicado em 1992 na revista britânica *Sight & Sound*, onde a mesma buscava conceituar a efervescente produção cinematográfica com temáticas gays bastante difundidas nos circuitos e festivais de cinema independentes ou nos festivais de cinema exclusivamente GLBT¹⁷². Alguns dos filmes que marcaram presença nesta nova configuração foram *Young Soul Rebels* (1991, Isaac Julien), *Veneno* (1990, Todd Haynes), *Eduardo II* (1992, Derek Jarman) e *Swoon – Colapso do Desejo* (1992, Tom Kalin).

Esta geração de cineastas se destacou pela construção de filmes com abordagens menos sensacionalista sobre a produção da diferença dos corpos, gêneros, sexualidades e, mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas. O *New Queer Cinema* passou então a ser esta janela que dá visibilidade a encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da auto-referência de gênero. Entre as vozes dissonantes estão os cineastas abertamente gays que se destacam neste contexto como: o americano Gus Van Sant, diretor de filmes emblemáticos a exemplos de *Mala Noche* (1985), *Garotos de Programa* (1991) ao mais recente *Milk- A voz da Igualdade* (2008);

¹⁷² Entre os festivais pioneiros sobre a produção de temática homoerótica está o Primeiro Festival de São Francisco (1976/1977) – nomeado *San Francisco International Lesbian and gay film festival*.

o britânico Derek Jarman, com produções marcantes como *Eduardo II* (1992), *Caravaggio* (1986), além de Todd Haynes, com uma cinematografia de peso marcada pelo filmes *Veneno* (1990), *Velvet Goldmine* (1998), *Não Estou Aí* (2008) e o aclamado *Tão Longe do Paraíso* (2002).

Antes de percorrer as trilhas desta recente produção fílmica, enfatizo os novos saberes propostos pelos Estudos/Teoria *Queer*, que cada vez mais ganha espaço nas discussões sobre a sexualidade, com uma crítica epistêmica da produção disciplinar dos gêneros no regime discursivo heterossexual. Este campo discursivo só é possível porque a sexualidade no final do século XIX passa a se constituir como prioritária para a formação do sujeito moderno. Daí prolifera-se novos saberes que instauram a cientificidade para as múltiplas questões relativas à sexualidade e a intimidade. Desde então, este é um terreno fértil a ser desenvolvido pelas instituições acadêmicas como também pelos movimentos sociais organizados. A escrita de si e do outro, a partir das subjetividades e das vivências da sexualidade extrapolam estes territórios e, passa a ser espetacularizada, especularizada e visibilizada como interesse central dos meios de comunicação de massa:

O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo.¹⁷³

¹⁷³ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Lisboa, Relógio d'Água, 1994. p.26.

O cinema ao longo de sua história instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, re/apropriando-se das relações do poder falo/cêntrico, hetero/normativo e patriarcal. O cinema narrativo clássico hollywoodiano reforçou na sua trajetória, dispositivos semióticos dos modelos dos heróis, bravos, guerreiros, tidos como lugar dos machos e, as frágeis, doces, sensíveis e sonhadoras, para as mocinhas-fêmeas. Um cinema que negou às diferenças sexuais e o lugar das mulheres como sujeitos do desejo, do poder ou saber.

A transgressão das identidades no cinema foi construída imagetivamente por fissuras na tela, por onde escorriam meta-linguagens e outros sentidos não ditos, parafraseados em circunstâncias que ora levava o deboche e a comédia ou ora visto como um drama a ser revelado, uma questão a ser descoberta. As sexualidades variáveis, quando permitidas, detinham uma narrativa ideológica que marcava a diferença e a exclusão da norma, da ordem, do instituído. Um caminho traçado sempre às paralelas, sendo definido e definindo-se como algo proibido, culpabilizado, ou ainda, na vertente do riso e do escracho, onde as linhas do eu e do outro ficam mais fortemente separadas pelo que não reconheço em mim.

The Celluloid Closet, conhecido no Brasil como *O Celulóide Secreto ou O Outro Lado de Hollywood*, é o título do documentário realizado em 1995, dirigido e escrito por Rob Epstein e Jeffrey Friedman. O filme é uma produção francesa, britânica, alemã e estadunidense, baseado no livro homônimo de Vito

Russo¹⁷⁴ que pesquisou a história de quais filmes, especialmente de Hollywood retratavam personagens gays, lésbicos, bissexuais e transgêneros.

O documentário apresenta como o cinema americano, nestes pouco mais de 100 anos de vida, construiu desde os seus primórdios, uma identidade de gênero e de sexualidade que reforçou estereótipos aos homossexuais e lésbicas, marcados pelo lugar social de *outsider*, uma representação fortemente manipulatória que cria uma pedagogia cinematográfica de exclusão, colocando a questão gay no lugar do risível, do deboche, ou da lástima e do medo: “Hollywood, este fenomenal fabricante de mitos ensinou aos heterossexuais o que pensar dos gays e aos gays o que pensar deles mesmo. Ninguém escapou desta influência”.¹⁷⁵

Atrizes, atores, roteiristas, cineastas e escritores conectados à indústria cinematográfica de Hollywood comentam suas experiências pessoais para lidar com os personagens e as histórias do mundo GLBT. Com um excelente arquivo de imagens, a história é recontada através de fatos e impressões políticas importantes, como a dos personagens afetados pela censura, os implicitamente homossexuais, os cruéis estereótipos aos progressos conquistados na década de 1990. De acordo com o Richard Dyer, teórico sobre a história do cinema gay, a produção cinematográfica é este espelho turvo a qual projeta-se a realidade criada:

¹⁷⁴ Russo foi uma das primeiras pessoas a persuadir homos e heteros a examinar o papel que a cultura popular exerce em lapidar nossas atitudes sobre orientação sexual e identidade de gênero. Iniciaram-se com um tipo de pesquisa que verifica o quanto os filmes, a televisão, os shows de variedades, os quadrinhos, videogames, jogos de computador e a mídia em geral descrevem as pessoas do mundo GLBT.

¹⁷⁵ Texto de narração de abertura do filme. EPSTEIN, Rob Epstein e FRIEDAMAN, Jeffrey. *The Celluloid Closet- (O celulóide Secretou ou O outro lado de Hollywood)*. Documentário. EUA, 1995. DVD. 102m. Legendado para português.

As idéias sobre quem somos, não são originárias apenas do nosso interior, vem, principalmente, da cultura, e esta está principalmente nos filmes. É lá que aprendemos o que significa ser um homem, uma mulher(...). O cinema nos fornece uma história de como o cinema concebe os homossexuais.¹⁷⁶

As primeiras cenas de ternura entre dois homens são datadas em 1895, no *Edison Experimental Film*¹⁷⁷, uma cena muda, onde dois rapazes formalmente vestidos, valsam juntos enquanto um outro toca violino. Outra cena transgressora foi também do filme mudo: *Florida Enchantment* (1914, Sidney Drew). Enquanto dois rapazes disputam uma moça para dançar com um deles em um elegante baile, outra senhorita se aproxima e a convida para dançar, a qual aceita prontamente, deixando os dois rapazes atônitos, que diante da troca certa, acabam também bailando juntos pelo salão. Estas cenas aparentemente sutis, revelam o mote de como a homossexualidade seria tratada por Hollywood a partir de então, com fonte de humor.

No começo do século XX, entram em cenas os tipos denominados “maricas”, também conhecido como *sissy*, considerados os primeiros personagens gays de Hollywood. Afeminados, cheios de trejeitos, maquiagem, adornos e gestualidades excessivas, estes homens finos, brancos, com pequenos bigodes, só são possíveis de existir porque encarnam o risível, ocupando o espaço intermediário entre o masculino e o feminino, personagens assexuados, sem desejos ou vivências homoeróticas, não oferecendo o perigo da sedução. Quem não se lembra de Charles Chaplin em *Behind the screen* (1916)? Na cena, Carlitos beija alguém que parece um homem. Ele sabe que é uma moça. No entanto, chega um outro personagem e vê a cena do beijo,

¹⁷⁶ Idem. Depoimento de Richard Dyer.

¹⁷⁷ Trata-se das primeiras imagens experimentais do cineasta Thomas Edison.

imediatamente começa a fazer mímicas afeminadas, debochando do personagem de Chaplin. Outra cena que define as “maricas” deste período também é do próprio Chaplin em *Masquerader*, no Brasil, conhecido como *Coquete*, um curta-metragem mudo, de 1914. No filme, Carlitos é um ator frustrado que se transveste de mulher para conseguir um papel no teatro, depois de convencer e seduzir a todos com seu novo gênero, acaba por ter a farsa revelada, o que provoca o maior tumulto, já que os viris homens seduzidos tentam agora afogá-lo em um poço. Com esta cena “cômica” Hollywood mandava o recado do que acontece aos que rompem os estreitos limites no território da ambiguidade.

O tipo “marica” do cinema americano podia ser conferido nos papéis masculinos que intepretam o decorador, melhor amigo, estilista, entre outros esteriótipos. Uma das cenas do filme *Call Her Savage* (1932, John Francis Dillon), um casal de homens se apresentam em um bar, notadamente de público gay, transvestidos de camareiras e um deles infantiza na canção: “Se eu ver um marinheiro de pijamas, sei que ele não me matará de susto”, enquanto o outro responde: “E você adoraria ser uma grande batalha naval”, risos entre a platéia. O clima das “maricas” é este: deboche, comportamentos hiperbólicos e nenhum sinal de eroticidade. O roteirista de Hollywood, Jay Presson Allen, afirmou que não se podia identificar as “maricas” como homossexuais, por ser essa uma convenção já aceita, consequentemente havia uma ausência de discussão sobre a questão, o discurso era afirmado apenas em entrelinhas¹⁷⁸. Enquanto o *mainstream* do cinema americano

¹⁷⁸ EPSTEIN, Rob Epstein e FRIEDAMAN, Jeffrey. *The Celluloid Closet- (O celulóide Secretou ou O outro lado de Hollywood)*. Documentário. EUA, 1995. DVD. 102m. Legendado para português.

criticava este tipo de política sexual , havia os defensores da sua permanência por uma posição também política, a da visibilidade: “Sim eu gostava dos maricas. Se os usavam de formam ofensiva? Sim. Mas meu ponto de vista tem sido o de dar visibilidade a qualquer custo. Melhor uma imagem negativa do que nenhuma. Essa é uma opinião pessoal de quem por sinal também é marica”¹⁷⁹

O clichê dos “maricas” sempre foi possível pela presença do riso. Rir de um homem com trejeitos femininos ou travestidos fazia parte do jogo político da sexualidade masculina, no entanto, o mesmo não acontecia no território das mulheres, a relação inversa foi construída fora do risível, do aceitável, mas permeado pela sombra e obscuridade. Nas décadas de 30 e 40, influenciada pelos filmes *noir* americano, se confere algumas fissuras deste deboche com a presença da mulher masculinizada, ambígua, personagem central e ativa da história, portanto um sujeito ativo de seu desejo¹⁸⁰. Se o território dos homens com performances femininas era motivo de riso, as mulheres que ultrapassavam os limites da sexualidade imposta eram produzidas para habitar o território do mistério, do medo e da desconfiança. O imaginário dessa mulher perturbadora confere-se em atrizes ícones deste movimento, como Marlene Dietrich, que protagonizou personagens com este perfil em sete filmes que marcaram a parceria com o diretor Josef von Sternberg em filmes como *Anjo Azul* (1930), *Desonrada* (1930) *Mulher Satânica* (1935), entre outros. Mas nada se compara a cena emblemática do filme *Marrocos* (1930), em uma cena insólita, quando Dietrich interpretando uma cantora de boate, entra no palco

¹⁷⁹ Idem. Depoimento de Horney Fiestein, roteirista.

¹⁸⁰ Vide KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmara*. São Paulo: Rocco, 1995. 336p.

vestida de *smoking* e cartola, fumando um cigarro, comportamento e trajés típicos do universo masculino, aproxima-se de uma das moças acompanhada por soldados e a beija na boca, deixando o palco sob aplausos do público extasiado, num misto de atração de homens e mulheres.

O corpo desonrado e satanizado da mulher masculinizada e empoderada, paradoxalmente, o filme vai se encarregar de controlar ou destruir, já que é um misto de identificação entre o perigo e o fascínio, ao que parece conduzir a uma única questão no discurso social hollywoodiano: “Não é terrível para uma mulher perder a feminilidade, endurecer-se?”¹⁸¹

Em filmes como: *Dracula's Daughter* (1936, Lambert Hillyer), uma das mulheres seduz a outra e depois revela sua face vampiresca, ou no filme *Rebecca- A mulher inesquecível* (1940, Alfred Hitchcock), aonde a protagonista é misteriosamente desaparecida, enquanto isso, sem falar uma única palavra sobre lesbianismo, a sua empregada revela em cenas obscuras e temíveis, a relação de intimidade que tinha com a sua patroa. Ou mesmo a outra estrela do movimento homoerótico feminino, Greta Garbo, na sua interpretação do filme *A Rainha Christina* (1932, Rouben Mamoulian.). A história real da Rainha está baseada na vida da monarca sueca lésbica, mas os padrões *Hollywoodianos* tentaram apagar os vestígios da homossexualidade. No entanto, são as delicadezas de falas e imagens que podemos conferir as fissuras para a presença das sexualidades desviantes. Na cena, a rainha Christina está sendo indagada por um dos conselheiros da corte sobre a necessidade da mesma se

¹⁸¹ EPSTEIN, Rob Epstein e FRIEDAMAN, Jeffrey. *The Celluloid Closet- (O celulóide Secretou ou O outro lado de Hollywood)*. Documentário. EUA, 1995. DVD. 102m. Legendado para português. Depoimento de Susie Bright, roteirista.

casar pelos rumores que causam a sua imagem, ela responde prontamente que não tem nenhuma intenção de realizar matrimônio e diz enfaticamente: “Morrerei solteiro!”. A mudança de gênero discursiva indica na sutileza da expressão da identidade masculina, como escolha também do seu desejo e indicativa de sua sexualidade.

Todos estes meta/discursos foram as maneiras que os diretores e roteiristas americanos tentaram escapar da cruzada moral contra o cinema promovida pela Igreja Católica, fundamentalistas protestantes, políticos e instituições conservadoras que tinha como principal alvo inibir os filmes de temas tabus. Para isso foi convidado Will Hays, advogado, membro da Igreja Presbiteriana e amigo íntimo do Presidente dos Estados Unidos. Obcecado por sexo, Hays estava convencido da influência nefasta de Hollywood sobre a moral e costumes norte-americano. Para formalizar a política censora mandou elaborar uma lista, a *“Dont’s and Be Carefuls”*, também conhecida como *Código Hays*, que estabelecia uma série de regras invioláveis no cinema como a nudez, sexo, obscenidade, prostituição, profanidade, aborto, divórcio e até beijo de boca aberta.

O nu completo não é admitido em hipótese alguma. A proibição é também para o nu de perfil e toda visão licenciosa de personagens do filme. É igualmente proibido mostrar órgãos genitais de crianças, inclusive de recém nascidos. Órgãos genitais masculinos não devem sobressair. Caso um tema histórico exija uma calça justa, a forma característica dos órgãos genitais deve ser suprimida, na medida do possível. Os órgãos genitais da mulher não devem aparecer, nem como sombra, nem como sulco. Toda alusão ao sistema capilar, inclusive as axilas, está proibida.¹⁸²

¹⁸² Disponível em: <http://www.academiadelapipa.org.ar/cod_hays.htm> Acesso em: 13 dez.2008.

Os dispositivos disciplinares para a indústria cinematográfica americana tinham o papel de controlar os discursos a-morais, principalmente nos campos do corpo e da sexualidade, pontos centrais de regulação. A intenção era pedagogizar a sociedade vigente através de uma censura que interferia na manifestação discursiva do cinema de até então, buscando assim, formas de controlar, organizar e redistribuir novos discursos instituídos de novos poderes, afirmando o que não era permitido através de uma negação e ligação com o ilícito, o que Foucault vem chamar de discurso interdito: “ o que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito à manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência”.¹⁸³ A comissão que policiava o *Código Hays* trocava roteiros, palavras, cenas, enfim tudo o que fosse da ordem contrária ao sistema agora implantado. Mesmo assim, com todos os esforços de vigilância e de punições, o Código não conseguiu eliminar os homossexuais e sexualidade dissidentes da tela, só que desta vez, eles deixavam de pertencer às performances de caráter cômico para representar vilões, psicopatas e patológicas representados em casos de filmes como *Falcão Maltês* (1941, John Huston), *Festim Diabólico* (1948, Alfred Hitchcock) ou *Êxito Fulgaz* (1950, Michael Curtiz), onde Lauren Bacall interpreta uma vilã invejosa que demonstra sutilmente desejos por mulheres, mesmo sendo casada com um homem que vendo este interesse, a manda procurar cuidados médicos e a trata como perturbada mental. No jogo da disciplina do desejo e da pedagogia de sexualidades, podemos ver claramente na cena do filme *Chá e Simpatia* (1956,

¹⁸³ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Lisboa, Relógio d'Água, 1994. p.88.

Vincente Minnelli), onde um amigo ensina a outro, mais afeminado, de que maneira certa deve caminhar um homem, uma tentativa do cinema americano de impor uma cura aos mínimos sinais da homossexualidade e afeminamentos.

A produção de subtextos codificados foi o que garantiu ao cinema americano a continuidade à existência de outros discursos que escaparam por uma fissura do regime “vigiar e punir”. O clássico filme *Ben-Hur* (1959, William Wyler), que conta a rivalidade entre um judeu e um romano, foi concebida pelo roteirista Gore Vidal como um caso de ressentimento de um amor ainda adolescente, mesmo sem uma palavra ou ação homoafetiva, o discurso estava presente, afirma Vidal.¹⁸⁴ Uma cena que também ilustra este momento é a do filme *Rio Vermelho* (1948, Howard Hawks), um *western* típico americano, onde dois caubóis falam da beleza e da qualidade na potência dos revólveres um do outro, num jogo de sedução nítido, relacionando o falo às armas.

A maioria das expressões homossexuais no cinema americano desta época é indireta. O que é interessante é que isso era a maneira como tinham de expressar a homossexualidade na vida, só se podia indiretamente. Em certo sentido, se os filmes e personagens estão dentro do armário, todos nós outros também estávamos.¹⁸⁵

Um dos desenhos mais recorrentes que o cinema americano criou para marcar a passagem do território masculino/feminino e vice-versa, foi o uso do travestismo, desde os filmes de Chaplin até as mais recentes produções cinematográficas, a imagem ambígua de um gênero performatizado em um corpo sexuado diferente do normativo rendeu vários roteiros, indo do pastelão

¹⁸⁴ EPSTEIN, Rob Epstein e FRIEDAMAN, Jeffrey. *The Celluloid Closet- (O celulóide Secreto ou O outro lado de Hollywood)*. Documentário. EUA, 1995. DVD. 102m. Legendado para português.

¹⁸⁵ Idem. Depoimento de Richard Dyer.

cômico ao drama de fundo psicológico. Um dos filmes que destaco é o antológico *Quanto mais quente melhor* (1959, Billy Wilder), por revelar uma quebra sutil de paradigmas, onde o travestido acaba por sentir mais próximo do gênero escolhido na encenação do que a do próprio produto do corpo cultural. No filme temos a figura arquetípica do modelo feminino de mulher nos anos 50 e 60: a *sexy symbol* Marilyn Monroe, que interpreta uma vocalista um conjunto musical composto exclusivamente de mulheres. Mesmo com seus vestidos justíssimos, suas curvas delineadas, seu pouco caráter e sua ingenuidade para os amores, quem ganha a cena de “mulher perfeita” não é Marilyn e sim os atores Tony Curtis e Jack Lemmon que interpretam dois músicos fracassados que se travestem de mulher para fugir com a banda musical de moças diante da ameaça de morte por um grupo de gângster.

Mesmo representando de uma maneira estereotipada o feminino, a narrativa fílmica consegue deixar brechas para as possibilidades de identidades em transformação, como no caso do personagem *Jerry* (*Jack Lemmon*), um típico machão atrapalhado que ao longo do filme vai desconstruindo esta imagem para se deixar atrair pela própria performance encenada (*Daphne*). O final do filme deixa um espaço aberto, induzindo que ele/ela vai se adaptando tanto ao personagem inventado que acaba finalmente seduzindo o milionário, cobiça da vocalista *Sugar Kane* (Marilyn Monroe). Na cena em que estão no barco, Jerry tenta contar suas reais impossibilidades de se casar com o milionário, até que admite estar travestido de mulher e na verdade ser um homem, o que parece não importar muito ao cavalheiro apaixonado. O travestismo, mesmo sendo tratado como uma paródia cômica, transfigura no personagem a transgressão pelo prazer e sedução que a

identidade feminina criada vai sendo permitida na passagem entre os territórios do masculino/feminino.

No cinema *queer* dos anos 80 e 90, o tema travestismo deixa o caráter da comicidade e passa a ser tratado dentro dos dramas pessoais, agora com mulheres também participando da encenação dos gêneros. Destaco as produções clássicas que envolvem como *Meninos não Choram* (1999, Kimberly Peirce); *Gaiola das Loucas* (1995, Mike Nichols); *Madame Doubtfire* (1993, Chris Columbus); *Yentl* (1983, Barbra Streisand); *Victor ou Vitória* (1982, Blake Edwards); *Tootsie* (1982, Sidney Pollack); *Traídos pelo Desejo* (1992, Neil Jordan). O que torna estes filmes similares são as abordagens sobre os personagens travestidos, encenados a partir de uma identidade oculta, não permitida, que não se delata. A ambigüidade da escolha do gênero e da sexualidade acaba sempre em proporções trágicas quando o corpo “desfeito” é des/coberto. A partir daí, o resultado do conflito gera a violência, a intolerância e punição, provocada pela tensão discursiva sobre uma única “verdade” sobre os corpos.

O travestismo é visto como subversor do modelo de uma identidade “verdadeira” de gênero, que reformula os significados dados à identidade “original”. É como se através de sua “performance”, fosse des/naturalizada a coerência entre sexo e gênero, ao mesmo tempo que é revelado “a farsa” de uma identidade primária sobre qual molda-se o que se entende por masculino e feminino¹⁸⁶. Apesar de corresponder à abertura midiática que instaura uma nova sensibilidade para falar da diferença, nesta produção está clara a

¹⁸⁶ Vide BUTLER, Judith. *Problemas de gêneros: feminismos e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.236.

presença de um subtexto que induz a todo desejo não normativo, uma fatalidade por suas escolhas.

Esta representação de si, marcada pela diferença, exprime e impõe um modelo fixo dos papéis sociais. Se o cinema pode revelar a in/coerência dos sexos, ainda a faz de maneira que demarque o lugar da fronteira, do estabelecido e normatizado. A produção dessas imagens e suas representações reforçam no imaginário o discurso sobre a “verdade” do corpo e o exercício “afirmativo” da sexualidade. Tânia Navarro Swain acrescenta: “O indivíduo assim interpelado aceita e incorpora a imagem que lhe é oferecida e as opções que lhe são reservadas como sua própria representação; torna-se a encarnação da representação social, auto-representação de uma identidade que lhe é conferida.”¹⁸⁷ Desta maneira, mais do que mecanismos negativos de exclusão e rejeição, a produção do cinema sobre a diferença cria discursos e novos saberes e com isso, novas relações de poder que se disseminam nos corpos-manifestos.

Além do cinema americano, filmes conceituados como “de arte” e alternativos- europeus ou latinos- também compuseram este mosaico que vai transformando o cenário *queer*, hoje tão fartamente disponível em produções cinematográficas. Ainda sob o caráter de experimentação e aceitação da ambigüidade do sexo e do gênero, podemos conferir uma cinematografia permeada pelas subjetividades conflitantes. Esta é uma produção resultante do cenário histórico dos anos 80 e 90, onde começam a desabar as verdades sólidas e as identidades fixas, onde as meta/narrativas sociais e políticas já não

¹⁸⁷ SWAIN, Tânia Navarro. *Identidades nômades: desafios para o feminismo*. Disponível em: <<http://www.desafio.ufba.br/gt7-008.html>>. Acesso em: 06 out. 2008.

mais comportam a crise instaurada pelo tempo do efêmero e da liquidez dos sentidos. Os silêncios e opressões ganham às ruas, os movimentos organizados, as salas de aulas e por que não, as salas de cinema. São os corpos-manifestos, onde gays e lésbicas, principais personagens da temática *queer* desta época, resolvem contar suas histórias, ainda marcadas pelo medo, desconfiança, culpa e punição. Alguns destes filmes afirmam um discurso homo/textual, como nos casos de *Querelle* (1982 Werner Fassbinder); *Vera* (1986, Sérgio Toledo); *Garotos de Programa* (1999, Gus van Sant); *A Lei do Desejo* (1986, Pedro Almodóvar); entre outros.

Está presente também um discurso de transformação social em relação a uma nova consciência aos portadores do HIV, na tentativa de dissociar a imagem do público GLBT a síndrome da Aids, indo na contramão de uma idéia de “peste gay”, associando temas transversais como afetividade, amizade, liberdade. Entre os filmes que marcam este período estão *Meu querido companheiro* (1990, Norman René), *Noites felinas* (1992, Cyrill Collard), *Filadélfia* (1993, Jonathan Demme), *As horas* (2002, Stephen Daldry), *Cazuza, o tempo não pára* (2004, Sandra Werneck e Walter Carvalho).

O olhar cinematográfico vai captar e mostrar o universo das sensações, emoções, sentimentos, construindo uma estética responsável que contribui para uma compreensão respeitosa dos indivíduos acometidos pela AIDS. Tem-se pela primeira vez uma formação discursiva que vai dar voz à comunidade gay, mostrando as pessoas em suas vivências mais intimistas, exibindo as estratégias de resistência a uma experiência difícil que se revela muitas vezes através de estigmas e tristes metáforas. A inserção das imagens dos gays no cinema, após a aparição da AIDS, representa uma contribuição importante para um despertar dos indivíduos e

grupos gays e não-gays no que concerne ao cuidado de si no uso dos prazeres.¹⁸⁸

A produção do *New Queer Cinema* que ganha força a partir dos anos 90 marca uma diferença discursiva realizada até então, inclusive no tema travestismo, porque trata as sexualidades dissidentes como “máquina desejante”. Toda engrenagem que envolve o filme, o público, a crítica, o processo de produção, circulação das imagens e criação de identidades são dispositivos discursivos, propondo que a diferença seja codificada a partir de um ponto afirmativo do desejo.

A filmografia da década de 1990 colocou em cena toda a ambivalência política já presente no propósito dos festivais que, se aposta na construção de identidades de gênero, também fornece munição para estas mesmas identidades serem permeadas pelas instabilidades, frações e indeterminações que recolocam no lugar do discurso científico patologizante da homossexualidade ou das perversões sexuais outras possibilidades de vivência. No espírito dos film studies, a queer theory negocia com a gay and lesbian film criticism algumas fronteiras. Inicialmente, a crítica queer à gay theory era sua forma naïve, presa a essencialismos tão questionados, estabelecendo um ponto epistemológico de diferença ao considerar essa demarcação como dada de antemão essência (substância) x não essencialismo (performance) e, como todas as dicotomias, obliterando as intersecções. Nesse sentido, a queer theory não é pura, tampouco o new queer cinema está isento de posturas clássicas nas lutas contra a normatividade heterossexual¹⁸⁹

A proposição pós-estruturalista pode ser conferida em filmes de multi/territorialidades, fissuras que escapam dos discursos sólidos sobre a heteronormatividade e se desmancham nas telas coloridas de filmes

¹⁸⁸ PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade*. Disponível em: www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art11_paiva.pdf. Acesso em: 12 fev.2009.

¹⁸⁹ BESSA, Karla. *Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade*. Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007. p. 257-283.

produzidos em todo mundo, como o espanhol *Tudo sobre minha mãe* (1988, Pedro Almodóvar, 1988); o australiano *Priscila, a Rainha do Deserto* (1994, Stephan Elliott); o americano *Transamérica* (2005, Duncan Tucker); o irlandês/britânico *Café da Manhã em Plutão* (2005, Neil Jordan); o chinês *O outro lado da cidade proibida* (1996, Zhang Yuan); o americano/alemão *Hedwig, rock, amor e traição* (2001, John Cameron Mitchell), e o representante brasileiro *Madame Satã* (2003, Karim Aïnouz). As subjetividades presentes nestas produções são marcada pelo nomadismo da experiência corporal e se faz presente na erótica da multiplicidade afetiva em uma possibilidade vital de subversão moral, de resistências aos modelos imperativos vigentes. Como referencia Ismael Xavier, quando afirma que “através do desenvolvimento da Teoria *Queer* tornou-se mais complexa a produção do dispositivo cinematográfico, onde as posições de espectador e tudo mais referente ao estatuto da imagem e do investimento de desejo envolve uma taxonomia mais ampla que inclui(...) um espectro mais nuançado que considera todas as ambigüidades nesta atribuição de identidades que incluem zonas de fronteiras”.¹⁹⁰

No Brasil, o cinema *queer* ainda apresenta um inexpressivo número de trabalhos, as tentativas surgem ainda tímidas e não legitimadas por um discurso enunciado. A relação de ambigüidade e hibridismo social é utilizada como estratégia discursiva de um país de diversidade multicultural, sem aprofundar as questões de gênero e sexualidade. Na *terra brasílis* o perfil dos homossexuais foi assim construído ao longo de mais de 70 anos do cinema nacional:

¹⁹⁰ XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p.177.

Um sujeito alienado politicamente, presente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa. De comportamento agressivo, ele freqüentemente tem um gestual feminino exacerbado, que se estende ao gosto pelo vestuário. Nos relacionamentos interpessoais, esse cara mostra tendência à solidão e é incapaz de uma relação monogâmica, pois se utiliza de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia.¹⁹¹

Apesar de pontuar algumas mudanças no desenho geográfico dos personagens *queers*, o cinema brasileiro esteve preso a estereotipações carnavalescas dos personagens, ou mesmo, a ênfase experiências negativas da vivência homo/afetiva. O demarcador de águas, que melhor vem a representar o conceito do *New Queer Cinema* está na produção: *Madame Satã* (2003). A história se passa no boêmio bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, onde o protagonista incorpora a homossexualidade como produto da marginalidade vivida no seu campo identitário, ideológico, marcado pela etnia e classe social. *Madame Satã* é negro, pobre, gay, mas não assume discursos panfletários, sua transgressão é vivida no próprio corpo, na mutabilidade subjetiva que o faz transitar entre o macho temido pela crueldade e assassinatos e sua disponibilidade ao riso, a doçura, ao afeto e à arte. Como analisa Denílson Lopes: “A força do protagonista está na resistência pela alegria, de querer ser outro, livre, homem mulher, Madame e Satã”.¹⁹²

Se a contemporaneidade do cinema nacional ousou na ambigüidade do filme *Madame Satã*, poderia dizer que a Paraíba sempre foi vanguarda, porque já traz no próprio estigma histórico e identitário, a dualidade da “mulher macho, sim senhor!”. Estes desenhos profusos e dicotômicos escandalizaram o

¹⁹¹ MORENO, Antonio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/EDUFF, 2001 p.45.

¹⁹² LOPES, Denílson. *Cinema e Gênero I*. Sombras elétricas. Disponível em: <<http://br.geocities.com/sombraseletricas/longshotseis5.htm>> . Acesso em: 13 ago. 2008.

território paraibano nos anos oitenta com a produção ousada e pra lá de pós-moderna do cineasta pernambucano Jomard Muniz de Brito. Em 1982, Jomard realizou três filmes sobre João Pessoa, cidade e homem público. Sua trilogia- *Esperando João; A cidade dos homens; Paraíba masculina, feminina, neutra* traz a experiência da liberdade da sexualidade e de gênero para além dos corpos sexuados através de fragmentos identitários que escapam a heteronormatização. Nos filmes sempre é recorrente a presença de uma das personagens mais emblemáticas da Revolução de 30, a professora Anayde Beiriz, interpretada na sua versão por várias Anaydes: “mulher, homem, quase homem, nada homem, agora mulher. Desmistifica-se o sexo, retirando-lhe a linha feminina ou reforçando o caráter masculino”.¹⁹³ Jomard brinca de desmistificar os gêneros, pluralizando suas performances, satirizando os valores arcaicos do “macho” nordestino e construindo um novo sentido para os gêneros, a neutralidade, talvez por este ser um campo da possibilidade criativa do refazer-se . Como afirma a pesquisadora Silva:

Assim, esta já não é uma Anayde de um João só, mas de vários, uma mulher, neste sentido, pública, que se nomeia ou é nomeada por este movimento de (in)corporação, do(s) outro(s) e de si mesma. Visceral, sexual, pungente... aqui não se pode deixar de reconhecer as ressonâncias com a personagem de Parahyba Mulher Macho. Mas a própria utilização de atores para interpretar as “Anaydes”, de travestis, provoca saltos, dá golpes nas imagens até então recorrentes. Uma sexualidade plural, livre, é colocada em cena em contraposição aos dispositivos de uma sexualidade heteronormativa. De certa forma, não cabe à imagem de Anayde apenas um discurso libertário sobre o corpo e a sexualidade feminina, ela pode ser mais líquida, mais expandida. Como “mulher-macho”, ela pode estar em

¹⁹³ LEAL, Willis. *O discurso cinematográfico dos paraibanos: a história do cinema na/da Paraíba*. João Pessoa: União, 1989. p. 255.

qualquer polaridade, mas está, sobretudo, no vácuo do hiato, no “neutro”, no trans... em trânsito.¹⁹⁴

Também neste mesmo período, jovens estudantes do curso de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba, com uma câmara de super-oito na mão e mil idéias revolucionárias na cabeça, produzem um farto material em película em super oito sobre as transgressões da sexualidade, mais especificamente, a homoerótica masculina, com cenas audazes de sexo, closes nos gozos e no prazer até então em/coberto. Fazem parte desta produção: *Baltazar da Lomba* (1982, produção coletiva do grupo Nós Também), *Closes* (1983, Pedro Nunes), *Era vermelho o seu batom* (1983, Henrique Magalhães), *Perequeté* (1981, Bertrand Lira). A produção *queer* do cinema paraibano nos anos 80 é contestadora e quase ao mesmo tempo, gritam poeticamente a voz da existência, da exclusão e do desejo latente. Com um discurso menos panfletário e discutindo a sexualidade na trajetória das identidades ambivalentes, uma nova produção de curtas-metragens surge na década de dois mil, com filmes que abordam questões da homossexualidade, travestilidade e do cotidiano destas diferenças, como observa-se nos documentários: *Paola* (Eduardo Chaves, 2004), *Amanda e Monick* (André da Costa Pinto, 2008), além de *Homens*(2008) e *O Rebeliado* (2009), ambos de Bertrand Lira.

No século 21, o *New Queer Cinema* se reinventa através do dispositivo transgressor instituído definido pelo uso da afetação, artifício, exagero, deboche, paródia de si, presentes na composição dos personagens, seja

¹⁹⁴ SILVA, Alômia Abrantes da. *"Paraíba Mulher-Macho": Tessituras de Gênero, (Desa)fos da História*. 2008. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

figurino, maquiagem, narrativas ou no próprio corpo. Confere-se a esta estética estilística de si em produção de filmes como *Priscilla*, *Transamérica*, *Café da Manhã em Plutão*, entre outros que se situam entre o *kitsh* e a cultura pop, numa clara referência de resistência a padronização que se impõe a diferença. Plumas, cores e muito brilho, a estética da alegria em contraposição ao ressentimento. Aqui não há espaço para o homossexual que se normatiza, sem trejeitos, sem desmunhecação, higiênico em sua postura padronizada, a estética performatizada pede passagem para a farsa, o travestismo que atravessa fronteiras. O *Café da Manhã em Plutão*, por exemplo, começa com o personagem *Patrick “Kitten” Braden* (Cillian Murphy) passeando pelas ruas e conduzindo um carrinho de bebê. Sua performance já revela o que veio, vestida em um grande casaco de peles, chapéu rosa e saia em brilhante, sem sair do salto, responde ironicamente as provocações dos trabalhadores de uma obra de construção: “inocentes peões, tesudos filhos da terra”, um prenúncio da sua história, que opta “pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, se pode falar ainda em alegria, em felicidade”¹⁹⁵. *Priscilla*, *Transamérica* e *Café da Manhã em Plutão* ainda recorrem a uma metáfora discursiva para afirmar o lugar de identidades nômades: o *roadie movie*, ou seja, filmes em que os personagens estão sempre na estrada, em deslocamento. “A/O nômade é literalmente um/a viajante “do espaço”, sucessivamente construindo e demolindo sua morada, antes de seguir em frente. Ela/ele funciona dentro de um padrão de repetições que não é desordenado, apesar de não ter destino

¹⁹⁵ LOPES, Denílson. *Cinema e Gênero I*. Sombras elétricas. Programa de pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Disponível em: <<http://br.geocities.com/sombraseletricas/longshotseis5.htm>> . Acesso em: 13 ago. 2008.

final”.¹⁹⁶ Para o viajante de identidade nômade a corporalidade, a sexualidade e o gênero não é um caminho a percorrer, não é a procura por um abrigo, ou por uma morada definitiva, a “casa” de sua subjetividade está no ato de ir, do atravessar, aqui o que importa é a viagem.

Um dos referenciais desta cena é também o filme de Almodóvar: *Tudo sobre minha mãe* (1999). Os personagens *queers* confundem os espectadores com suas ambigüidades, acentuando as descontinuidades das sexualidades, corporalidades e subjetividades. Homens com peitos, freira que se apaixona por travesti, casamento de mulher com homem cheio de silicone e comportamento machista, homens loucos pelo fascínio de uma “mulher” com pênis, um pai travesti, uma mãe que se deixa atrair pelo feminino do masculino. Conceituados como subversivos e transgressores, os personagens almodovariano passeiam pelo enredo sem constrangimentos. Não são as escolhas dos afetos, da sexualidade e do corpo que causam escândalos a serem descobertos, não há nada para ser revelado, mas sim, o percurso do desejo que move estas escolhas, as subjetividade, as descobertas de si.

Vejamos a figura de Agrado, um travesti que encena no corpo a sua trajetória individual. Como nos enredos anteriores que abordam o travestismo, Agrado não busca o ocultamento, não se esconde atrás da sua aparência, sua posição é afirmativa no corpo transformado, construído, manipulado, experienciado. A autenticidade de sua identidade está neste devir, no processo de criação corporal, intervenção de seu desejo como agenciamento do poder que lhe é conferido. Assim observa Maluf, *Tudo sobre minha mãe* faz parte de

¹⁹⁶ BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos Nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000. p. 145. (Tradução minha).

uma linhagem de filmes sobre as transgressões das fronteiras de gênero *marcada* “não pelo desejo da aparência (parecer ser oposto do que não quer ser), mas pelo desejo de aparecência (desejo de aparecer), desejo de evidência de uma corporalidade construída”¹⁹⁷.

Para concluir esta pequena genealogia da cena *queer* no cinema contemporâneo, trago o filme *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005, Ang Lee)¹⁹⁸, embora seja por muitos considerado como normatizador das relações homossexuais, com o clássico desfecho trágico da morte e da culpa, vejo que há também a possibilidade de reconhecer na obra uma pequena fissura na sólida moral do cinema americano. Na história podemos encontrar uma mistura de razão e sensibilidade, coragem de desconstruir o símbolo do macho fálico, representado na persona dos caubóis, que durante anos representaria o poder do sexo-rei, da heteronormatividade, da rigidez dos gêneros e solidez da materialidade corpórea. O filme narra a história de amor entre destes dois homens com força, violência, medo, repulsa e entrega, fala da sexualidade sim, do desejo e das escolhas, dos medos e conseqüências destas, mas fala antes da intimidade e do resgate da complexificação das histórias do afeto. Como atesta o artigo do cineasta Arnaldo Jabor, o impacto do amor sobre a homofobia que habita na mente e corações humanos:

Brokeback é imperioso, realista, sem frescuras. Eu fiquei chocado dentro do cinema, quando os dois começam a

¹⁹⁷ MALUF, Sonia Weidner. *Corporalidade e desejo*: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. Revista Estudos Feministas, Ano 10, 2002. Disponível em: < [HTTP://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633.pdf) >. Acesso em: 23 jan. 2008.

¹⁹⁸ O filme foi recebido com controvérsia pelo público e crítica, em alguns países foi proibida a sua apresentação nos cinemas. Recebeu diversos prêmios em festivais em todo mundo, entre eles o mais cobiçado Oscar de melhor direção e roteiro adaptado de 2005, não levou o de melhor filme, perdendo *Crash- No limite*, que trata sobre dramas raciais. A interpretação é que a Academia do Cinema de Hollywood ainda se sente mais confortável em tratar de filmes com abordagens de discriminação racial do que abrir mão do conservadorismo para premiar um filme de temática homossexual.

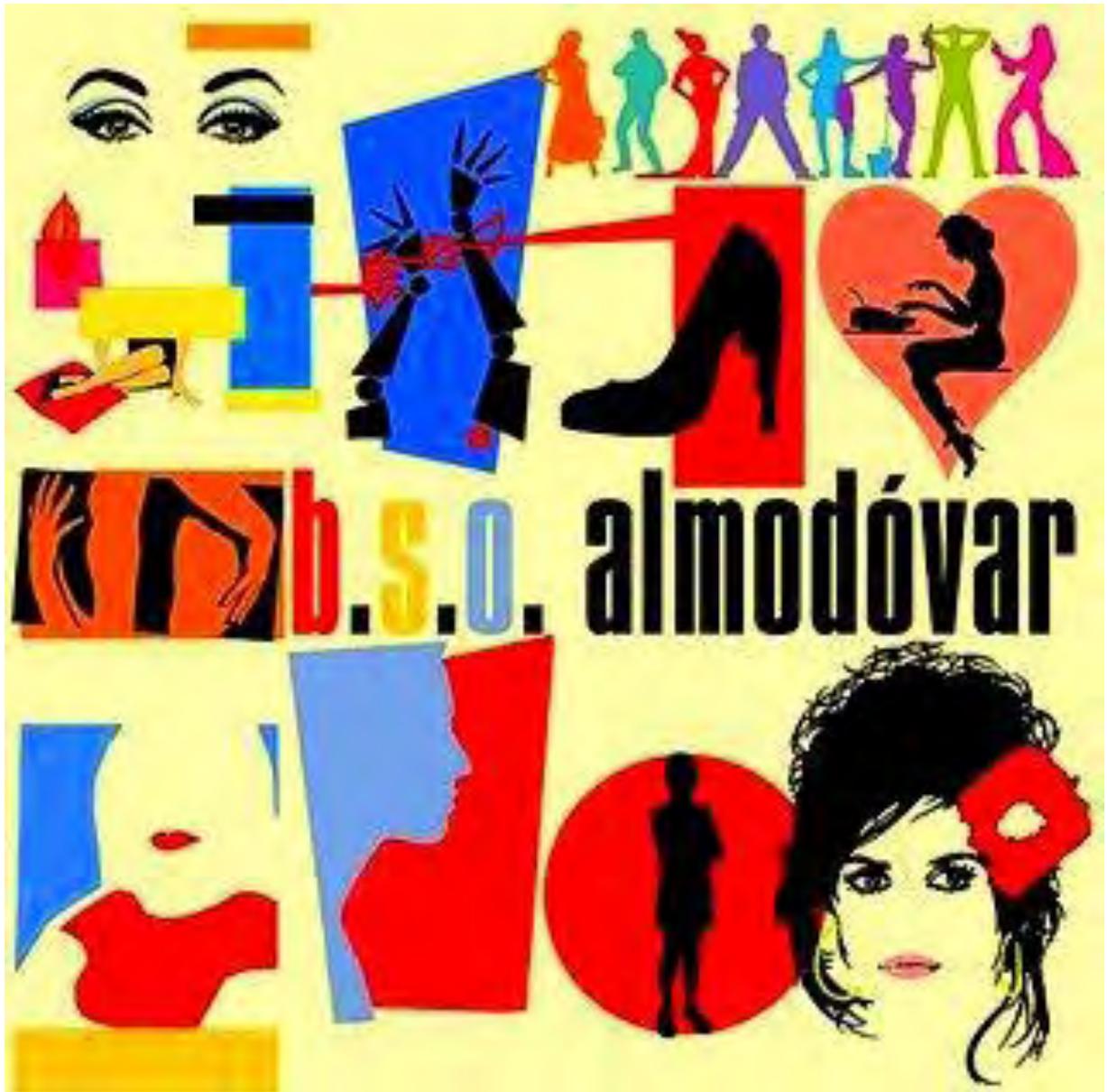
transar subitamente, se beijando na boca com a fome ancestral vinda do fundo do corpo. O filme não demandava a minha compreensão. Eu é que tinha de pedir compreensão aos autores do filme, eu é que tive de me adaptar à enorme coragem da história, do Ang Lee. Eu é que precisava de apoio dentro do cinema, flagrado, ali, desamparado no meu machismo tolerante. Eu é que era o careta, eu é que era o viado no cinema, e eles, os machos corajosos, se desejando não como pederastas passivos ou ativos, mas como dois homens sólidos, belos e corajosos, entre os quais um desejo milenar explodiu. Não há no filme nada de gay, no sentido alegre, ou paródico ou humorístico do termo. Ninguém está ali para curtir uma boa perversão. Não. Trata-se de um filme de violento e poderoso amor. É dos mais emocionantes relatos de uma profunda entrega entre dois seres, homos ou heteros. Acaba em tragédia, claro, mas não são vítimas da sociedade. Não. Viveram acima de nós todos porque viveram um amor corajosíssimo e profundo. Há qualquer coisa de épico na história, muito mais que romântica. Há um heroísmo épico, grego, como entre Aquiles e Pátroclo na Ilíada, algo desse nível. O filme não é importante pela forma, linguagem ou coisas assim. Não. Ele é muito bom por ser uma reflexão sobre a fome que nos move para os outros, *sobre a pulsação pura de uma animalidade* dominante, que há muito tempo não vemos no cinema e na literatura, nesses tempos de sexo de mercado e de amorzinhos narcisistas. Merece os Oscars que ganhou. Este filme amplia a visão sobre nossa sexualidade.

199

O cinema entra em transe e chega ao século 21 propondo um resgate histórico da intimidade, da ética, da estética, das sensibilidades, das relações de alteridade. A presença dos *queers* como significante desta alternativa para além dos modelos hetero/normativos se apresenta como uma dobra deleuziana (1991), por assim dizer, dentro do espetáculo midiático, produzido pela indústria de cultura de massa.

¹⁹⁹ Arnaldo Jabor, publicado no jornal O Globo edição de 01 fev. 2006, *apud* PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade*. Cláudio Cardoso de Paiva. Disponível em www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art11_paiva.pdf Acesso em: 12 fev.2009.

Nesta construção genealógica sobre o cinema *queer*, posso dizer que Pedro Almodóvar, meu objeto/sujeito de estudo, ao mesmo tempo em que está contido nesta historiografia, escapa dela, já que as películas por ele construídas sempre tiveram na pele e na alma os sentidos e desejos que buscam o cinema *queer*. Para além de qualquer conceituação ou discurso determinante sobre uma nova compreensão sobre gênero, corpos e sexualidades, Almodóvar representa a ele mesmo, um *queer* que passeia por um lócus mutante onde ficção e realidade re/inventam suas narrativas, estabelecendo uma naturalização espontânea do desejo, uma identificação de si mais libertária dos julgamentos morais desviantes, porque para ele, não há desvio porque nunca houve centro. A caixa de pandora há muito foi aberta nos propondo um campo imagético mais colorido, brilhante, afetivo sobre a diferença que viaja em cada um de nós.



Capítulo III

Tina, Agrado e Zahara: a lei, a mãe e a educação

- 3.1. *Tudo sobre minha mãe*: gêneros performatizados, corpos encenados
- 3.2. *Má educação*: identidades nômade
- 3.3. *A Lei do desejo*: somos todos transexuais

Capítulo 3

Tina, Agrado e Zahara: a lei, a mãe e a educação

Creio que o ser humano leva em seu interior todas as personagens, masculinas e femininas, boas e más, mártires e loucas.²⁰⁰

Pedro Almodóvar

Sempre que penso nos personagens de Pedro Almodóvar se declama em meus ouvidos o poema “Passagem das Horas”, escrito em 1916 por Álvaro de Campos, um dos múltiplos que habitam o poeta português Fernando Pessoa. Cabe aqui um trecho que a mim ressoa: *“Multipliquei-me, para me sentir/ Para me sentir, precisei sentir tudo/ Transbordei, não fiz senão extravasar-me/ Despi-me, entreguei-Me/ E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.(...). Meu ser elástico, mola, agulha, trepidação.”* Os altares de Almodóvar estão espalhados em cada um dos seus filmes, lá passeiam os deuses-personas de suas equações multiplicadoras do que é ser humano, complexo, imperfeito, criatura que se despe, se entrega e extravasa-se em desejos e paixões, em recriações de si, materialidades corpóreas elásticas, que trepidam, que se movem, que transbordam sentidos outros de encenação da própria existência.

Na passagem das horas e do tempo, trago aqui os que serão condutores desta trajetória. O caldeirão de personagens de Pedro Almodóvar é vasto em ambivalência, hibridismo, complexidade, metamorfoses, “ninguém de perto é

²⁰⁰ STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 92.

normal”, todos estão em movimento de des/construção de si, do outro e da sociedade que os rodeia. Escolhi então, três destes personagens que desafiam o gênero e a sexualidade como parte da subversão das identidades, através da performance instituída pelo corpo. Estes personagens serão agora e doravante as imagens centrais desta tese por traduzir o caleidoscópio mutante que é a cinematografia de Pedro Almodóvar.

Venho aqui encontrá-los em três películas do desejo. Sim, porque parto da premissa que é no território do desejo que estes persona/gens se movem, encenam sua própria história, reescrevendo sobre afetos, encontros e exílios de si. Os filmes selecionados e seus personagens em foco como fontes centrais desta tese são: *A Lei do Desejo* (1986), onde habita Tina, uma transexual; *Tudo sobre minha mãe* (1999), onde encontramos a travesti Agrado, e *Má Educação* (2004), filme que traz a múltipla personagem Zahara, uma mistura de travesti e transformista.

Cada história contada por Almodóvar subscreve-se nas suas outras histórias, são como dobras deleuzianas que exprimem a invenção de diferentes formas de relação consigo e com o mundo através da des/continuidade e im/permanência dos enredos e persona/gens: estes gerados dentro do processo de subjetiv/ação, produção de territórios existenciais. Se observarmos a obra completa do cineasta espanhol veremos que há uma de/glutinação destas vidas, uma re/encarnação cênica dos habitantes que povoam seu universo fílmico, assim como suas trajetórias e caminhos, sempre entre/cruzados e anárquicos. Pensando seus filmes e persona/gens escolhidos para contar a história desta tese neste sentido, plural e catalisador,

descrevo-os agora como parte, sinopses singulares, mas sabendo que estas são dobras de um todo incompleto.

Neste capítulo, apresento os roteiros das obras selecionadas para em seguida dar foco aos personagens centrais da pesquisa, e a partir desta premissa introdutória, desenvolver questões que instiguem novas percepções sobre os temas das identidades nômades, gênero, corporeidades e sexualidades *queers* analisadas a partir de cada filme/personagem. Com a potência *queer* dos personagens de Pedro Almodóvar, traço caminhos entrecruzados, permeados por linhas de fuga, na intenção de levantar questionamentos sobre o que é gênero, sexo ou sexualidade, a performance do sexo sem gênero, ou de como a teoria *queer* se encena nos corpos. São reflexões sobre a articulação entre sexualidade, sexo, gênero, corpo e desejo apresentadas pelas trajetórias de Tina, Agrado e Zahara. Cada qual irá ser alvo de questionamentos e análises conceituais específicas, embora, saibamos que estas estão ligadas por raízes rizomáticas e por des/dobramentos temáticos.

As cenas retiradas dos roteiros do filme serão analisadas entrecruzadas nas questões que abrangem a re/significação discursiva do inter/câmbio do gênero. Os conceitos de performatividade e paródia têm no universo trans (travestis, transexuais, trans/gêneros, transformista, drags, etc), a teatralidade intencionada sobre a aquisição do gênero desejado. Tina como transexual, Agrado como travesti e Zahara como travesti/trans/formista desafiam a noção da identidade original do gênero e desestabilizam as categorias naturalizadas de sexo e desejo.



Cartaz de divulgação

Sinopse 1: Tudo sobre minha mãe (1999)

A história começa em Madrid, no dia de aniversário de 17 anos de Esteban (Eloy Azorín), um adolescente perturbado pela ausência e desinformação sobre sua origem paterna. Sua mãe, a enfermeira Manuela (Cecilia Roth), esconde seu passado e exila-se da sua própria história. Mãe e filho vão celebrar o aniversário vendo a nova montagem da peça "Um bonde chamado desejo", escrita pelo dramaturgo Tennessee Williams e estrelada nesta versão por Huma Rojo (Marisa Paredes). Ao tentar pegar um autógrafo de Huma após a peça, Esteban é atropelado e termina por falecer. Manuela resolve então ir ao encontro de Esteban-pai, que pensa viver em Barcelona como a travesti Lola, para dar-lhe a notícia de sua paternidade e da perda do filho. Nesta volta, Manuela depara-se com seu passado e refaz seu presente. Encontra no caminho a travesti Agrado (Antonia San Juan), sua fiel amiga, a quem vai acolher as dores e mostrar o lado inventivo da própria vida. Manuela ainda se depara com a freira Rosa (Penélope Cruz), grávida e soropositiva do também Esteban/Lola. A grande atriz Huma Rojo também volta a fazer parte da vida de Manuela, desta vez não mais trazendo dor e morte, mas vida e esperança. Manuela, Huma, Rosa, Lola e Agrado, mulheres travestidas de conflitos e tragédias, salvam-se umas nas outras pelo amor, humano amor, que as unem.

Dobras 1: Agrado, muito autêntica

Chamam-me de Agrado, porque a minha vida inteira só pretendi tornar a vida dos outros agradáveis. Além de ser agradável, sou muito autêntica. Olhem só que corpo. Feito à perfeição. Só se é mais autêntico

quanto mais se parece com o que tem
sonhado de si mesmo. (*Agrado durante
sua apresentação no palco de um teatro*)

Pedro Almodóvar, em *Tudo sobre minha mãe* faz com que os seus personagens confundam os espectadores com suas ambigüidades, acentuando as discontinuidades das sexualidades, corporalidades e subjetividades nas sociedades urbanas ocidentais contemporâneas, contexto territorial por onde perpassam. Homens com peitos, freira que se apaixona por travesti, casamento de mulher com homem cheio de silicone e comportamento machista, homens loucos pelo fascínio de uma “mulher” com pênis, um pai travesti, uma mãe que se deixa atrair pelo feminino do masculino.

Este é o universo almodovariano que expurga, na tela, este caldeirão de personagens que trazem, em si, a dita insensatez dos afetos e a trajetória da arquitetura subjetiva corporal. O filme se constrói como uma metáfora discursiva de prazer e poder, onde as diferenças de gênero desfocam-se, criam fissuras e abrem brechas para a presença dos trans/gêneros²⁰¹ e/ou *queers*, ou seja, aqueles/aquelas cuja identidade de gênero está em uma construção permanente, em um processo contínuo, independentes do sexo, da experiência sexual e do gênero vivido.

Apesar de *Tudo sobre minha mãe* ter um enredo fascinante, onde personagens, tempo, identidades, emoções e comportamentos se cruzam e se trans/formam continuamente, a minha intenção é deter-me nas questões de gênero e corporalidade a partir dos personagens que se movem no filme,

²⁰¹ Embora seja múltiplo o conceito de trans/gênero, muitos ainda o atribuem para representar os transexuais/ e ou andróginos. Utilizo o termo no mesmo sentido de *queer*, que evoca o mesmo sentido, ou seja, identidades deslocadas ou em trânsito a partir de um gênero culturalmente construído. Muito ligado aos conceitos expressos pela *Teoria queer*.

centradamente na figura de Agrado, travesti doce e generosa, alegre e espontânea, “uma mulher com pênis”, que se define através de sua autenticidade, palavra que escorre entre os litros de silicones e a fluidez das transformações que modelam a sua corporalidade e identidade pós-identitária. Ser autêntica, o maior orgulho de Agrado, se encontra neste devir. Ela é uma personagem que nada pede e tudo oferece, sua intenção é fazer felizes os demais e é capaz de uma solidariedade feminina enorme.

Agrado é quem mais desperta simpatia e curiosidade entre as personagens. Situado no universo feminino, faz questão de dizer-se mulher, embora o filme não se canse de repetir que ela tem um pênis. Com toda praticidade e orgulho que tem direito, Agrado diz que manter um pênis faz parte do seu trabalho, assim vivencia sua sexualidade por dinheiro e prazer, conforme explica: *“As operadas não tem trabalho. Os cliente gostam das neumáticas e bem dotadas(...) Um par de tetas, duras, como rodas recém infladas e ademais, um bom rabo”*. Apesar de um enredo fascinante, onde personagens, tempo, identidades, emoções e comportamentos se cruzam e se transformam continuamente, a partir de Agrado, podemos des/montar o origami das possibilidades do tornar-se do gênero, do recriar-se a partir do desejo, das escolhas da sexualidade e da performatividade do ser-estar no mundo.

3.1- Análise- Tudo sobre minha mãe: gêneros performatizados, corpos en/cenados

Cena 1: A “autêntica” encenação

Cancelaram o espetáculo. Aos que quiserem será devolvidos os ingressos. Mas aos que não tiverem o que fazer e já estando no teatro, é uma pena saírem. Se ficarem, eu irei diverti-los com a história de minha vida. Adeus, sinto muito (aos que estão saindo). Se ficarem aborrecidos, ronquem, assim RRRRR. Entenderei, sem ter meus sentimentos feridos. Sinceramente. Me

chamam de Agrado, porque toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo. Feito à perfeição. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Um desperdício, porque numa briga fiquei assim(mostra o desvio no nariz). Sei que me dá personalidade, mas, se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Continuando. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone... Onde?9(grita um homem na platéia). Lábios, testa nas maçãs do rosto, quadris, bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu já perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque mulher também veio do macaco, tanto ou mais que o homem. Setenta mil por sessão. Depende dos pêlos de cada um. Em geral duas a quatro sessões. Mas se você for uma flamenca, vai precisar de mais. Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma. (Monólogo de Agrado no palco de um teatro).

A personagem Agrado é um travesti que aparece na narrativa para dar um caráter positivo sobre a vida a partir da paródia que faz sobre si mesma, em contraponto as dores e amarguras vividas pela protagonista Manuela. Desde a primeira vez que aparece em cena, quando agredida por um cliente em um bairro de prostituição, Agrado se mostra “agradável” para ajudar os seus, nem que este seja seu próprio agressor, que leva uma pedrada na testa, jogada por Manuela na tentativa de salvar Agrado do perigo. Ela encaminha o cliente/agressor aos cuidados de uma amiga do bairro e pede que ela a trate bem. O público ri e empatiza de imediato com seu caráter “autêntico”.

Quando Agrado define sua autenticidade pela perfeição da construção do seu corpo, pelos litros de silicone, pelas inúmeras cirurgias, podemos perceber que o eu deixa de ser entendido como uma decorrência da natureza. Não foi um dado recebido, concedido, mas feito à perfeição, um construto social e político de uma escolha, de um devir permanente de identidades que se exteriorizam na própria pele.

Podemos dizer ainda que Agrado paradoxalmente está inserida no assujeitamento, pois mesmo recusando o seu corpo biológico, dito “natural”, deseja um corpo de mulher normativo como dita a imagem feminina da cultura atual. Desta maneira, o personagem almodovariano se situa no paradoxo estratégico da situação binária de gênero. Agrado se expõe no palco, por que faz o jogo da performance, buscando mesmo que transgressivamente, produzir um corpo “espetacularizado”, dentro do poder regulador das relações de gênero.

Agrado é uma ficção do real que se repete cotidianamente na sociedade pós-moderna. Agrado pode ser também Donald McCloskey, respeitado professor de teoria econômica da Universidade de Illinois, nos EUA, uma figura máscula, barba cerrada, que aos 53 anos, 31 de casado, pai de dois filhos, decide mudar de sexo.

Para se transformar em Deirdre McCloskey, teve que investir US\$ 90 mil no processo de transformação, onde passou por eletrólise para remoção dos pelos, cirurgia de diminuição do maxilar, intervenção das cordas vocais, mudanças de órgãos genitais e litros de silicone nos seios, bunda, rosto. É o Agrado da vida real, que não precisa ser travestido, estar dentro de um gueto dos considerados a-normais, mas assume a sua transexualidade dentro de uma Universidade acadêmica, onde continua exercendo sua profissão, agora como professora.

O mais curioso e instigante neste processo foi à explicação de Donald/Deirdre para tal mudança. Não tinha problema com a sua escolha sexual, não estava optando pelo caminho da homossexualidade e sim pelo

desejo de ser mulher, pela identificação com este universo de maquiagem, colares, vestidos. “A questão é profunda. Seres humanos não são como vasilhas que se preenchem com experiências. Não tomei uma decisão baseada no custo-benefício, tampouco não foi um impulso na natureza exclusivamente sexual, mas por me sentir mulher”, disse ela no livro *Crossing, a memoir*, que conta a história da sua mudança de sexo e gênero.²⁰²

No filme *Tudo sobre minha mãe*, Agrado em umas cenas explica para a enfermeira e amiga Manuela como a sua porção de “verdade” subjetiva e pessoal são instituídas a partir dos litros de silicone que carrega no corpo, e de sentimentos traduzidos na sua plasticidade. “*A única coisa verdadeira que tenho são meus sentimentos e os litros de silicone que pesam horrores*”. Tudo em Agrado é uma encenação, ela atua em sua própria corporeidade, este espaço territorial que a define como legítima. Esta autenticidade atribuída pelo uso do silicone, não é dado recebido, concedido, mas feito, produzido, um construto social e político permanente de identidade que se exteriorizam na própria pele.

É desta autenticidade identitária que posso compreender Agrado, que faz do construto do corpo a afirmação do seu gênero, como personagem feito sob medida para discutir o conceito de performance, instituído pela teórica Judith Butler, que explica gênero como produto de uma realidade fabricada, construção imitativa e contingente, um estilo cultural, um ato. Ou seja, para ela, as identidades de gênero são manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. Como enfatiza Butler, a “verdade interna”

²⁰² MCCLOSKEY, Deirdre. *Crossing, a memoir (Travessia, uma biografia)*. University of Chicago Press. 288p.1999. **(Tradução minha)**.

do gênero não passa de um ato performático inscrito na superfície do corpo. “Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita na superfície dos corpos, então, parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária estável”²⁰³

A “performance” de Agrado então é a manufatura do seu gênero, des/naturalizando a coerência entre sexo e gênero, ao mesmo tempo em que se revela “a farsa” de uma identidade primária sobre a qual molda-se o que se entende por masculino e feminino. Este seria o sentido da paródia, que desconstrói o “natural” do “falso” através da ilusão que demonstra ter a aparência. Almodóvar não se preocupa em negar esta paródia, para ele o travestimento de Agrado não é uma questão para ocultar ou instigar a dúvida se o personagem é homem ou se é mulher, nem discutir a veracidade do corpo anatômico, nem o próprio conceito de natureza. Agrado não faz de conta que é mulher, a sua autenticidade está no próprio processo que a fabricou, no seu corpo travestido. Desta maneira, Almodóvar faz do gênero performatizado uma construção dos desejos e experiências políticas-culturais que Agrado carrega consigo.

Como apresenta Butler, o travesti, o transexual, os transformistas, as *drags queens* brincam com a distinção entre a anatomia do performista e o desejo do gênero que se deseja performatizar. Pode-se dizer que sua essência interna é masculina enquanto a aparência externa é feminina, como também a sua inversão, onde o seu corpo é masculino (como por exemplo, a existência do pênis), enquanto seu eu interno é feminino. Ou ainda o próprio hibridismo,

²⁰³ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 195.

ter no corpo a própria mistura (pênis e seios), como também a mudança de sexo e a negação essencializada na identidade intrínseca de seu gênero que perpassa comportamentos ora definidos como masculinos, ora como femininos, o que desmonta a questão do binômio natureza/cultura por onde se engessou o gênero, a sexualidade e o corpo na modernidade.

O travestimento produzido por Agrado nos coloca em questão a corporeidade do sexo anatômico, a identidade de gênero e a performance de gênero. Por mais que desempenhe a imagem de mulher “real”, Agrado como travesti, acaba por revelar a estrutura imitativa do próprio gênero performatizado, desnaturalizando a coerência da unidade cultural que define sexo e gênero. Não são só as situações de travestimentos que produzem gêneros performatizados, o que Butler esclarece é que o gênero é resultado de uma performance repetida por padrões culturais e hegemônicos que definem, regulam e inscrevem nos corpos que o sexo é sinônimo do gênero e portanto de sua prática de desejo legitimadas.

A performance é a realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária. (...) O gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estetizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e de se ver entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. (...) o fato de a realidade de gênero ser criada mediante performances sociais e contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e a proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. Os gêneros não podem ser

verdadeiros ou falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados.²⁰⁴

Por onde esta performatividade adquire o poder de converter corpos em homens ou mulheres através de atos repetidos? Os atos performativos são autoritários, onde o poder atua como discurso. Não existe, portanto, uma atuação singular do que eu sou ou do que performatizo, onde existe um eu que enuncia a fala produzindo um efeito de discurso, existe de antemão um discurso que precede e possibilita este eu. Posso dizer que Agrado está inserido neste assujeitamento, pois mesmo recusando o seu corpo biológico, dito “natural”, deseja um corpo de mulher normativo como dita a imagem feminina da cultura atual. Desta maneira, a personagem almodovariana se situa no paradoxo estratégico da situação binária de gênero, como se percebe na fala de Agrado para a sua amiga Manuela, na tentativa de definir o que ser uma mulher. Para Agrado, “*uma mulher é seu cabelo, as unhas, uma boa boca pra chupar ou fococar ou criticar.*” Estas são definições heterossexuais normativas, onde os discursos habitam os corpos, narrativas que categoriza a mulher por sua beleza, sua exterioridade, sua função sexual e sua disposição para as narrativas frívolas. Mesmo obtendo um corpo transgressor, Agrado tem um discurso domesticado sobre o gênero que fabrica. Como enfatiza Butler: “Não há um “eu” atrás do discurso que expresse uma escolha ou exercício da sua vontade através do discurso. Ao contrário, esse “eu” só passa a existir a

²⁰⁴ Idem p. 200-201.

partir do momento em que se é chamado, que se é nomeado, já que esta construção discursiva tem um lugar antes do eu”.²⁰⁵

Estes discursos dominantes e regulatórios sobre o gênero são instituídos antes mesmo da existência materializada do sujeito, já que quando se nasce, através do sexo que se carrega no corpo, é instaurada uma determinação ou direção de nossa sexualidade e gênero. Quando se nomeia o recém-nascido como menino ou menina, se instaura ali uma decisão social sobre o corpo, todo um processo que o irá defini-lo como masculino ou feminino. Estas características físicas e biológicas serão marcadas pela diferença, produzindo significados culturais. estruturadas na performance que determina o gênero. Logo se fixa a equação: sexo=gênero=sexualidade. Desta maneira, o sexo é construído como um dado imutável, a-histórico e binário, determinando o gênero, masculino e feminino, como também uma única forma de desejo, no caso a heterossexualidade.

Como nomear a menina é transitivo e inicia o processo através do qual impõe uma certa feminização, o termo, ou melhor dito, o seu poder simbólico rege a formação de uma feminilidade que toma forma no corpo. Se trata sempre de uma menina que, em qualquer caso, é obrigada a ‘citar’ a regra para se tornar um indivíduo normativo e aceitável. Feminilidade, não é, em consequência, produto de uma eleição, mas a nomeação de uma regra cuja complexa historicidade é inseparável das relações de disciplina, regulamentação e punição. Na verdade, não há ninguém para escolher um padrão de gênero. Ao contrário, esta citação de regras genéricas é necessária para que tenhamos o direito de ser ‘alguém’: esta formação do sujeito depende da operação prévia que legitima das normas de gênero.²⁰⁶

²⁰⁵ Butler, Judith. *Sexualidades transgresoras*: una antologia de estúdios queer. Barcelona: Icaria Editorial, 2002. p. 57 (Tradução minha).

²⁰⁶ Idem. p. 66

Para a teórica pós-feminista Beatriz Preciado, mesmo antes mesmo deste corpo nascer, ele já adquire expectativas que irão gerar sua performance de gênero através de precisas tecnologias sociais. Dentro da barriga da mãe, através de um exame de ultra-sonografia, por exemplo, já se pre/escreve o “destino” deste corpo, seu gênero e seu desejo. Roupas azuis ou rosas, carrinhos ou bonecas, todo um movimento de gênero pré-discursivo está sendo gerando. Na opinião de Preciado, este efeito não é apenas performativo, mas protético, na medida em que cria corpos, desfazendo o laço do corpo com a natureza para o corpo-tecnologia e então, seus gêneros como produto da fabricação dos corpos sexuais. Na compreensão de Preciado, os corpos já nascem operados pelo investimento cultural. Como explica Berenice Bento na sua leitura sobre Preciado:

Quando este corpo vir à luz do dia, já carregará um conjunto de expectativas sobre seus gostos, seu comportamento e sua sexualidade, antecipando um efeito que se julga causa. A cada ato do bebê a/o mãe/pai interpretará como se fosse a “natureza falando”. Então, se pode afirmar que todos já nascemos operados, que somos todos pós-operados. Todos os corpos já nascem “maculados” pela cultura. A interpelação que “revela” o sexo do corpo tem efeitos protéticos: faz os corpos-sexuados.²⁰⁷

Este é um caminho linear que precisa ser regulado e cumprido através de normas, para que não haja possibilidade de ultrapassar as fronteiras estabelecidas no processo de masculinização e feminização. Quando se fala em controle e vigilância, se fala em Michel Foucault e as discussões sobre sexualidade. Sua análise vai mostrando como os sujeitos da cultura ocidental são sujeitados a uma rede de relação de poder, esta entendida como uma

²⁰⁷ BENTO, Berenice. *Transexuais, corpos e próteses*. Labrys estudos feministas, número 4, agosto /dezembro 2003. Disponível em : <http://e-groups.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/berenice1.htm>

estratégia complexa construída por uma sociedade. Através de uma economia política do corpo, Foucault mostra como este corpo é o alvo privilegiado dos mecanismos das relações de poder e da materialidade, isto é, experimentações de variedades de operações simbólicas e materiais. Para tanto, o corpo deve fazer-se “dócil” e submisso.²⁰⁸ Não é à toa, que Agrado oferece um corpo “sublimado” pelos padrões normativos do feminino, gerenciado pela construção discursiva do controle e sujeição, quando explica: “*Como sou modelo, tenho que me cuidar, preciso estar sempre gostosa e atenta aos últimos avanços tecnológicos da cirurgia cosmética*”. Este é um discurso padronizado pela vigilância dos corpos das mulheres pós/modernas, portanto, reiterado por Agrado, não apenas por depender da tecnologia corporal para desempenhar com mais precisão sua atuação de uma mulher travesti, mas antes, para reforçar o dito da imagem sexual feminina.

Michel Foucault analisa a modernidade através da sociedade disciplinar, segundo o qual, garantia um controle arquitetural, descontínuo e infinito, sociedade essa idealizada em um projeto do Panóptico²⁰⁹, cujo objetivo era disciplinar as subjetividades de forma ameaçadora e punitiva, e que se baseava no princípio de que poucos observam muitos. Para manter a disciplina são necessários dispositivos de controle, vigilância e punição, processo por onde se realiza as operações dos corpos, que assegura a sujeição constante

²⁰⁸ FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

²⁰⁹ Foucault se baseou no projeto de vigilância idealizado por Jeremy Bentham em 1787 – o “Panopticon” que constituía a base dos planos mais efetivos de reorganização do espaço legado ao encarceramento, datados da primeira metade do século XIX. O panóptico, segundo a descrição de Foucault, é uma “construção em anel” em cujo centro é erigida uma torre com janelas pelas quais se pode observar a sua parte interna. A construção periférica, por sua vez, consiste de celas que lhe ocupam o espaço inteiramente. Cada cela é dotada de uma janela que se volta para as janelas da torre, e outra que permite a entrada da iluminação externa. Assim, apenas um vigia posicionado na torre é capaz de observar todos os encarcerados – condenados, dementes, pacientes, estudantes, operários – cujas silhuetas, à contraluz, lhe são completamente distintas. (Foucault, 1987, p.166).

de suas forças e lhes impõem uma relação de docibilidade- através do poder disciplinar. Desta maneira, a performance de gêneros se mantém através do projeto panóptico de gêneros, onde há uma preparação dos corpos para a vida heterossexual. Esta relação de panoptismo controla os corpos com dispositivos que os atravessam, introjetam e aninham-se com discursos normalizadores sobre a atuação dos gêneros e da sexualidade, onde brechas e fendas que escapolem a este processo são vistos dentro da perspectiva dos “anormais” e patológicos, portanto, sujeitas a punição. Desta maneira, Foucault colabora com a compreensão dos corpos-sexuados e da incorporação de uma estilística corporal, uma vez que são produzidas a partir de um conjunto de estratégias discursivas e não discursivas, fundamentadas na vigilância das condutas apropriadas. O panoptismo de gênero classifica o corpo como homem e mulher, determina a heterossexualidade como conduta do desejo, e qualifica o padrões de comportamento subjetivos para determinar a divisão ‘intransponível’ que define o padrão masculino e o feminino.

O Panóptico combina as técnicas da hierarquia que vigia e as da sanção que normaliza. É um controle normalizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir. estabelece sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual eles são diferenciados e sancionados. É por isso que, em todos os dispositivos de disciplina, o exame é altamente ritualizado. Nele vêm-se reunir a cerimônia do poder e a forma da experiência, a demonstração da força e o estabelecimento da verdade (...) A superposição das relações de poder e das de saber assume no exame todo o seu brilho visível. (...)Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento,o esquema panóptico deve ser utilizado. Em cada uma de suas aplicações, permite aperfeiçoar o exercício de poder.²¹⁰

²¹⁰ Idem, pág. 170

Compreendo então que é na sexualidade por onde as práticas discursivas ganham maior força na cultura moderna, sujeitas ao controle da norma e produzidas pelos discursos da verdade. A cultura ocidental seria então, "sexo-cêntrica", que inventa uma ciência da sexualidade como o lugar da auto-revelação e da verdade sobre si mesma. Por que esta sexualidade preocupa, por que fazer dela uma questão, por que através dela nos tornamos sujeitos sexuais, são perguntas que estão diretamente ligadas à produção das relações de poder e da manutenção da ordem identitária.²¹¹

Normalizar as subjetividades, as identidades, a construção da sexualidade. Normalizar significa hierarquizar, valorizar, eleger "algo" como a referência, o padrão, o modelo a ser seguido. Neste sentido, a sexualidade "normal" é a "natural", a que deve ser seguida e nunca questionada. Não há possibilidades de variáveis de identidade, mas a consolidação "da" identidade, esta manifesta pelo poder do falo, ou seja, masculina e de uma heterossexualidade compulsória. Portanto, mesmo que Agrado seja travesti e tenha a transgressão da ambigüidade do gênero no seu corpo, ainda reitera a repetição das normas mediante as quais se constitui o ideal do feminino e o masculino, normas estas que delimitam o sujeito ao gênero.

Cena 2: O pau de uma mulher

Toda a companhia está obcecada com o meu pau. Como se fosse o único...Na rua lhe pedem para chupar só porque você tem pau?. (Fala de Agrado para Mário, ator da Companhia de espetáculo teatral).

– Seria a primeira vez que eu chuparia um pau de uma mulher (Resposta de Mário).

²¹¹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Vol.1. Rio de Janeiro: Graal, 1998. 152p.

Voltamos ao caso de Agrado, personagem do filme de Almodóvar. Ele como travesti, tem seios, formas arredondas, bunda grande, rosto afinado, vestidos colados, muita maquiagem, tudo que o representa como mulher, mas ao mesmo tempo tem um pênis no meio das pernas. Esta sua performance confunde, ao mesmo tempo em que provoca desejo pela ambigüidade. Seria no imaginário a realização da outra parte perdida na idéia do andrógino de Platão? O dois em um? Em uma das cenas do filme, um dos atores do espetáculo que trabalha na peça “Um Bonde Chamado Desejo”, pede insistentemente para que Agrado chupe o seu pau. Indignada, Agrado questiona sobre esta procura por seu pau, como se fosse algo aberrante ou diferente dos demais. O que Almodóvar nos coloca em questão é que o bonde que leva ao desejo não é o de ter um pau simplesmente, mas ter pau e peitos ao mesmo tempo. A sedução está no hibridismo, na indefinição, no gosto pelo desejo do construto corporal de Agrado, como no caso do ator em pensar experimentar “chupar o pau de uma mulher”. Os personagens almodovarianos provocam este desejo por serem sujeitos que estão “além de” gênero, ou seja, aqueles que ultrapassam as categorias binárias de gênero que compõem o feminino e o masculino. São os que estão sempre de passagem, entre territórios, entre definições, os de não pertencimento a nenhuma categoria fixa, seja de identidade, gênero ou sexualidade.

Os travestis por escolha própria conjugam a ambigüidade, promovem modificações corporais na tentativa de assemelhar-se o mais próximo possível do corpo e da aparência das mulheres, cotidianamente, interpretam, desejam e vivem como pessoas pertencentes ao gênero feminino, e como tal, não há como negar-lhes este pertencimento. No entanto, o pênis ainda é mantido

como símbolo de seu entre-meio, e por isso, não há a necessidade de recorrer transgenitalização, ou seja, à cirurgia que permite a retirada do pênis e construção de uma vagina. Muitas ao contrário, detestam pensar na cirurgia, porque sabem que é neste corpo-duplo que habita o incômodo e por isso mesmo, a sedução e o desejo, como explica a própria Agrado quando questionada se nunca pensou em se operar, ela enfaticamente responde: *“As operadas não têm trabalho. Os clientes gostam das pneumáticas e bem dotadas. Um par de seios duros como pneus, bem cheios e uma boa bunda”*.

A performance das travestis em relação ao feminino não são as mesmas performances das mulheres em relação ao gênero. As travestis não abdicam do seu pênis e mesmo assim constroem peitos e bundas, numa relação de constituição de si a partir dos fluidos entre o masculino e o feminino. A mistura se faz na negociação dos gêneros, reconstruídos e resignificados. Agrado se sente legítima no seu feminino travesti, na sua identidade feminina fabricada, experimentando sensações e outras práticas de gênero. Uma mulher reiventada. Mais uma vez, Agrado projeta o travestismo como reivindicação do seu feminino, e se afasta das categorias como as *drags-queens*, porque estas serem signos explícitos da paródia de gêneros. *“Além das disputas com as putas, agora as drags nos arrasam. Não agüento as drags. São como espantalhos. Confundiram circo com travestismo”*. Não é pretensão de Agrado ser como as mulheres e esconder seu pênis, orgulha-se da incorporação do seu feminino que o personifica através da ambigüidade. Desta maneira, produz com cuidado meticuloso a construção do seu feminino, suas formas, traços, gestos, enfim, sua estética em um universo próprio de criação onde desempenham os gêneros ali manifestos. Como argumenta Benedetti:

As travestis vivem a experiência do gênero como jogo artificial e passível de recriação. Por isso, criam um feminino particular, com valores ambíguos. Um feminino que se constrói e se define em relação ao masculino. Vivem, enfim, um gênero ambíguo, borrado, sem limites e separações rígidas. Um jogo bastante contextual e performático, mas também rígido e determinado. Por isso, talvez, uma certa imagem do mistério e preconceito cerca os travestis, tornando-as simultaneamente “sedutoras” e “perigosas”. Seu poder transformador, sua garra em questionar os padrões e garantir as diferenças estão explícitos nos seus corpos. É a não-adequação, aos olhos do senso comum, entre os significados dos seus corpos e os de suas práticas sociais e sexuais, que confere às travestis um poder especial, ambíguo, uma aura subversiva e perigosa, mas ao mesmo tempo sedutora e libertária. Elas questionam e reinventam os próprios modos de fabricação dos sujeitos, trazendo para si o poder de conformar suas curvas, seus desejos, suas práticas e significados de gênero.²¹²

Agrado é um *queer* que se coloca à deriva, que se extravia, que está na fronteira, no entre-meio dos territórios homem/mulher, por isto mesmo, não pode ser visto como uma personagem à margem, já que não se posiciona assim, porque acredita não haver o centro como referência de sua sexualidade e do seu gênero. Almodóvar então produz sujeitos, como no caso de Agrado, que não são mais guiados pelos destinos dos seus corpos “naturais”, mas pelo devir do desejo, da reinvenção de si, onde torna em fluxo a relação do masculino e do feminino como produtos de produção permanente. Embora, esta relação não escape da regulação social, dos jogos de poder e dos assujeitamentos destes discursos.

Cena 3: Um travesti de “verdade”

O marido havia mudado. Ele colocara um par de seios maior que os dela. Fora o par de peitos, o marido não havia mudando tanto. Ela terminou aceitando-o. Ele passava o dia de biquíni mínimo, transando com tudo o que aparecia e

²¹² BENEDETTI, Pedro. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 132.

fazia um escândalo se ela usasse biquíni ou mini-saia. Como pode ser machista com aquele par de peitos?! (Manuela contando sua história na terceira pessoa para Rosa).

Apesar de me focar na personagem de Agrado, trago aqui o questionamento da personagem Manuela que desabafa com a enfermeira Rosa sobre como se deu o relacionamento amoroso com Esteban pai, seu ex-marido, e de como este foi aos poucos se travestindo em um corpo de mulher, sem abandonar o comportamento machista, tido como uma tipificação de homem. Esta cena é uma tentativa de compreender a metáfora discursiva referida por Almodóvar que nos faz pensar nos equívocos de exigência para com que os queers, no caso específico, a travesti Lola, tenha comportamentos “naturalmente” subversivos. No entanto, vale ressaltar que não é apenas Lola, por ser travesti, que pode ser considerado queer. Almodóvar conduz a cena com naturalidade em relação a questão amorosa de Manuela e Lola, este não é o drama da história, afinal, também Rosa, com quem Manuela compartilha seu segredo, viveu um caso de amor com este mesmo travesti, e as duas não são tratadas como “estranhas” nem como “patológicas” nesta escolha do desejo, simplesmente amam e desejam, como Almodóvar sempre explicita. No meio da conversa das duas, elas compartilham a razão das mulheres serem sempre apaixonadas e tolerantes em relação aos homens: “Nós somos idiotas e um pouco lésbicas”. Esta é a resposta de Almodóvar ao desejo que ambas nutrem por Lola, a existência intrínseca de uma potência homossexual em cada um de nós.

Voltando a indagação de Manuela de como um homem com enormes par de peitos pode ser machista, nos faz refletir sobre o que se espera de um

transgressor de padrões normativos, no caso o travesti, que paradoxalmente compartilha com os mesmos sistemas simbólicos socialmente significativos de gênero, como o machismo. Os peitos de Lola nada impedem de reproduzir a leitura masculina que culturalmente foi apreendida. A questão é: a experiência corporal subversiva des/naturaliza a identidade de gênero? De acordo com Berenice Bento, “para terem mais segurança no processo de inserção no mundo do outro gênero, alguns/umas tentam reproduzir o modelo da mulher submissa e do homem viril, pondo em destaque traços hegemônicos dos gêneros”.²¹³

Esta reprodução estereotipada de gênero está associada à relação das práticas discursivas ao modelo institucional e socializado da produção cultural que estão inseridos. É a identificação ainda direta ao gênero que foram preparados para atuar no campo social. Portanto, quando indagada por Rosa sobre o porquê de não gostar de Lola, Manuela prontamente responde: “*Lola tem a pior parte de um homem e a pior parte de uma mulher*”. Como se cobram incorporações determinantes de um homem ou mulher de “verdade”, assim também recai o mesmo peso ao que seria um travesti de “verdade”. Para a Teoria *Queer*, é importante abrir fronteiras também a esta questão. Ninguém é um queer igual ao outro, nem necessariamente precisa estar associados a padrões que identifiquem a subversão. A vivência do gênero com o qual se identifica passa por processos de aprendizado, de interiorização, de uma construção pessoal de suas performances. Libertar-se dos apegos que os credenciam como “legítimos”, seja no comportamento normativo seja como

²¹³ BENTO, Berenice. *Transexuais, corpos e próteses*. Labrys- estudos feministas, número 4, agosto /dezembro 2003.

transgressor, necessita de uma liberdade além da educação de um gênero rejeitado às novas incorporações do gênero escolhido e desejado.

Foucault já se perguntava: “precisamos verdadeiramente de um verdadeiro sexo?”²¹⁴. A modernidade pedagogizou os indivíduos a ter comportamentos legítimos de acordo com o “sexo verdadeiro” que trazemos marcado nos corpos, instituindo saberes que levam as instâncias da sexualidade como territórios das verdades mais secretas, porque lá é a região das raízes do eu, das formas da relação com realidade, enfim, no fundo do sexo, está a verdade. No entanto, não há como negar que os desejos “vazam” as normas, cruza as fronteiras, apesar de todo esforço pedagógico para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade “legítima”, porém, a idéia do verdadeiro sexo ainda esteja longe de ser dissipada, mesmo que exista uma tolerância em relação as práticas transgressoras em relação as leis da sexualidade, continuam a reverberar o discurso de que estas práticas insultam a tal “verdade” do sexo, onde os dispositivos estão sempre a apontar qualquer que há um “erro” por trás dos desvios da norma. Como observa Foucault a respeito de sua indagação:

Um “erro” entendido no sentido mais mais tradicionalmente filosófico: uma maneira de fazer que não é adequada à realidade; a irregularidade sexual é percebida, mais ou menos, como pertencendo ao mundo das quimeras. Por isso, não descartamos tão facilmente a idéia de que não são crimes, porém, menos facilmente ainda a suspeita de que são “invenções” indulgentes, mas de qualquer forma inúteis, e que seria melhor dissipá-las. Despertai, jovens, de vossos gozos ilusórios; despojai-vos de vossos disfarces e lembrai-vos de que tendes apenas um verdadeiro sexo!”²¹⁵

²¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. (Ditos & Escritos V). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 82.

²¹⁵ Idem. p.85.

Se existe uma matriz da identidade heterossexual e suas definições sobre o que é um homem e uma mulher, há conseqüentemente, o seu espelho invertido, aquilo que não corresponde à “verdade”. Neste caso, o sistema de poder sobre os corpos e os desejos, paradoxalmente, oferece o caminho à transgressão, à subversão da ordem do “verdadeiro sexo”. Posso dizer então, que Lola, Manuela, Rosa e Agrado encenam juntas este espelho invertido da transgressão no que se entende por legitimidade dos comportamentos sexuais e de gênero. Só que nenhuma delas está livre do discurso das ambivalências do que seria a “verdade” de um transgressor. Não existe para Almodóvar a linha que separa normais e exóticos, todos são reflexos de todos e por que não dizer, imagem e semelhança do próprio criador. Para ele a naturalização não é normativa, o seu indício de normalidade, não é contraponto a anormalidade, à patologia. Seu intuito é criar antropofagicamente uma mistura de “tipos” colocados à margem socialmente, sem promover diferenças ou hierarquias. Como afirma:

É que, vistos de perto, todos somos normais. [risos] Creio que se um monstro se olha no espelho, não se acha monstruoso. E mais, não creio que exista a anormalidade. Para mim, o que chamam de anormal... É que tudo é uma questão dialética. Creio que Caetano quer dizer o mesmo que eu. E eu quero dizer o mesmo que ele. Para mim, não existe a anormalidade, ou o que se entende por anormalidade. Para mim, o normal é que possam dizer que você é uma pessoa perversa. Não, não, eu não sou uma pessoa perversa, mas os termos normais e anormais são termos, por si, morais. Teríamos de ver se o meu conceito de moral e o seu conceito de moral são os mesmos. Se não for, estamos usando palavras de modo distinto. É tudo uma questão de terminologia de palavras. Não quer dizer que, em meu vocabulário e em minha moral, não haja nada de perverso, nada mau. Sim, existem coisas más. Porém, quando digo que tudo para mim é normal, me refiro a que tudo, inclusive o pior, faz parte da nossa natureza. Tudo, inclusive as partes mais demoníacas de nosso ser, que nós não desenvolvemos, está dentro da natureza do ser humano. Nesse sentido, para mim são naturais, e como tal

eu as trato, como uma parte viva do ser humano. Trato também de não julgar, de não emitir juízo. (...) Então, não creio nesses termos de normalidade e anormalidade. Mas, também não me peçam que defina o que é normal e anormal.²¹⁶

Por esta “normalidade” vista cada vez mais de perto pelas lentes do diretor espanhol, não existe esta preocupação da coerência do comportamento de Lola como um legítimo transgressor ou o seu desempenho de encenar um travesti de “verdade”. A naturalidade com que Almodóvar faz percorrer os seus personagens, cheios de idiossincrasias, de paradoxos ou afluências identitárias, só os liberta para viver sua dimensão mais humana.

Não há nada de estranho então, um homem ter um par de seios e ser casado com uma mulher, o desejo não está associado somente a estética da existência corporal. Nem tão pouco não há do que alardear do seu temperamento machista, tipificado pelo discurso heterossexual e mesmo assim usar biquínis mínimos e sair transando e se prostituindo. Almodóvar como disse, não tem a intenção de moralizar ou disciplinar estes personagens, porque o desejo para ele está para além dos juízos de valor, então, Rosa e Manuela viverem amorosamente com uma travesti, não faz disto uma questão, uma polêmica ou problematização do roteiro fílmico. Não há espaço para normais e anormais, categorias estas que limitariam a expressão de suas subjetivações.

²¹⁶ Entrevista com o diretor Pedro Almodóvar exibida pela TV Cultura no programa *Roda Viva* em 6/11/1995. Disponível em DVD: *Roda Viva: Pedro Almodóvar*. Documentário. Brasil, 85m. 1995. Tradução da entrevista completa no site Memória Roda Viva. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/20/Pedro%20Almod%F3var%2C%20la%20provo%20caci%F3n%20triunfa/entrevistados/pedro_almodovar_1995.htm.

Cena 4: Tudo sobre meu pai

_ *Quem é essa mulher que beija o menino?*

_ *Essa mulher é o pai dele.*

(Manuela explicando a mãe de Rosa sobre a verdadeira paternidade do seu neto).

A travesti Lola aparece só nas cenas finais do filme *Tudo sobre minha mãe*, porém ela é a personagem que muda o destino dos que estão ainda sob seus efeitos nefastos. Lola antes foi Esteban, casado com Manuela, a quem tem uma relação ambígua de desejo e desprezo. Durante o casamento, Esteban vai se transformando em Lola, travestindo seu corpo e sua identidade de gênero para viver da prostituição e dos caminhos ambivalentes de sua identidade. Grávida, Manuela abandona seu marido, agora como Lola, sem esta jamais saber que um dia poderia ser pai. Anos mais tarde, Esteban filho, sem saber a origem paterna, tenta descobrir tudo sobre seu pai através do universo oculto que poderá revelar tudo sobre sua mãe. No dia do seu aniversário de 17 anos, a mãe resolve contar toda a verdade ao filho, mas este morre atropelado antes de saber suas origens paternas. Manuela volta a Barcelona atrás de Lola, mas só encontra destroços deixados por seu antigo amor. Neste caminho em busca do pai, Manuela depara-se com Rosa, uma freira que trabalha como assistente social para ajudar prostitutas, e neste destino que atrai dores e desejos, descobre que Rosa está grávida de Lola, e que por intermédio desta relação sexual, acaba por contrair Aids e morre ao dar a luz, deixando seu filho, a quem batiza também de Esteban aos cuidados de Manuela, que na busca pelo pai, encontra outro filho. Lola aparece no enterro de Rosa, nas cenas finais do filme, e no confronto com Manuela, explica que também está morrendo do vírus da Aids, o que é rebatido por sua

antiga companheira: “*você não é um ser humano Lola, você é uma epidemia*”, fazendo referências as mortes que tiveram ligadas a sua pessoa, como no caso de Rosa e do seu filho Esteban . Lola por sua vez, revela que sempre quis ser pai, por isso não realizou o processo total de transexualização, guardando o pênis como seu trunfo para exercer a tal “paternidade”. Manuela revela que ele é pai de dois Estebans, um já morto e outro recém-nascido. Com esta revelação, Lola parte com Manuela para conhecer o seu filho e o de Rosa, neste momento a avó materna do menino indaga sobre esta mulher que afaga seu neto, o que faz Manuela responder: “*Esta mulher é pai dele*”.

Neste painel discursivo, Almodóvar chama atenção para a aparente dicotomia da semântica: mulher/pai, instaurando nestes papéis uma conturbada provocação a respeito do corpo e gênero, invadindo assim a última instância “sagrada” da divisão entre homem e mulher: a maternidade. Lola é uma mulher tra/vestida, mas reconhece a paternidade do seu filho e não se apresenta como “mãe” deste. Desta maneira, Lola não reivindica o seu lugar materno, como muitos dos transexuais ou travestis, mesmo sendo “uma mulher de pênis”, ocupa o lugar identitário da paternidade. O próprio título do filme, *Tudo sobre minha mãe*, é uma ironia sobre nossas concepções de maternidade-paternidade, uma vez que nomeia uma história sobre a mãe para nos falar do pai.

Melhor dizendo, o diretor consegue uma tensão entre os papéis representativos de “pai” e “mãe”, mediante uma apresentação ambígua das imagens de mulher e homem – fazendo eco, tal proposição, numa sociedade em que a imagem e a cultura têm superado, em muitas e variadas situações, a biologia e a natureza.²¹⁷

²¹⁷OLIVEIRA, Wenceslao Machado de. *O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade*. Educar, Curitiba, n. 26, p. 53-65, 2005. Editora UFPR.

O caso de Lola como uma mulher/pai me faz questionar o modelo ocidental sobre o processo de gravidez e procriação nos corpos não normativos, como nos casos dos transexuais ou travestis. Novas questões surgem com o advento das novas tecnologias reprodutivas na fabricação de um ser humano: a fecundação, a gestação e o parto, até a “verdade” biológica incontestável da maternidade. Uma das cenas “reais” que poderiam ser perfeitos roteiros para Pedro Almodóvar diz respeito ao caso de Thomas Beatie, o transexual americano, primeira história registrada de um “pai” grávido.

A imagem-corpo de Thomas atormenta e provoca des/construções e percepções a respeito do corpo e do gênero. Com pêlos na barba, nas axilas, e no dorso do peito, Thomas aparenta como um rapaz comum, a não ser pela imensa barriga que ostenta, símbolo de sua gestação, da sua des/naturalização materna e da sua procriação de si mesma. Um corpo ambíguo, duplo, trans/corporificado em significados múltiplos.

O roteiro assim começa: criado no Havaí, onde sua mãe se suicidou quando ele tinha 12 anos, Thomas Beatie decidiu trocar de sexo aos 24 anos. Por isso, submeteu-se a uma operação para a retirada das mamas, iniciou uma terapia com hormônios masculinos e, legalmente mudou seu gênero de feminino para masculino. Thomas que é casado com Nancy, esta se precisou se submeter a uma histerectomia – retirada do útero – devido à endometriose, decidiram então que Beatie que ainda não tinha terminado o processo total de transexualização, portanto, teria ainda seu útero e vagina, seria então o “gestor” do filho do casal.

A notícia ganhou manchetes em todo mundo com o título: “O primeiro homem grávido” e se exibiu a imagem-corpo de Thomas Beatie, da barriga para cima, ou seja, exibição do corpo masculino que gera outro ser. O transexual deu à luz a uma menina em julho de 2008, apesar da oposição da classe médica, de parentes e amigos e, mais recentemente, em 10 de junho de 2009, deu à luz a outra menina, ou seja, menos de um ano após o nascimento de sua primeira filha.

O mais interessante nesta história que trago para fazer ponte com as questões do corpo duplo e ambíguo e a relação natureza/cultura destes corpos sexuados, diz respeito as entrevistas cedidas pelo “homem grávido”, e de como estes discursos abrem fissuras nos conceitos domesticados sobre ser homem e ser mulher, e de como o corpo passa a ser este instrumento que desestabiliza os gêneros e a biologia naturalizante e reafirma o processo de tecnologia na produção do eu, das subjetividades e dos nomadismos identitários. Em depoimento prestado à revista americana dirigida a homossexuais *The Advocate*, em 2008, Beatie declarou "*querer ter um filho biológico não é um desejo feminino ou masculino, é um desejo humano*",²¹⁸ acrescentando que, quando o casal decidiu ter um filho, ele parou de tomar suas doses regulares de testosterona e voltou a ovular naturalmente, não sendo necessário o uso de nenhuma droga para aumentar a fertilidade. "Eu sou um transexual, legalmente um homem, e legalmente casado com Nancy. Conto com todos os direitos federais de um casamento e mantive meus direitos reprodutivos", diz ele à revista.

²¹⁸ Beatie, Thomas. The labor of love. *The Advocate*. n° 1005, abril 2008. Disponível em: http://www.advocate.com/Society/Commentary/Labor_of_Love. (Tradução minha). Acesso em 30/06/2009.

No discurso médico e do direito que legaliza e normatiza os corpos sexuados, Beatie é um caso de patologia e a-normalidade. Foucault concebe esta relação de poder através dos dispositivos sociais, que nada mais são do que uma intervenção racional e organizada de relação de força, sustentando tipos de saber e sustentados por ela. Assim, o discurso da legalidade que determina o corpo que gera é fabricado por “multiplicidade de relações de força que são imanentes ao domínio onde se exercem e são constitutivas de uma organização, estratégias enfim, nas quais se efetuam, na formulação da lei, nas hegemonias sociais.”.²¹⁹

Em depoimento à revista *The Advocate*, o casal conta que enfrentou rejeição e chegou a ser recusado por médicos, quando foi procurar inseminação artificial. Os primeiros médicos que os atenderam pediram primeiro que Beatie desfizesse dos sinais que indicavam sua masculinidade, ou seja, raspasse os pelos faciais, depois recomendou o caso à psiquiatria da clínica. "Médicos nos discriminaram, nos mandando embora por causa de crenças religiosas. Profissionais de saúde se recusaram a me chamar por um pronome masculino ou reconhecer Nancy como minha esposa. Recepcionistas riram da gente", afirmou. Nota-se então, ainda o reforço das idéias foucaultinas, que desde o século XVII vem se afirmando por dispositivos disciplinares, formados pela tríade Medicina, Psiquiatria e Direito e, através do século XX, incorporado pelos discursos das ciências humanas e pela poderosa mídia, que acabam por promulgar efeitos de poder e saber, principalmente quando desafiam a ordem da norma e da conduta mais sacra do corpo, a gestação. Colocar em dúvida o corpo que gera, ou mesmo embaralhar o modelo matriz

²¹⁹ Michel FOUCAULT. *Microfísica do poder*, op.cit., pg 246.

da maternidade, só vem a reforçar as técnicas laboriosas do biopoder, com processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem gestos, regem comportamentos e ditam a que corpo é permitido gerar vidas. Para Foucault não há mais apenas uma anatomo-política do corpo como também uma biopolítica da vida.

O caso de Thomas Beatie, da personagem Lola ou de mulheres lésbicas que também assumem a gestação da maternidade através do óvulo fecundado de sua parceira em laboratório através de um banco de esperma, suprimindo a necessidade de uma relação sexual heterossexualizada ou mesmo de um progenitor masculino público, faz da procriação um elemento pertencente ao quadro das biotecnologias. Um encontro de um esperma com um óvulo, gerado no corpo de uma mulher ou em corpo de homem/mulher. Os corpos sempre escapam às normas pelas quais sua materialidade é fabricada. Desta maneira, todas as vezes que a biopolítica estabelece fronteiras e limites a este corpo normativo, a potencialidade de subversão é condicionada, colocando em questão a própria norma constitutiva

Ao interferir no processo de procriação (concepção), a incorporação de tecnologia pela medicina reprodutiva atinge em cheio questões de filiação e família, parentesco, papel social de homens e mulheres, mobilizando de forma extrema as tensões do sistema sexo-gênero, as representações do natural/artificial e do biológico/social. (...) Mas quando para procriar, se deve recorrer a métodos artificiais, médico-tecnológicos, o desejo de procriação é colocado sob suspeita, traduzida na intermediação do Estado, das instâncias bioéticas e jurídicas na definição sobre quem pode ter acesso. (...) O gênero é um efeito performático de subjetivação, que adquire estabilidade em função da repetição e reiteração de normas. Desta forma, a construção histórica e social das sexualidades pode ser compreendida como um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir um efeito de naturalização.

Neste sentido, importa pensar as normas reguladoras por meio das quais o sexo é materializado. Seguindo este raciocínio, os efeitos de gênero, ou mesmo de corpos, produzem a naturalização de categorias como maternidade, paternidade, desejo, sexualidade e identidade, fortemente reiteradas pela biotecnologia.²²⁰

Segundo o transexual Thomas Beatie, há até pouco tempo, os vizinhos na pequena comunidade de Oregon, Estados Unidos, consideravam ele e Nancy um casal normal, trabalhador e apaixonado, até que eles decidiram ter o primeiro filho. Durante a gestação, Thomas declarou ainda na publicação *The Advocate*: "apesar de minha barriga estar crescendo com uma nova vida dentro de mim, estou estável e confiante sendo o homem que sou. De forma técnica, me vejo como minha própria "mãe de aluguel" apesar de que minha identidade como homem é constante. Para Nancy, sou o marido dela carregando nosso filho".

O discurso de Beatie, mesmo com uma proposta de "casal normativo", legalmente homem, legalmente casado e desempenhando o modelo da identidade masculina de marido, subverte a noção de corpo-gênero sexuado, já que sua vagina e seu útero perdem a força do determinismo biológico dos gêneros-natureza, deslocando-se da categoria mulher atribuída ao sexo dos corpos. Além de gerar no seu ventre uma criança, gera a si mesmo, como homem, pai e pro/criador de novos sentidos da existência humana.

²²⁰ CORRÊA, Marilena C. D. V, Arán, Márcia. *Tecnologia e normas de gênero: contribuições para o debate da bioética feminista*. Revista Bioética 2008 16 (2): 191 - 206

El Deseo presenta, con la colaboración de TVE y Canal+

un film de **ALMODÓVAR**



La Mala Educación

GAEL GARCÍA BERNAL **FELE MARTÍNEZ** **DANIEL GIMÉNEZ CACHO**
LLUIS HOMAR **FRANCISCO BOIRA** **JAVIER CÁMARA**
Producción: José Luis Alcaine Dirección: José Salcedo Dirección: Alberto Iglesias
Producción: Esther García Producción: Agustín Almodóvar

Escrita y Dirigida por **PEDRO ALMODÓVAR**

www.lamalaeducacion.com



Cartaz de divulgação

Sinopse 2: Má Educação (2004)

Se espelho autobiográfico²²¹ ou não da vida Almodóvar, *Má Educação* é antes de tudo a descoberta do amor, do cinema e da descrença na fé dos homens. O filme se passa em três momentos, que se costuram entre passado, futuro e presente: 1964, 1977 e 1980. Em uma escola religiosa no início dos anos 1960, duas crianças, Ignácio (Nacho Pérez) e Enrique (Raul Garcia Forneiro) despertam para o desejo mútuo. Na disciplina, vigilância e controle dos afetos proibidos está Padre Manolo (Daniel Giménez Cacho), diretor da instituição e professor de literatura, que tem um desejo obsessivo pelo menino Ignácio, acabando-o por molestá-lo, o que faz com que expulse Enrique da escola e da vida do seu amor. Desde cedo, Ignácio perde a fé em Deus, nos homens e passa a nutrir um sentimento de vingança que consumirá anos mais tarde, quando se torna um travesti viciado em heroína (Francisco Boira). As ações de 1977 e 1980 são marcadas pelo aparente re/encontro de Ignácio (Gael García Bernal) e Enrique Goded (Fele Martínez), agora adultos. Aparente porque Almodóvar, repisando uma marca de seus filmes, abre vários fundos falsos ao longo da trama, provocando surpresas. Ele volta, também, a explorar ambigüidades, com personagens que se fazem passar por outros. Existem multiplicidades de identidades e performances de si, cada um desdobra-se em muitos outros. Ignácio vem agora na pele no seu irmão mais

²²¹ Apesar das similitudes com sua vida pessoal, Pedro Almodóvar reforça o distanciamento do autor com sua obra: *“Eu tinha que fazer Má Educação para livrar-me dela, antes de se tornar uma obsessão. Tinha começado o roteiro há mais de 10 anos, e poderia continuar por mais uma década. Má educação é uma película muito íntima, porém não exatamente autobiográfica, não é um acerto de contas com os padres que me mal-educaram, ou o clero em geral. Se eu precisasse de vingança não teria esperado quarenta anos para fazê-lo. A igreja não me interessa, nem como um adversário”*. Disponível: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/index.html>. (Tradução minha).

novo: Juan, que engana Enrique ao se passar pelo seu antigo amante. No filme se misturam e se des/dobram Padre Manolo /Senhor Berenguer; Enrique criança/adulto/Enrique/motociclista; Ignácio criança/adulto/ Ignácio/Angel, Ignácio/Zahara; Angel/Juan, cada um des/velando ficção e realidade de suas próprias vidas. Ainda há um filme acontecendo dentro do filme. Enrique Goded se torna um cineasta famoso e se interessa por filmar "A visita", história de um travesti que volta à sua pequena cidade natal com a intenção de vingar-se do padre que o seduzira quando ainda garoto, onde Zahara é uma espécie de alter-ego de Ignácio, verdadeiro autor da narrativa e verdadeira vítima do religioso. Quem interpreta Zahara na ficção é Juan, irmão de Ignácio, que prefere agora ser identificado como Ángel. A atração e repulsa exercida pelos dois Ignácios dão ao filme as dimensões sagradas e profanas que vivencia com intensidade. Durante as filmagens, ressurgem padre Manolo, agora como o Senhor Berenguer, editor de livros e homem casado que conta Enrique fatos que ele desconhecia, coroando o clima *noir* que perpassa toda a história.

Dobras 2: Zahara, a múltipla

Ela se define como uma mistura do deserto, do acaso e de cafeteria. Ela é uma grande artista e uma grande amiga minha. Com vocês, nosso próximo ato, o mistério, a fascinação da autêntica e inimitável: Zahara.

(Apresentação teatral de Paquito à Zahara)

Zahara é a própria mulher-fatal de Pedro Almodóvar, uma mistura de signos e representações, um simulacro do real. Por ser tantas, homem e mulher, ator e atriz, verdade e ficção, profana e sagrada, corre os perigos de

quem sempre está em trânsito. Por isso, é escolhida como terceira persona/gem de análise desta tese. Ninguém ao certo pode defini-la, o que confunde os espectadores com suas multiplicidades de en/cena/ções e da variabilidade de quem as encena. Quando ainda era o menino Ignácio, depois do abuso sexual que sofre do padre Manolo, uma pedra abre sua cabeça ao meio, a personagem se fragmenta e se re/configura. Mais uma vez a dobra, sempre presente entre os caminhos nômades.

Antes de ser Zahara, o menino Ignácio perde a fé em Deus e na humanidade, alimenta-se da corrosiva vingança e faz do seu corpo uma metáfora novamente do desejo, um alter-ego de seus instintos. É na materialidade corpórea que expressa à liberdade de transgredir para além do limite que lhe foi imposto. A partir de sua construção estilística, Zahara representa o signo plástico que reflete em metalinguagem de si próprio. O jogo de encaixar as peças fica mais desafiante ainda quando se percebe que Almodóvar nos coloca diante do labirinto sedutor de sua armadilha: a própria identidade. Em uma sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída. Portanto, não há como fixar Zahara no terreno sólido da modernidade, ela escapole como água entre os dedos, se metamorfoseia e se liquefaz, própria do mundo pós-moderno e pós-identitário. O argumento do sociólogo Z. Bauman a respeito das identidades corresponde bem à trajetória de Zahara no campo movediço e cheio de armadilhas dos que cruzam as fronteiras do sexo e gênero:

Essa contínua transgressão de fronteiras lhe permitia espiar a inventividade e a engenhosidade humanas por trás das sólidas e solenes fachadas de credos aparentemente atemporais e intransponíveis, dando-lhes assim a coragem necessária para se incorporar intencionalmente à criação cultural. Conscientes dos riscos e armadilhas que sabidamente cercam todas as expansões limitadas.²²²

Almodóvar pretende desta maneira, fugir das conceituações estruturais da identidade e fazer conexões entre gênero, corpo e sexualidade como pre/texto de revelar a miríade entre o objeto de investigação, a própria condição do humano, com manifestações do desejo na vida da sociedade. Quem é Zahara? Na tentativa de encontrar respostas, o espectador acaba por se dar conta da fragilidade e da condição eternamente provisória da identidade, que não pode mais ser ocultada. O segredo assim é revelado.

3.2- Análise- *Má educação: identidades nômades*

Como falar em identidades na perspectiva *queer*? Como associar a relação das subjetividades nômades ao senso comum identitário, revestido de uma conotação essencialista? Como equilibrar o jogo das polaridades do próprio conceito de identidade com os argumentos pós-identitários? Estas são questões próprias dos tempos líquidos e vaporosos, que remete a uma frustrada sensação de escape da zona de conforto do que pertence ao universo do “eu”, do que me constitui como sujeito, permeado por uma camada amalgama de significados que já não colam mais na pele, esta cada vez mais re/feita e ra/re/feita. As concepções dominantes da identidade são fugidias demais no escorregadio jogo das encenações, proporcionando o deslize para possibilidade dos múltiplos, da incoerência do ser e não ser, pelo estar e não

²²² BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 20/21.

estar. Estar é passagem, condição nômade de caminhante. Ser é fixo, rígido e uniforme. Dentro da própria armadilha que é nomear o que escapa, encaixar o que escorre, o desafio que trago é a própria contradição dos sentidos de ser e estar no mundo pós-moderno. Falar de identidade e *queer* parece ser algo antagônico, des/proposital dentro da lógica do pensamento binário. Ora, se identidade nos remete ao essencialismo e o *queer* a liberdade de padrões, como falar em identidades *queers/nômades*?

Recorro ao cinema de Almodóvar, desta vez na análise do filme *Má Educação*, como mergulho nestas contradições e paradoxos existenciais vividas pelas personagens na trama. A história se utiliza do recurso da metalinguagem, a narrativa dentro da narrativa, já que o filme se des/dobra na história “A visita”, que conta a versão de Ignacio Rodriguez sobre a trama da relação amorosa de dois garotos e supostamente o desfecho futuro. O cineasta Enrique Goded transforma a história em roteiro e este num filme. Então, o tempo todo “verdade” e “ficção” se alternam, como se Almodóvar nos questionasse sobre a própria realidade dos personagens. Até o próprio Enrique Goded também tem seu duplo na história ficcional, desta vez chamado de Enrique Serrano. Se *Má Educação* é considerada uma autobiografia da própria história de Almodóvar, vemos então mais “verdades e ficções” se misturarem, já que Enrique seria o alter-ego do próprio cineasta. Na sua página oficial Almodóvar cita escritor espanhol Paco Umbral: “Tudo o que não é autobiografia é plágio”²²³, então, temos aqui o recado que a vida, assim como as pretensas

²²³ ALMODÓVAR, Pedro. Disponível: <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista.htm>>. **(Tradução minha)**.

sólidas identidades, são plágios de outras tantas, enredos ficcionais da própria existência.

Tomo como exemplo, o caso de Juan, que na busca de re/inventar a sua história, não adaptado com sua própria condição existencial identitária, assume o papel do seu irmão Ignácio na tentativa de conseguir outra performance para si, mas este nome também o incomoda, o limita e o espelha por reflexos incômodos, por isso mesmo, pede para ser chamado de Angel, só que como o processo de subjetivação é contínuo, ele se vê ainda multiplicado na personagem que interpreta no filme “A visita”, chamada Zahara, esta a versão ficcional do travestimento de seu irmão Ignácio. No enredo fílmico, se percebe a própria discussão do elemento integrador “e”, isto é, a ligação entre o hiato que separa as diferenças. Já não somos mais produtos únicos de um “ou” excludente, por isso há espaços costurados para estar **e** ser, “isto **e** aquilo” em variáveis intermináveis e não mais presos a interpretação de papéis identitários que nos colocam diante da dicotomia do “isto **ou** aquilo”. Quem é o “verdadeiro” personagem interpretado por Gael Garcia Bernal? Não há como defini-lo como Juan, apenas por ser esta sua identidade de “origem”, nascimento, que fixa um nome, um corpo, gênero, um desejo a pele. Tanto é que o Juan escapa para performatizar Ignácio, com outro nome, outros gestos, outros desejos, este que também escapole na encenação de Angel, mais perspicaz, autoral, individual e sexualizado. Só que Angel também é Zahara, uma mulher em transformação, assim outros alibidos estão sendo interpretadas, novas emoções e fragilidades, medos e descobertas. Como se vê, todos (Juan/Angel/Zahara/Ignácio) **são e estão** ao mesmo tempo no fluxo das identidades fluidas e móveis.

Compreendo assim, que no jogo das subjetiv/ações, o elemento “e” pode ser entendido como um recurso na política da identidade pós-moderna, considerada como um processo contínuo do re/definir-se e do inventar e re/inventar sua própria história, mesmo que esta continue entre a transgressão e a permanência de certas práticas de regulação do sujeito. A Teoria *queer* permite pensar a ambigüidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder. Hoje podemos comprar, consumir, gerar e trans/formar o corpo, a alma, o gosto, o desejo, o sexo, o gênero. Não há mais limites para criação de si, mas nem por isso, a liberdade inventiva desta produção maquínica dos vários eus escapa das antologias narrativas das identidades que se fabrica. Juan, assim como Angel, Ignácio e Zahara são interpretações dos vários eus que o/a habita, e como tal, passeiam entre a trans/gressão e norma/tividade. Não é porque Zahara se torna uma mulher transexualizada que a impede de cair nos paradoxos da regulação do sujeito. Como melhor analisa Tomaz Tadeu da Silva, na sua concepção de identidade, da qual também confirmo:

A identidade não é uma essência; não é um dado ou fato-seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é estável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder.²²⁴

²²⁴ SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 96- 97.

Muitos pós-modernos, pós-estruturalistas e pós-humanos já anunciaram o fim do eu, e determinaram o “si” como invenção histórica e social. Os Estudos Culturais também acrescentam que não existe sujeito ou subjetividade fora da história, da linguagem, da cultura e das relações de poder. As imagens cristalizadas sobre sexualidade e gênero são produtos de uma sociedade dominante, normativa e heterocentrada, engendradas dentro dos paradigmas: universal, estável, unificada, totalizada, individualizada e interiorizada. Embora as identidades ainda sejam figuradas pelas permanências, as práticas discursivas contemporâneas anunciam serem estes resultados de uma construção em ruínas. Para tanto, a Teoria *Queer* vem a se vincular as vertentes do pensamento ocidental contemporâneo, que ao longo do século XX, problematizam noções clássicas do sujeito, seus processos de subjetivação, agenciamento e identificação, onde prevêem ou já anunciam a derrocada da identidade cartesiana. No lugar do eu, proliferam novas imagens das subjetividades, re/locadas no seu tempo histórico e social. Como analisa esta trajetória, a teórica *queer*, Guacira Lopes Louro:

Já no início do século, o sujeito racional, coerente e unificado é abalado por Freud com suas formulações sobre o inconsciente e a vida psíquica. A existência de desejos e idéias ignorados pelo próprio indivíduo e sobre os quais ele não tem controle é devastadoras para o pensamento racional vigente: ao ignorar seus desejos mais profundos, ao se mostrar incapaz de controlar suas lembranças, o sujeito se 'desconhece' e, portanto, deixa de ser 'senhor de si'. Mais tarde, Lacan perturba qualquer certeza sobre o processo de identificação e de agência, ao afirmar que o sujeito nasce e cresce sob o olhar do outro, que ele só pode saber de si através do outro, ou melhor, que ele sempre se percebe e se constitui nos termos do outro. Longe de ser estável e coeso, esse é um sujeito dividido, que vive, constantemente, a inútil busca da completude. As possibilidades de autodeterminação e de agência também são postas em xeque pela teorização de Althusser quando este demonstra como os sujeitos são interpelados e capturados pela ideologia. Conforme Althusser, ao se entregar à ideologia, o

sujeito realiza, de forma aparentemente livre, seu próprio processo de sujeição.²²⁵

Para Stuart Hall, teórico dos Estudos Culturais, as identidades pós-modernas são descentradas, deslocadas e fragmentadas. Esta mudança de paradigmas a respeito de si, como sugere Hall, leva a uma perda de sentido do eu, tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmo, constituindo o que muitos chamam de “crise de identidade”.

as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.²²⁶

No seu argumento, o sujeito pós-moderno passa por uma transição de uma identidade unificada e estável para a composição de várias identidades em si, muitas vezes, contraditórias e mal-resolvidas, como podemos observar na multiplicidade dos personagens em *Má Educação*. Tomo como exemplo, o caso do Padre Manolo, diretor da escola religiosa, pedófilo e mais adiante, um editor de livros casado, com filhos e atormentado pelo desejo que sente por

²²⁵ LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.40.

²²⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro: Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p.9.

Juan/Angel. Sua obsessão, quando padre, era pelo menino Ignácio, só que na vida adulta, despreza-o já que este vive em condição de mulher, agora como Zahara. Por isso, Almodóvar entra no jogo das interpretações, mudando os atores que interpretam o personagem. Quando padre, vemos o ator Daniel Giménez Cacho, no entanto, quando este larga a batina, é interpretado por Lluís Homar, o mesmo também é visto em metalinguagem na interpretação de si mesmo, durante a rodagem do filme “A visita”. O único fio condutor que vemos em Manolo/Berenguer é o seu desejo, linha tênue de sua identidade, portanto, sempre sujeita as alterações, conforme os desígnios de sua história. É o que Hall chama de uma identidade de celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais são representadas ou interpeladas nos sistemas culturais que as rodeiam. Para ele, à medida que os sistemas de significações e representações culturais se multiplicam, outras desconcertantes identidades se tornam possíveis, deslocadas em diferentes direções.²²⁷ O cinema de Pedro Almodóvar é um destes sistemas de significações e representações culturais que muito têm contribuído para a multiplicação de identidades dialógicas, inscritas na superfície do corpo.

Cena 1: Uma pedagogia *queer*

O sangue escorreu e dividiu minha testa em duas. Senti que a mesma coisa iria acontecer na minha vida, que ela seria sempre dividida e nada poderia fazer para evitar. (Ignácio).

O filme *Má Educação* nos propõe pensar que apesar do título estar ligado aos aspectos críticos da educação religiosa de uma Espanha conservadora, fruto de um regime político autoritário e fascista, podemos dizer

²²⁷ Para saber mais ver (HALL, 2005, p. 13).

também que a *Má Educação* é o seu jogo inverso, a própria trans/gressão dos persona/gens diante da ordem e do estabelecido. Desta forma, a “má educação” é o caminho que traçam seus habitantes, instaurando uma pedagogia *queer* sobre o amor, o desejo, os corpos, a sexualidade e os gêneros. Através do olhar dos *queers*, personas de sua obra e de si próprio, Almodóvar explora o jogo das ambigüidades com personagens que se fazem passar por outras versões de si mesmo, provocando uma reflexão a respeito do próprio conceito de identidade.

Como uma dobra deleuziana que se desdobra e dobra novamente, a construção narrativa do filme nos leva o tempo todo ao movimento do des/velamento dos personagens, afirmadas pelas constantes elipses, ou seja, a omissão intencional de códigos e/ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, por elementos ou significados construídos por sucessões de imagens sequenciadas. Então, tempo-espço, ficção e realidade, personagens e performances trocam de segredos, proporcionando uma visão caleidoscópica da história contada. Desta maneira, somos levados a um movimento de re/construção, o que nos faz perceber a ramificação rizomática produzida pelas metalinguagens. Como afirma Almodóvar: *É isso que me interessa, as passagens de uma personagem a outra, de uma história a outra, estar sempre no interior da invenção. Gosto das dessas ramificações.*²²⁸.

Ora, essas ramificações da narrativa são também as ramificações das identidades nômades, *queers*, dando possibilidades à criação das personas, da mutabilidade de seus prazeres, da corporalidade, do desejo. Não é a toda que o filme todo é multiplicação de espelhos. O personagem Ignácio quando

²²⁸ STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 258.

criança, na sua inocência do canto *Moon River* para Padre Manolo, vê-se diante de um rio alterado do seu percurso, quando este é abusado sexualmente pelo religioso e diretor de sua escola. Neste momento, na tentativa de fugir da armadilha, Ignácio cai sobre uma pedra, o que deixa um rastro de sangue dividir sua face em duas, daí em diante, sua vida foi dividida ao meio para sempre. Este meio o faz virar na vida adulta, uma cantora de cabaré, travestida de mulher e vivendo um processo de transexualização. Só que este enredo não é linear, são histórias construídas a partir de várias intenções distintas. A narrativa contada a Enrique, amante quando criança do de Ignácio, hoje famoso cineasta, é outra. Quem a conta é Juan, irmão mais novo de Ignácio, que se faz passar pelo próprio para garantir um papel no roteiro que entrega a Enrique, chamado “A visita”, texto originalmente escrito em desespero por Ignácio, como catarse e vingança sobre o destino dos jovens amantes. Mas Juan prefere ser chamado de Angel, seu nome artístico, que logo depois iremos ver ser a incorporação de um “anjo caído” ou um “anjo exterminador”. Ignácio conta sua história por intermédio de Zahara, uma travesti jovem e bonita, que quer ser operada para ser ainda mais perfeita dentro do corpo-alma que escolheu para si. Nesta fantasia, Zahara se encontra com Enrique e tem um final feliz. O cineasta depois de descobrir que na verdade, o Ignácio que está conhecendo como adulto, é na verdade uma farsa do irmão Juan/Angel, muda o roteiro do filme e faz Zahara ser assassinada pelos padres da instituição religiosa, quando vai chantagear o diretor com a publicação da história através do roteiro “A visita”. Padre Manolo também aparece em várias versões, como Padre apaixonado pelo infante, homem

adulto atormentado por uma paixão vivida com Juan/Angel e como o ficcional padre do roteiro, que acaba por assassinar Zahara.

A história fica ainda mais cheia de aglutinações quando há uma mistura proposital dos atores que encenam os personagens. Podemos ver dois atores interpretando Padre Manolo, assim como Ignácio, que vemos na pele de vários intérpretes: como criança, Zahara e Juan. Já Juan é interpretado por Gael Garcia Bernal que também é Angel e Zahara no enredo fílmico. Esta confusão de personas e intérpretes nos propõem questionar a noção de identidade fixa da modernidade. Para existir a possibilidade do múltiplo nos personagens, é preciso os relocá-los na condição de transeuntes, sem origem ou destino, já que a busca por um lugar de pertencimento social ainda é armadilha para condição indentitária, como explica Bauman:

(A identidade) não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age - e a determinação de se manter firme a tudo isso - são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para “identidade”. Em outras palavras, a idéia de “ter uma identidade” não vai ocorrer enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa.²²⁹

Em *Má Educação*, o espectador é levado a entrar na sala de espelhos e ver a auto-imagem refletida e de/formada em sentidos outros, gerados na im/permanência. O recurso fílmico nos des/vela à identidade como um processo contínuo de re/definir-se e de inventar a sua própria história. Para Almodóvar são “histórias múltiplas como as bonecas russas que se escondem

²²⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.17 -18.

umas dentro das outras, desdobramentos, duplicidades e espelhos que multiplicam e deformam o que se vêem.”²³⁰ A ambivalência da identidade passa então a ser uma verdade que só pode ser afirmada no agora, removendo desse modo o véu do obscurantismo que impede essa mesma ambivalência de se tornar um lugar onde é possível experimentar o princípio de responsabilidade própria e de sua própria relação com o poder.

O deslocamento dos personagens e a ficção/realidade em ambivalência não estão à toa no filme. O cinema é tido como uma corporalidade onde habita a criação e a fantasia, feitas com as mesmas tessituras com que se re/fazem as identidades nômades. Os personagens refugados na obra do cineasta recorrem ao cinema como território de reconhecimento de si, também como espaço dos que habitam tempos e lugares distintos. Quando o Senhor Berenguer comenta com Juan/Angel, depois que matam Zahara e vão ao cinema, que é “como se todos os filmes falassem de nós”, numa referência a similitude do que passa nas telas com a vida real, Almodóvar nos faz inquietar com a questão: *A Má Educação* também faz parte de cada um nós? Sentimentos como perversidade, pedofilia, assassinato, violência, erotismo, chantagem, confusão moral e sexual nos espelha enquanto assistimos ao filme dentro de outro filme? O cinema talvez seja o único território possível de compreensão de como a nossa realidade se constitui através de uma estrutura de ficção, fundamental no processo identitário, porque através da fantasia somos encobertos e denunciados ao mesmo tempo

²³⁰ ALMODOVAR, Pedro. Disponível: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/trailer.htm>. (Tradução minha).

Por isso, todos os personagens pagam o risco do desejo, da experimentação de si mesmo, como se vê no desfecho do filme: Ignácio se torna uma travesti viciada em heroína e acaba sendo assassinada pelo seu irmão Juan/Ángel e pelo antigo Padre Manolo, agora como senhor Berenguer. Na versão ficcional ela também tem o mesmo fim, só que é assassinada pelos padres da sua antiga instituição religiosa. Já padre Manolo larga a batina, mas não consegue abandonar o desejo, transferido do menino Ignácio para seu irmão Juan/Ángel. Depois de ser desprezado por Juan/Ángel, é atropelado pelo mesmo, tendo a morte como a redenção de suas culpas. A morte vem nos dois casos como uma espécie de saída em relação ao desejo, já que abdicar do ser desejado é abdicar de si mesmo como sujeito desejante. Já Juan/Ángel não consegue mais seduzir Enrique, tem seus dias de glória como ator, se casa com sua figurinista e termina atuando mediocrementemente em seriados de TV. Almodóvar só deixa escapar a si mesmo, na figura do cineasta Enrique Goded, quando anuncia que este continua fazendo filmes com a mesma paixão, já que o cinema liberta de todas as dores, da solidão e da loucura.

. O cinema é um lugar do estar lá, estando aqui, uma fina película que confunde o imaginário de si com a realidade inventada do outro, por isso mesmo abrigo dos deslocados sociais, dos fora da margem, porque ali é ser e estar em algum lugar e não estar em lugar algum, ao mesmo tempo em que conforta, delata a posição de passagem da própria condição transitória.

Argumenta Z. Bauman sobre as identidades flutuantes:

Estou total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum(ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa “se sobressaiam” e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes

perturbadora,. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar.As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação as últimas.(...) Pode-se até começar a sentir-se *chez soi*, “em casa”, em qualquer lugar- mas o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa.²³¹

As subjetivações assumem formas múltiplas, auto-imagens inscritas nos contextos que as produzem. Aparentemente são livres e autônomas, no entanto, permanecem atrelados às trajetórias sociais, reflexos das experiências de confrontações com diversos contextos, já que interiorizam o social, sem deixar de se metamorfosear quando preciso, sabendo que, a produção de si mesmo como entidades e realidades estáveis são meramente ilusões, assim como o cinema que os abriga. A coerência interna do sujeito está sob suspeita. Não há mais como equacionar ou suprimir a laboriosa verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade

Cena 2: Identidade Performatizada

*“Sou viciada...mas antes quero me consertar um pouco. Sei que meus peitos são divinos, mas o resto....Ficar linda custa muito dinheiro Padre Manolo!”
(Zahara)*

Zahara provoca e fascina com seus longos cabelos loiros, unhas vermelhas postiças, seus seios exuberantes, sua bunda arredondada, sua maquiagem de cores e brilhos. Como personagem ficcional do filme que está sendo construído dentro do filme (“A visita”), Zahara se revela como uma mulher perigosa, vingativa e cheia de sedução. Na sua apresentação artística,

²³¹ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 19-20.

no cine Olympio, no show *La Bomba*, ela aparece dublando a música “*Quizás, Quizás, Quizás*”, composição de Osvaldo Farrés, de 1947, com uma gravação da cantora e atriz espanhola Sara Montiel²³², inspiração e homenagem de Almodóvar. A câmera *voyeur* do cineasta nos faz percorrer toda a plasticidade de Zahara, marcada por um vestido vermelho de lantejoulas cor-da-pele, realçando os pêlos pubianos, uma referência ao sexo que traz no vestuário, por isso mesmo a própria encenação do seu gênero. Como explica o próprio Almodóvar sobre a peça-figurino criada pelo estilista francês Jean-Paul Gautier:

É um vestido cor carne, costurado até a garganta como uma segunda-pele, que dá a impressão de nudez total. O colo, os seios e a púbis são feitos com paetês de diferentes tons e grânulos de vidro marrons e rosados. O traje em si mesmo representa a feminilidade falsa e desnuda.²³³

Os artifícios na construção da aparência dos que fazem o universo *queer*, utilizando a estética como meio de manipulação e materialização cultural de suas identidades, a exemplo dos travestis, transexuais, crossdress, drags, fazem uso da segunda pele - instituída pelo vestuário e artifícios corporais - propondo uma estética *camp*, conceituada pelo uso da afetação, artifício, exagero, deboche, paródia de si, presentes na composição ou montagem destes corpos. Paetês, brilhos, glitters, purpurinas, muita maquiagem, cores berrantes, neons, silicões, perucas, saltos altos e adereços são compreendidos aqui como construto social e político de uma escolha, de um devir permanente de identidades que se exteriorizam na própria pele,

²³² A cena de Zahara é inspirada na atriz e cantora espanhola Sara Montiel, no filme *Noches de Casablanca* (Noites de Casablanca), de Henri Decoin (1963), em que Sara Montiel também canta *Quizás, Quizás, Quizás* e lança uma flor a um jovem que a assistia na platéia.

²³³ PEDRO, Almodóvar. Disponível:

<<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista8.htm>> . **(Tradução minha)**.

des/construindo sentidos normalizadores dos corpos ditos como masculinos e femininos. Como define Susan Sontag:

Como gosto pessoal, o camp responde em particular ao marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado. O andrógino é seguramente uma das imagens da sensibilidade Camp. Exemplos: as figuras lânguidas, esguias, sinuosas da pintura e da poesia pré-rafaelita; os corpos delgados, fluidos, assexuados das estampas e dos cartazes da Art Nouveau, apresentados em relevo em lâmpadas e cinzeiros; o vazio andrógino que paira na beleza perfeita de Greta Garbo. Neste caso, o Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; e o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo de masculino.²³⁴

Através da performatividade que a estética *camp* institui no campo simbólico das ficções de gênero, podemos assegurar que Zahara, assim como as outras personagens em análise, como Agrado e Tina, estão asseguradas pela citacionalidade do discurso do corpo. Não é à toa que todas aparecem em determinado momento sob os palcos, seja o monólogo de Agrado, a performance de Zahara ou a peça de Tina, isto se confirma na relação de alteridade dos sujeitos subversivos com o seu cotidiano, através de arenas performatizadas em gênero e sexualidade. “*Camp* vê o mundo com um teatro em que suas representações são cotidianas e, são sempre relacionadas ao exagero de características estéticas que consagram o corpo e a aparência como *modus vivendi*”²³⁵ A estética *camp* entra então como estratégia de negociação estética através do corpo, exacerbando o uso dos artifícios,

²³⁴ SONTAG, Susan. *Notas sobre o Camp*. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.320.

²³⁵ SANCHES, Júlio César; CIDREIRA, Renata Pitombo. *O corpo é espetáculo: As personas e a estética contemporânea*. In: *Anais do X Seminário Internacional da Comunicação*. Porto Alegre: PUC-RS, 2009, p.13.

revelando a ambigüidade e deslocamento dos padrões normativos e hegemônicos de identidades. “O *camp* aparece como uma estratégia corrosiva da ordem, no momento em que políticas utópicas e transgressoras parecem ter se esvaziado de qualquer apelo”²³⁶.

Esta estilização de si, baseada no exagero estético, é uma das recorrentes estratégias utilizadas por Pedro Almodóvar, que encontra na corporeidade, a manifestação transgressiva dos seus personagens. No caso de Ignácio/Zahara, no encontro com padre Manolo, na sua antiga instituição de educação religiosa, quando tenta chantageá-lo com a divulgação do roteiro que narra à história vivida pelos dois, ela se projeta ao seu agressor: “*quero uma vida melhor e um corpo melhor*”. Em outra cena, tida como a “verdadeira” história do filme, é o senhor Berenguer, antigo padre Manolo, quem vai visitar Zahara na tentativa de suprir as chantagens que vem sofrendo, mais uma vez a personagem define sua vida através do corpo: “*quero me consertar um pouco, sei que meus peitos são divinos, mas o resto...Ficar linda custa muito dinheiro...*”. Este discurso é confirmado por todas as outras personagens dos filmes analisado: Tina, Zahara e Agrado procuram se re/fazer no corpo porque sabem que ali reside à própria identidade com a qual se constituem.

No caso de Zahara, Almodóvar a faz encarnação da identidade da própria mulher-fatal, representações do feminino, que já não se representa mais na pele ou no sexo, e sim, na performance. Por isso mesmo, sua interpretação cabe a um homem(Gael Bernal) que se passa por um travesti transexualizado, porque remete a farsa do próprio gênero e instaura ali o lugar

²³⁶ LOPES, Denílson. *Terceiro manifesto Camp*. In: O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.103.

do ambíguo, do entre-meio. “No início, Almodóvar usa a figura do travesti para chocar. Com o tempo, porém, ele explora sua característica do simulacro do real. Em um universo de mulheres fortes e homens boçais, os travestis e transexuais dão a seus filmes a força da ambigüidade.”²³⁷. Própria dos filmes *noirs*, o elemento da mulher-fatal é a força propulsora que caracteriza este gênero cinematográfico, que traz o emblemático poder do feminino demoníaco, sexualizado e corporal, que foge a todos os padrões estéticos e morais das mulheres donas-de-casa pós-guerra. No seu livro *A mulher e o cinema – os dois lados da câmera* (1995), a autora E. Ann Kaplan define o lugar da mulher-fatal:

usa seu corpo como espetáculo, como objeto-a-ser-olhado, e manipula as estruturas que privilegiam o olhar masculino para seus próprios fins – isto é, dinheiro, presentes, admiração, adoração...; ela é, em suma, uma mulher devassa, uma femme fatale... tal como essa figura vinha sendo representada através das décadas.²³⁸

A mulher-fatal de Almodóvar é como a própria esfinge egípcia, que pede para ser decifrada ou devorada. Como os códigos de identidade de gênero e corporeidade sempre são fugidios, Zahara, assim como o destino das *femmes-fatales*, são engolidas vivas pelo sistema regulatório: morre assassinada duas vezes, uma na versão “oficial” pelo Senhor Berenguer e seu irmão Juan, outra, na versão na rodagem do filme *A visita*, pelo cúmplice do padre Manolo. O recado é que esta “mulher terrível” em corpo ambíguo, tem que padecer pela sua má educação das escolhas que fez para si, seja através do seu corpo, seu gênero, seu desejo. Ora, Zahara com a sua “má educação”,

²³⁷ CALIL, Ricardo. *Almodóvar reencontra Almodóvar*. Revista Bravo. Editora Abril, ano 9, n.106, p.29 – 39, jun. 2006. p. 36.

²³⁸ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 66.

acaba por questionar a identidade, assegurada pelos conceitos estabilizadores do sexo, do gênero e da sexualidade, já que a sua existência de in/coerência e des/continuidade não cabem nas normas de gênero da inteligibilidade cultural das quais as pessoas são definidas.

Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. A noção de que pode haver uma “verdade” do sexo, como Foucault a denomina ironicamente, é produzida precisamente pelas práticas regulatórias que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes.²³⁹

A produção das identidades estáveis e regulatórias acabam por gerar oposições assimétricas entre o feminino e o masculino, compreendidos como atributos exclusivos da fêmea e do macho, confrontando qualquer outro tipo de identidade intermediária para que estas não possam existir, isto é, “aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”.²⁴⁰ No argumento de Butler, este decorrer seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade.

A “performance” que Zahara desempenhada nos palcos, na ficção e na realidade rompe com um modelo epistemológico da lógica binária dos gêneros e seus efeitos: hierarquia, classificação, dominação e exclusão. Pode-

²³⁹ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 38.

²⁴⁰ Idem, p. 39

se perceber este jogo cênico em uma das cenas em que a possível “farsa” de Zahara/Juan/Ángel é revelada. O cineasta Enrique acaba por confessar a Juan/Ángel que já sabia ser este o irmão mais novo de Ignacio, seu assassino e por isso mesmo é que o deixa interpretar a travesti Zahara na ficção, com a intenção de reforçar a paródia que instaura esta trama. Na pós-modernidade, a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética, mas em uma crítica mais efetiva sobre os processos de identificação e distanciamento em relação ao sujeito parodiado. Juan/Ángel que rejeita a ambigüidade do seu irmão e sua construção em um corpo de mulher, acaba assim por se ver preso na própria teia que cria para si, numa relação de desejo e ambivalência. Já que ao tentar afirmar sua identidade demarcada pela heterossexualidade e padronização, nega o seu oposto, que se constitui como sua diferença. Só que ao mesmo tempo em que repulsa a diferença que seu irmão o provoca, a diferença o atrai, fazendo-o percorrer a multiplicidade de interpretações sobre si mesmo através do espelho tortuoso de Ignacio/Zahara.

A identidade negada é constitutiva do sujeito, fornece-lhe o limite e a coerência e, ao mesmo tempo, assombra-o com a instabilidade. Numa ótica desconstrutiva, seria demonstrada a mútua implicação/constituição dos opostos e se passaria a questionar os processos pelos quais uma forma de sexualidade (a heterossexualidade) acabou por se tornar a norma, ou mais do que isso, passou a ser concebida como “natural”. Ao alertar para o fato de que uma política de identidade pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende insurgir, os teóricos e teóricas queer sugerem uma teoria e uma política pós-identitária.²⁴¹

A política pós-identitária proposta pela Teoria *queer* baseia-se numa crítica as categorias dicotômicas de gênero e sexualidade, que tanto tem

²⁴¹ LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 46.

organizado as práticas sociais e os processos de identificações dos sujeitos. “Pensar queer significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e identidades. A epistemologia queer é neste sentido, perversa, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa”.²⁴² Em *Má Educação* observa-se esta nova política identitária sendo colocada em prática. Em uma das cenas que está sendo filmada na versão da “A visita”, Zahara vai de encontro ao padre Manolo, com a intenção de chantageá-lo com a divulgação da história de suas vidas. Em um dos momentos, quando afrontada pelo antigo molestatador, Zahara afirma: “*Estamos em 1977. A sociedade põe minha liberdade acima de sua*”. Desta maneira, reitera que sua condição subjetiva a tira da moral produzida pelos anos de ditadura que viveu o seu país para afirmar-se na liberdade política e identitária que a transforma em mulher-fatal. A liberdade política para Zahara é a passagem para a liberdade de sua interpretação de si mesma, da manifestação pública do seu corpo-processo, da exposição do seu gênero e do seu sexo como encenação territorial. Desta maneira o corpo-manifesto de Zahara é marcado pelos dispositivos sociais, simbólicos e materiais, uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes que produzem referências no interior da cultura e que definem quem é o sujeito.

Neste desvelamento está à discussão do corpo como artefato tecnológico no qual se inscrevem os gêneros. Theresa de Lauretis (1994) aponta as “tecnologias” como procedimentos e técnicas sociais que produzem a sexualidade tal como a vivemos, em um mundo de representações urdido pelos discursos, imagens, saberes, críticas, práticas cotidianas, senso comum,

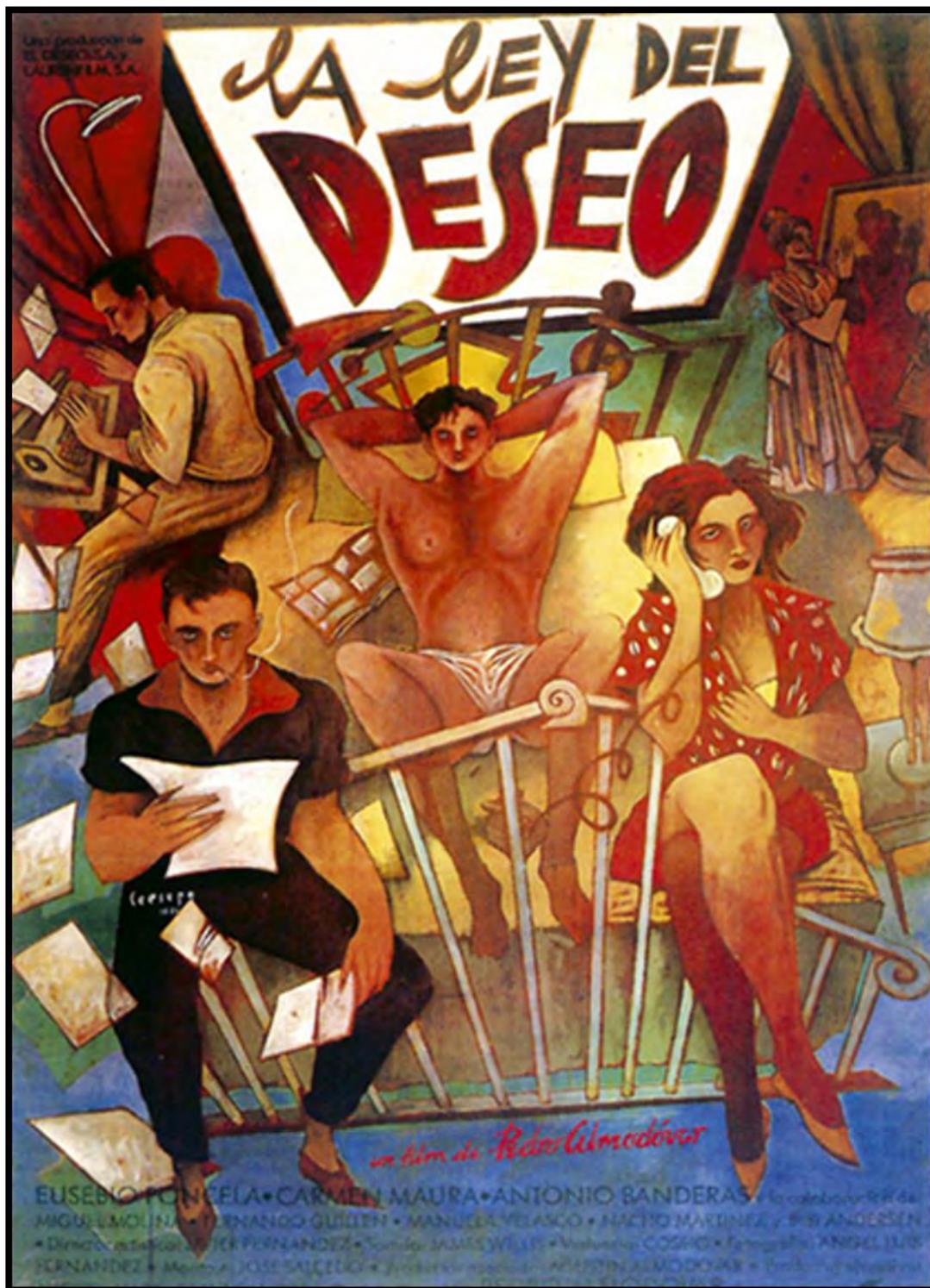
²⁴² Silva, Tomaz Tadeu. *Documento de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 107.

artes, medicina, legislação. Todo corpo contém virtualidades de outros corpos que podem ser revelados através da simbólica da sua estética, da sua subjetividade e de seus afetos e desejos. O corpo de Zahara pode ser entendido então, como o próprio processo de identidade pós-moderna, liberado de uma construção de sujeito unificado, que se desenvolve de modo linear e progressivo. O seu corpo é viajante, assim como sua subjetivação em trânsito, em processo contínuo de des/locamentos, des/raizamentos.

Posso então assim entender, que Zahara assim como os personagens desta obra, se processam de forma mais plural, difusa e até mesmo confusa, como a própria identidade *queer*, sim, porque identidade e *queer* passam a andar juntas neste jogo de des/arranjos e de/sajustes próprios da pós-modernidade, onde o movimento é o próprio lugar dos sem lugares identitários, estes em constantes desvios de rota, de re/tornos sobre si mesmo, de outras re/configurações para além das suas zonas de fronteiras. Compreendo que estas identidades nômades difundidas no cinema de Almodóvar e percebidas em latência na sociedade ocidental pós-moderna são formadas pelas multiplicidades de formas de narrativas de si, que se expressam nos processos de subjetivação. São sujeitos de almas dobradas, como ensina Deleuze e Guatarri:

Você é longitude e latitude, um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afetos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida(independente da duração), de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha(independente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la²⁴³.

²⁴³ DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: 34, p. 49.



Cartaz de divulgação

Sinopse 3: A Lei do Desejo (1986)

O filme nos conta a história dos irmãos Pablo Quintero (Eusebio Poncela), um cineasta renomado e Tina (Carmem Maura), sua irmã, atriz *underground*, transexual. Pablo Pablo Quintero, logo após a estréia do seu último filme, é abandonado pelo seu namorado Juan que viaja para uma pequena cidade. Na tentativa de esquecer-lo, o cineasta se envolve em um novo projeto: produzir a obra “A Voz Humana”, de Jean Cocteau, que será estrelada por Tina e por Ada, filha adotada de uma ex-namorada de sua irmã. Ao meio da solidão provocada pela ausência do seu namorado, Pablo se deixa seduzir por Antonio, um inexperiente jovem homossexual que se torna um amante ciumento e ameaçador. Vendo que Antonio é um amante possessivo, Pablo tenta se livrar dele, sem sucesso. Já Tina Quintero, sua irmã, vive das lembranças atormentadas da sua própria história. Há muito tempo ela fugira com o pai para o Marrocos e lá fizera uma operação para se transformar em mulher, atendendo assim ao desejo do pai-amante. O final é traumático para Tina, já que o seu progenitor acaba deixando-a por outra mulher. Tina resolve então voltar para Madrid e ficar junto a seu irmão, acaba vivendo como mãe de Ada (Manuela Velasco), uma menina de dez anos, abandonada por sua mãe biológica, um antigo envolvimento amoroso de Tina. Tina conhece Antonio e se apaixona por ele, mas este só vê na atriz uma oportunidade de ter tudo o que é de Pablo.

Completando este cenário, surge Laura P., uma figura imaginária criada por Pablo, que será a personagem principal do roteiro que está escrevendo para sua irmã atuar. Laura P. também é pseudônimo das cartas que Pablo escreve para Antônio e acaba sendo a figura que leva culpa do assassinato de

Juan, o amor de Pablo, que morre empurrado de um abismo por Antonio, este tão descontrolado pela latência explosiva de sua paixão, acaba por tornar Ada e Tina reféns no prédio que moram. Na tentativa de salvá-las, Pablo ao chegar até a casa de Tina, Pablo sugere a Antonio que o tome em lugar das reféns. Os dois acabam fazendo amor e Antonio suicida-se com um tiro, na frente de um altar em chamas. O filme termina com a imagem do abraço de Pablo ao corpo de Antonio, numa referência à *Pietà*. O amor sacrificado. Os personagens da história são levados ao ápice do desejo, onde o sujeito desejante e o objeto desejado se confundem e não há absolvição.

Dobras 2: Tina, um corpo para Édipo

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.

(Descrição de Pedro Almodóvar a personagem Laura P.)

O desejo é a força compulsora de todo cinema de Almodóvar. Em *A Lei do Desejo* a pele é o mais profundo, o filme toca nas sensações do humano, demasiada/mente humano e desejante. Mestre na arte de seduzir, o cineasta deixa explícito o jogo *voyeur* e fetichista com o seu público, imagem/espectador, os levando a auto-identificação, cúmplices de seu prazer. Nesta roleta-russa de amor e desejo, des/encontros e catarse, punição e redenção, Tina, a persona/gem escolhida nesta análise, sobressai das outras pela dimensão de sua entrega ao gozo, levando o seu corpo, a sua

sexualidade e o seu gênero a um estado de cata/clisma trans/forma/dor no território da paixão, onde a lei impera/tiva é a do desejo.

Como toda mulher, Tina não nasce mulher, torna-se. E o que leva a esta criação estilística de si não é o deslocamento do sexo entre suas pernas ou de um gênero mal vestido, mas a escolha afirmativa da vivência do amor. Transforma seu corpo em um incestuoso desejo edipiano, ao mesmo tempo em que se identifica com o sexo da mãe para satisfazer a materialização do amor paterno. Desta maneira, Almodóvar liberta a transexualidade das aparentes razões conceituais de um gênero não desejado ou de uma sexualidade desviante, Tina faz a passagem territorial dos sexos sem medo da castração masculina, entrega seu pênis como quem entrega sua alma, mesmo que este a deixe presente a falta, a frustração. Para ela não há nada a que se arrepender, já que o desejo fora consumado pela inevitabilidade de amar. Mesmo abandonada e carregada de ressentimentos, Tina segue no corpo de mulher a procura por si mesma, defendendo o direito de inventar sua própria vida, de fazer a sua própria lei desejante.

3.3- Análise- *A Lei do desejo*: somos todos transexuais

A proposta da discussão neste filme, não é propriamente levantar questões sobre a Lei ou o desejo, problemáticas já analisadas por mim no capítulo referente a Pedro Almodóvar, nem tão pouco quero discutir as questões do Complexo de Édipo que liga Tina a seu pai-amante, nem ainda percorrer as angústias das relações homo/afetivas entre Pablo/Juan/Antonio. O filme *A Lei do desejo* é rico em possibilidades de discussões sociológicas, psicanalíticas ou mesma da teoria do cinema, com entrelaçamento de linguagens e narrativas. Escolhi então como centro da questão, a

transexualidade da personagem Tina, como uma metáfora da potência criativa de se performatizar em outro corpo e outro gênero. Como afirma Le Breton: “O transexual é um viajante em seu próprio corpo, cuja forma e cujo gênero mudam à sua vontade, levando a termo a condição de objeto de circunstância de um corpo, que se tornou modulável e determinável não mais com relação ao sujeito, mas ao momento”.²⁴⁴

Como já discuti anteriormente os motivos ligados ao processo de transexualidade da personagem Tina (capítulo 2), me cabe aqui, uma discussão mais teórica a respeito do uso do corpo como performatização dos gêneros, radicalizados no processo de mudança de sexo e encenação do feminino/masculino. Se antes era o destino anatômico que ditava o modelo e comportamento identitário de gênero e suas escolhas sexuais, na pós-modernidade, é o destino artificial, produzido pela tecnologia de si, que indica a multiplicidade deste devir. Este é o destino da transexualidade, não no sentido anatômico, mas no sentido geral do travestido, no jogo de significados dos signos da sexualidade. Para o sociólogo francês J. Baudrillard, o signo ou o órgão do corpo são próteses que levam o artifício, seja na mudança de sexo ou nos jogos vestimentares, morfológicos e gestuais. Ele defende a idéia de que: “Somos todos transexuais. Assim como somos mutantes biológicos em potência, somos transexuais em potência. E não é uma questão de biologia, somos todos simbolicamente transexuais”.²⁴⁵ Para tal, recorre ao movimento de liberação sexual como uma etapa para a transexualidade na sociedade contemporânea:

²⁴⁴ BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003, p. 34.

²⁴⁵ BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal: ensaio sobre fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1992, p. 28.

A revolução sexual, ao liberar todas as virtualidades do desejo, leva à interrogação: “sou um homem ou uma mulher?” (...) Tal resultado paradoxal de toda a revolução: com ela começam a indeterminação, a angústia e a confusão. Passada a orgia, a liberação deixa todo o mundo à procura da identidade genérica e sexual, com cada vez menos respostas possíveis, por causa da circulação de signos e da multiplicidade dos prazeres. Foi assim que nos tornamos transexuais.²⁴⁶

No caso de Tina, que escolhe um corpo de mulher para ajustar-se ao prazer e desejo do seu amante, significa que o gênero é então intercambiável, podendo livrar-se da dicotomia entre corpo-natureza versus corpo-cultura e afirmar que, nesta perspectiva, as/os mulheres/homens biológicas/os e as/os mulheres/homens transexuais se igualam. Esta é a primeira cirurgia a que somos submetidos. A cirurgia para a construção dos corpos sexuados. “A cirurgia do signo ou órgão, trata-se de próteses, e hoje, em que o destino do corpo é tornar-se prótese, é lógico que o modelo da sexualidade se torna a transexualidade, e que esta se torne a parte do espaço da sedução”.²⁴⁷

Analisando então os corpos enquanto próteses, todos somos transexuais, pois, nossos desejos, sonhos, papéis não são determinados pela natureza. Todos nossos corpos são fabricados: corpo-homem, corpo-mulher. Antes mesmo de nascer, já existe um devir sobre nossos corpos e nossas performances correspondentes ao sexo e gênero, um conjunto de expectativas estruturadas numa rede complexa que determina nossos gostos, comportamentos, gestualidades, subjetividades. O corpo é um texto socialmente construído, produzindo códigos que naturalizam-se no processo histórico e cultural. Assim os transexuais são a prova de que esta primeira

²⁴⁶ Idem. p. 31.

²⁴⁷ Idem. p. 27

cirurgia “cultural” que determina através do nossos corpos-sexuados, o nosso gênero e a nossa atuação do “ser” mulher ou homem, nem sempre tem êxito, já que não lhe conferem sentido. Nascer com vagina ou pênis, não indica sua adaptação a este corpo e as categorias de interpretação do feminino/masculino. No caso da personagem Tina só sabe que seu investimento no processo de transexualidade se deu pela vontade de satisfazer o pai-amante com o corpo de mulher, no filme não fica claro se esta já se sentia “estranha” num corpo de homem, como na maioria dos discursos transexuais. Porém, é neste corpo construído e ambíguo, que a personagem provoca, denunciando a produção encenada dos sexos. Para a teórica francesa H. Vèlena, “o transexual é (...) como uma identidade da não-identidade, ou melhor, uma reivindicação de si que nasce de não se sentir ligado a uma situação definida e definitiva, mas ao contrário, em trânsito, em transformação, em relação, em fluxo”²⁴⁸.

Quando assume o papel de mãe de Ada, filha de sua ex-amante, ela se reitera enquanto corpo feminino e naturaliza seu processo, quando indagada pela menina a respeito dos seus seios. Como vemos na questão levantada por Ada: *“Quando eu crescer eu vou ter tetas iguais às suas?”* O que Tina de pronto responde: *“Claro, quando eu tinha a sua idade, as minhas nem apareciam.”* Ora, as tetas de Tina não apareciam na adolescência porque estas ainda não tinham sido fabricadas ou “manufaturadas” em seu corpo, porém, no seu discurso, reafirma a identidade feminina através do discurso

²⁴⁸ VELENA. H. Dal cybersex al transgender: tecnologie, identità e politiche di liberazione. Roma: Castelvecchi. 1995. In: BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003, p.33

biológico, este não mais da ordem da natureza, mas da ordem da cultura, da prótese.

Outra questão interessante é a relação da maternidade que desenvolve com Ada, e como esta também a prefere no lugar da sua mãe biológica. Ada acredita muito mais na performance do feminino-materno desempenhada por Tina do que pelos desatinos da sua mãe “natural” que a abandona por paixões e aventuras lascivas. É tanto que quando sua mãe biológica re/aparece e vem lhe buscar, esta rejeita-a e coloca Tina no papel de sua “verdadeira” mãe. Tina no seu corpo transexual consegue ser muito próxima ao modelo normativo estabelecido em relação ao comportamento da mulher e do feminino na sua performance. Por isso é que Tina rejeita ser classificada como um “fenômeno”, porque aceita e sabe desempenhar o papel de mulher que lhe confere significado.

A escolha de assumir certo tipo de corpo, viver ou usar o corpo de certo modo, implica um mundo de estilos corporais já estabelecidos. Escolher um gênero é interpretar normas de gênero recebidas de um modo que as reproduzam e organizem de novo.(...). Extraviar-se do gênero estabelecido é em certo sentido questionar a própria existência. Nestes momentos de deslocamento de gênero em que nos transformamos, defrontamos o fardo da escolha intrínseca a viver como homem ou mulher ou alguma outra identidade de gênero, liberdade que se torna pesada pela constrição social

²⁴⁹

A personagem é o tempo todo colocada em questão, dificultando encontrar seu lugar no mundo. Mesmo quando seu irmão propõe fazer um filme narrando sua história, na criação da personagem Laura P., ainda é uma

²⁴⁹ BUTLER, Judith. *Variações sobre sexo e gênero*: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: *Feminismo como crítica da Modernidade*: releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher. BENHABIB, CORNELL, 1987, p. 143.

ficcionalidade que baseia a transexualidade como um processo de vitimização da qual faz parte o ressentimento e a vingança. Assim sofre violências simbólicas decorrentes da liberdade com a qual confere diferenças sobre seu corpo, desejo e gênero.

O personagem Tina desconstrói as convenções dos sexos e dos gêneros, ao mesmo tempo em que ratifica posicionamentos de homem e mulher. Por isto, ela é vítima do preconceito a que todos aqueles que constroem narrativas amorosas desviantes em relação à moral sexual hegemônica estão expostos. Quando o policial a agride, dizendo que gente como ela não merece viver, ou dizendo que ela não é uma mulher, identifico aí os repertórios que informam sobre a violência e a intolerância em relação à diferença. Violência e intolerância que é, de maneira truculenta, incapaz de reconhecer a polissemia dos vocabulários que produzem sentidos para todas as relações interpessoais, não somente as amorosas.²⁵⁰

Tina apesar sujeita a solidão, reconhece o potencial subversivo que a própria transexualidade carrega em si. É próprio da condição transexual, este deslocamento de gênero e sexualidade na própria plasticidade que se revela através de seios não-lactantes, de úteros não-procriativos, próstatas sem sêmen, clitóris expandido, peitos e bundas que se desenvolvem, maquiagem e cabelos ressaltados e saltos e saias que a geram. A denúncia da ficcionalidade dos corpos e gêneros dos transexuais, denuncia a própria farsa da idéia do corpo generificado como “real”, colocando em questão o pensamento e as categorias que estruturam os conceitos sólidos e fixos sobre o homem/masculino e a mulher/feminino. Quando o real e a ficção começam a se

²⁵⁰ PASSARELLI, Carlos André Facciolla. *Amores Dublados*: linguagens amorosas entre homens no filme *La Ley del Deseo*. Dissertação (Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 1998, p. 111.

embaralhar, instala-se uma crise de identidade no gênero corporificado e novas questões começam a surgir:

O corpo já não é uma rota segura para posicionar os sujeitos no mundo polarizado dos gêneros, e a realidade de gênero se fragiliza. O corpo transexual põe essa verdade em um labirinto. Já não é possível ter um juízo sobre a anatomia que se supõe estável partindo da roupa que cobre e articula o corpo. Muitas vezes, o olhar do observador já não é suficiente para conduzi-lo com segurança no ato classificatório: a dúvida se instala. (...). Será um homem? Será uma mulher?(...) As categorias masculino/feminino como construídas pelas normas de gênero desestabilizando-se, começa a falhar. Talvez seja aqui que se deva mudar a pergunta de “será um homem/mulher?” para “afinal, o que um homem e uma mulher?”.²⁵¹

Estas questões nos colocam diante de um sentido mais amplo da própria transexualidade, que dialoga com as identidades *queers*, aqueles em que a ambigüidade está presente no imaginário da androginia, da corporalidade tecnológica. Este corpo manufaturado é a imagem do hibridismo, do ciborgue. Este ser meio humano meio máquina, que faz repensar a subjetividade e seu deslocamento.

Talvez, o derradeiro fim da separação entre natureza/cultura, mente/corpo, organismo/máquina. Próteses, transplantes, chips, tecnologia, a humanização das máquinas e a maquinização dos humanos. O que é artifício e o que é natural? Penso então o corpo pós-moderno como etéreo, que não é mais feito só de matéria bruta, nem de líquido plástico, mas algo que se virtualiza como fumaça no ar, que se deixa escapar, que se reconstrói no hibridismo da natureza/cultura, da máquina/corpo.

²⁵¹ BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006, p. 108.

Foi devido ao “ataque dos clones”, dos ciborgues, dos franksteins, que a sociedade humana se viu obrigada a enfrentar a diluição da imagem do eu no espelho. “Aquilo que caracteriza a máquina nos fez questionar aquilo que caracteriza o humano: a matéria de que somos feitos”.²⁵² A imagem do ciborgue é a imagem do *queer*, representado também na performance dos transexuais, das drags queens e kings, dos travestis, dos crossdressers, entre outras fabricações identitárias. O corpo, o sexo, o gênero, a identidade são modelagens da tecnologia de si. É o que Donna Haraway, no seu “Manifesto do Ciborgue”, publicado nos Estados Unidos em 1980, chama de “nova carne”²⁵³. Os ciborgues vêm desconstruir a idéia totalizante e pura das identidades, de seus gêneros e escolhas sexuais, onde os tecno-humanos obrigam a instaurar uma relação social ambígua e indeterminada.

Haraway propõe pensar o ciborgue como redes, conectadas por informações virtuais, de conexões, de fluxos e intensidades. Para ela, o mundo ciborgue é em favor do prazer da confusão de fronteiras, do não-naturalismo, que não aprova qualquer narrativa de origem que faça um apelo ao estado original do ser, nenhuma matriz identitária, nenhuma construção da totalidade. A materialidade plástica do corpo é uma matéria-prima possível de redefinição, de modelamento, um objeto transitório, manipulável, remanejável, onde se exhibe uma identidade escolhida. “O corpo tornou-se a prótese de uma busca de uma encenação provisória para garantir um vestígio significativo de si”, diz Le

²⁵² SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 25.

²⁵³ HARAWAY, Donna J. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, In: SILVA, Thomaz Tadeu da (Org.). *Antropologia do Ciborgue*, Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p.42.

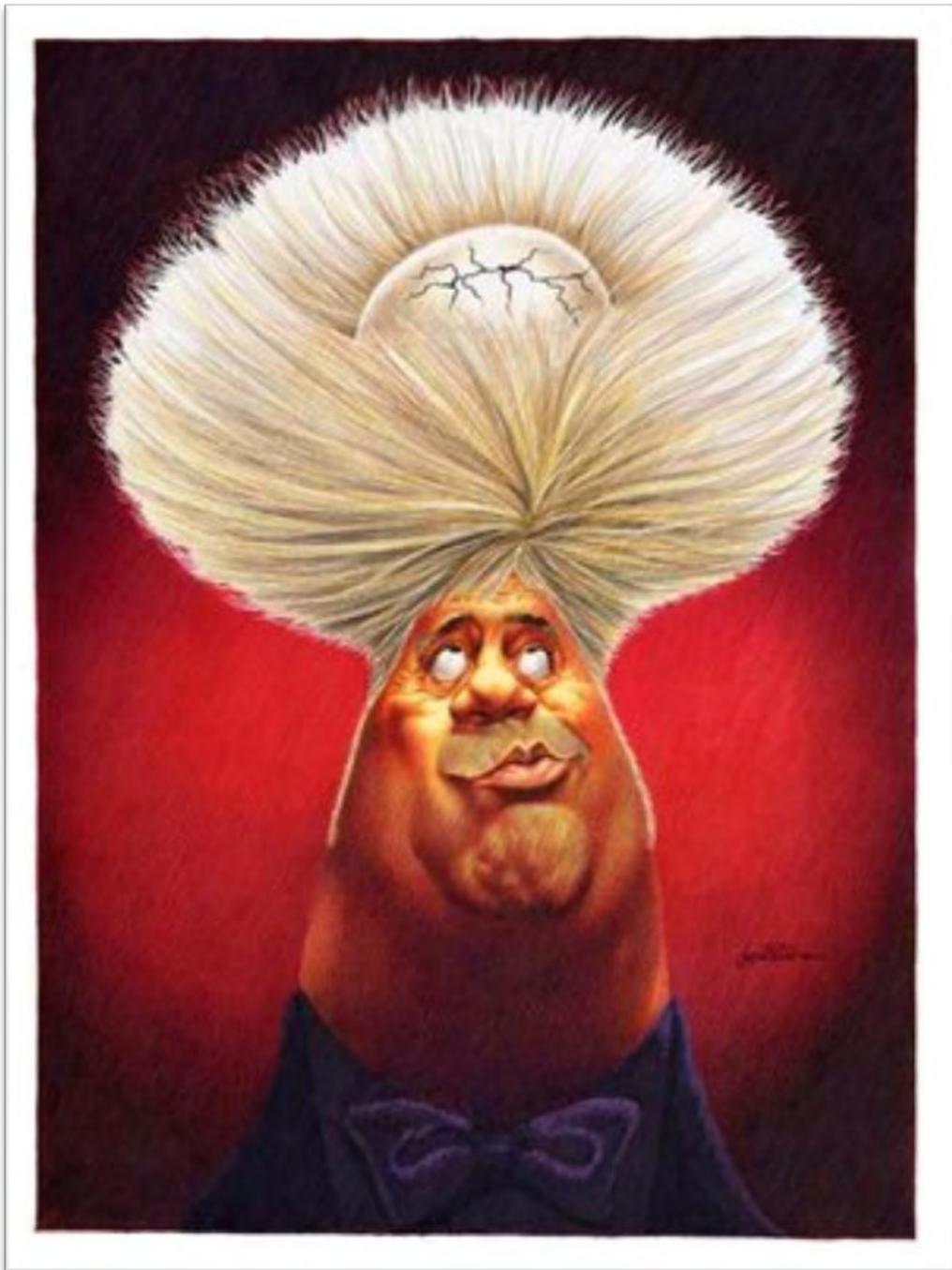
Breton.²⁵⁴ Para o antropólogo francês esta é uma forma de como o corpo atua na multiplicação de encenações para sobre-significar sua presença no mundo, o que exige trabalhar constantemente este corpo a fim de aderir em si, uma identidade efêmera, multiplicando os signos de sua existência na visibilidade do seu corpo. Se a pele é o mais profundo, a subjetividade destas identidades é o esforço constante de se colocar na exterioridade, fora de si mesmo, onde a superfície é quem indicará a sua interioridade. A personagem Tina é marcada por sua exterioridade, mergulhada na latência possível do tornar-se, da possibilidade de sermos tantos, batendo a porta dos sentidos e prazeres, de uma identidade múltipla do que está “além de”, no vasto mundo do que possibilita o “trans” gênero. Esta possibilidade de transexualidade generalizada, parte da condição do sujeito pós-moderno além de seu gênero e da sua sexualidade. Transexualidade como metáfora, signo do hibridismo que está em toda subjetividade, nas identidades múltiplas, no sentido (ou na falta dele) do ser e estar no mundo vivido.

Passada as revoluções, quebrados os muros, ultrapassando as fronteira da estabilidade e razão, fica o instante-já, fluido, impermanente, contraditório, que coloca o ser humano em constante produção de sua sexualidade, de seu gênero, de seu corpo, de seu prazer e desejo. Como percebe Deleuze e Guatarri, o desejo da transexualidade é algo que habita em cada um/a de nós, portanto, Tina, assim como Zahara ou Agrado, reafirmam no seu corpo ambíguo, provocante, a produção performativa de gênero, denunciando a produção encenada dos sexos:

²⁵⁴ BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003, p.29.

(...) porque os múltiplos cortes não param de produzir fluxos, em vez de os recalcar num mesmo e único corte capaz de os fazer secar; porque as sínteses constituem conexões locais e não específicas, disjunções inclusivas, conjunções nômades: e há uma trans-sexualidade microscópica presente por todo o lado, que faz que a mulher tenha em si tantos homens como o homem, e o homem mulheres, capazes de entrar, uns com os outros, umas com as outras, em relações de produção de desejo que subvertem a ordem estatística dos sexos. Fazer amor não é ser-se um só, nem mesmo dois, mas cem mil. As máquinas desejanter ou o sexo não humano, são a análise variável dos n...sexos num sujeito, pra lá da representação antropomórfica que a sociedade lhe impõe e que ele próprio atribuiu à sua sexualidade.²⁵⁵

²⁵⁵DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Felix. *O Anti-édipo- capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa; Assírio & Alvim, 1972, p. 308.



Cena final: novos roteiros, novas invenções

Cena final: novos roteiros, novas invenções



Hugo, personagem criado por Laerte, que adotou o nome Muriel ao praticar o *crossdressing*.

Na edição final deste meu “filme”, me deparei com tantas questões, dúvidas, lembranças e sensações que passaram por mim ao longo desta realização. Fazer uma tese, como me disse certa vez uma professora de pensamentos profundos, é como mergulhar em um mar selvagem, que só se sobressai dele se há total entrega e confiança no refluxo das águas. Uma experiência quase mística de lapidação, uma catarse, onde se revela tanto de nós mesmos. Ninguém sai de uma tese tão impune. Outras tantas margaretas se refizeram em mim ao longo do percurso. Outros aprendizados, outras peles, outros sentidos. Então é chegado o momento das cenas finais. E quando penso no final me vem um misto de alegria, de emoção, de gratidão. Mas junto a tudo isso vem também o descolamento de algo que já está entranhado em minha alma e meu corpo. Um exercício do desapego do que se pôde construir, dentro dos meus limites, de minhas incoerências, de minhas grandezas e descobertas. Eis aqui a minha tese, pensando meu eu no plural dinâmico de tantos “nós” que em mim abriga. Por tanto, eis aqui nossa tese. Falo por mim e por tantos que representei através de suas sabedorias, conhecimentos e vida.

Sei que o ponto final não cabe nesta história. Ela se desdobra no movimento *continuum*, como bem me ensinou meu caro Deleuze. Não há fim porque não há começo. O eterno retorno, mas nunca para o mesmo ponto. O tempo inteiro novas invenções sobre si estão sendo re/feitas, cria/tivamente o ser humano experimenta-se, alarga-se e deseja, sim como deseja, fonte matriz de toda vontade de ultrapassar os limites, as pedagogias instituídas, os caminhos impostos. Então a vida se expande e se renova.

Depois de mais de duzentas páginas escritas, rescritas, descritas e sentidas, me deparo com uma charge de Laerte Coutinho, famoso cartunista brasileiro, que há quase duas décadas faz parte da rotina de milhares de brasileiros, graças às suas tiras, publicadas diariamente em quatro jornais brasileiros - entre eles a Folha de S.Paulo -, e aos quadrinhos lançados em formato de livros. O cartunista é apontado pelo público e pela classe artística como um gênio do estilo por suas tiras precisas, inteligentes e sarcásticas. Pois bem, ultimamente um dos seus mais famosos personagens, Hugo, passa agora a praticar o *crossdressing*²⁵⁶, e denomina-se a partir de então como Muriel. Quando vi os quadrinhos, depois de rir com as situações vividas pela personagem, pensei: “como pode minha tese inteira ser tão bem contada em quatro quadros?”. Por isso, Muriel abre, fecha e recomeça esta história.

²⁵⁶ O termo foi apropriado para conceituar ou nomear os que gostam de se travestir com os códigos estéticos do sexo biológico oposto. Ressalto que esta opção não é nova na história da humanidade. Em várias épocas, homens e mulheres já se travestiam, ora para fugir dos processos de repressão sexual, ora por identificação ao sexo oposto. É importante ressaltar ainda que não é a mesma coisa que a travestilidade, já que estes procuram transformar o gênero também através das intervenções de próteses e hormônios no corpo. Os que praticam o *crossdress*, não necessariamente estão buscando uma sexualidade homossexual, ou bissexual, porque muitos preferem suas relações heterossexuais normativas, e nem se limitam ao uso das roupas como fetiche ou desejo sexual. Muitos dos *crossdressing* não ficam “montados” o tempo inteiro, como no caso dos travestis. . É uma experiência estética e identitária de gênero.

Posso dizer então, que dentro deste pensamento sistêmico, o gênero, assim como as sexualidades são invenções culturais. Em 1949, Simone de Beauvoir já nos alerta que ninguém nasce mulher, torna-se²⁵⁷. Amplio este pensamento para a própria condição do gênero que permite um devir, um tornar-se. Ninguém nasce homem, nem mulher, nem hetero, nem bi, nem gay, nem trans, nem infinitos arranjos identitários que escapam ao discurso normalizador das subjetividades múltiplas, tentativas de pedagogizar e reprimir no invólucro do corpo, um destino de gênero, de sexualidade e de única interpretação cênica. Mas eis que as caixas de pandoras se abrem, revelando o oculto, o in/disciplinado, o esquisito, o estranho, o que assusta, o que seduz, o que desafia a própria invenção a que foi feito. Portanto, faço da minha tese mais uma dessas caixas que se abrem para visibilizar os personagens da transgressão à norma de gênero. E como esta invenção é rizomática, novos fluxos aparecem e se apresentam. Assim como Laerte, que optou não apenas em experienciar o *crossdressing* na arte do papel, mas se re/configura na arte de sua própria invenção. Adepto ao exercício do “tornar-se” mulher através dos signos do feminino, o cartunista, hoje com 59 anos, anda de saias, sandálias, brincos e maquiagem desde 2009. Diante da inquietação que provoca a sua imagem e suas escolhas, a imprensa saiu logo atrás das “respostas” para tal questão, tentando-as explicar entre loucura, depressão, fetiche sexual, o que Laerte escapole prontamente destas armadilhas, respondendo:

Não, não é um fetiche sexual. Não é, nem é um tema que me interessa agora. O travestimento é uma questão de gênero, não de sexo. São coisas independentes, autônomas, que nem o executivo e o legislativo. É um erro

²⁵⁷ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*: Tradução: Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980. V.2.

fazer essa mistura. "Ah, está vestido de mulher, então é viado." "Jogou bola, é macho." E eu que gostava de costurar e de jogar bola? O que tenho feito é investigar essa parte de gênero. O que tenho descoberto é que isso é muito arraigado, essa cultura binária, essa divisão do mundo entre mulheres e homens é um dogma muito forte. Não se rompe isso facilmente. Desafiar esses códigos perturba todo o ambiente ao redor de você. Não faço isso porque a vida está sem graça. O problema é a vida submetida a essa ditadura dos gêneros, a esses tabus que não podem ser quebrados. É você sentir que sua liberdade está sendo tolhida, que as possibilidades infinitas que você tem de expressão na vida, ao sair, ao se vestir, ao se manifestar, ao tratar as pessoas, seu modo, seu gestual, sua fala, tudo isso é cerceado e limitado por códigos muito fortes e muito restritos. Isso é uma coisa que me incomoda.²⁵⁸

Laerte não quer ser confundido com uma mulher, objetivo de muitos travestis de apagar todos os vestígios corporais do sexo biológico rejeitado. O cartunista continua com seu nome de "homem", com seus pênis, com sua namorada (não se sente lésbica por isso) e desempenha sua função de pai. Mas quer também a experiência estética do feminino que não está fora, mas em si mesmo. Portanto, trago-o para estas páginas in/conclusas desta tese, porque sei que ele representa este olhar *queer* sobre a vida e sobre o desejo de re/inventar a própria condição humana. Laerte bem que poderia ser uma das personagens de Pedro Almodóvar nos próximos roteiros a ser construídos. A invenção colorida de Pedro sobre estas identidades subversivas não são efeitos de uma mente alucinógena ou criativa em excesso. Assim como seus personagens-cineastas buscam inspiração em vários recortes de jornais para explicar a vida e contar novas histórias, assim também Pedro os faz. Tina, Agrado e Zahara, se juntam a outros Laertes, marias-josés espalhados pela contramão do mundo, abrindo portas para novos roteiros.

²⁵⁸ Entrevista a Laerte Coutinho. *Cartunista Laerte diz que sempre teve vontade de se vestir de mulher*. FINOTTI, Ivan. Jornal Folha de S.Paulo. Ilustrada. 04.11.2010.

Fica então a pergunta de Donna Haraway, se podemos viver “utopia de se imaginar um mundo sem gênero?”.²⁵⁹ Esta talvez seja uma resposta para um devir-futuro que já se apresenta no presente na figura de Pop, uma criança sueca sem “gênero”, como prefere determinar seus pais. Pop nasceu com um sexo biológico entre suas pernas que determinaria seu destino de gênero. Mas seus pais decidiram que Pop não seria nem João nem Maria, portanto, suprimiu todos os signos de gêneros que a pudessem determinar seu sexo. Ninguém fora os dois, sabe o órgão sexual da criança, que se veste com roupas de meninos e meninas, é chamado pelos pronomes eu e ela, tem brinquedos característicos dos dois gêneros. Com quase quatro anos, Pop vive a experiência de construir uma nova cultura de gênero. Seus pais garantem que ela/ele escolherá seu caminho quando quiser, podendo optar por onde se sentir mais confortável, homem ou mulher, ou mesmo os dois, sem as imposições culturais estabelecidas.²⁶⁰ Pop é uma utopia? Este é um desafio para este milênio. Não há como ter respostas definitivas sobre se ainda teremos um mundo “sem gênero”. Posso falar do aqui-agora que me situo, e nele vejo novos roteiros e personagens, novos filmes produzidos sobre esta intensa relação de desejo. Porque como dizia mais uma vez Deleuze, o desejo é antes de tudo um ato revolucionário. O desejo move corpos e gêneros a labirintos sinuosos de contemplação de si, criador da própria espécie.

Esta tese não pretende ser conclusiva, mas geradora de novos questionamentos acerca do nosso corpo, do nosso gênero e do nosso desejo.

²⁵⁹ HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, p. 42. In: *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*, SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), 2000.

²⁶⁰ MELLO, Kátia Mello e MENDONÇA, Martha. *Pais não querem distinguir sexo de filho*. Revista Época. Sociedade. 09.07.2009.

Desta forma, espero ter contribuído para o debate sobre a produção de gênero e sexualidades contemporânea, no desafio de estabelecer um diálogo que promova a reflexão sobre os sistemas hetero/normativos que ainda teimam em colocar mulheres e homens em sistemas binários, presos a condição determinante do sexo que traz no corpo e dos discursos que promovem sua performance. A narrativa proposta nesta tese acredita na complexificação da noção de identidade *queer*, que busca por posições mais fluidas e politizadas sobre a produção dos corpos, dos desejos e das encenações múltiplas da experiência humana. Os *queers* re/inventam o próprio gênero, a própria pele, bordam silicones, modelam os ossos, pontilham novos traçados para os gestos, cortam os sexos, costuram outros, colorem a fina plasticidade. Fazem gêneros, criam corpos. Assim como os personagens de Pedro Almodóvar, onde criador e criatura se liquefazem para espelhar este novo tempo de novas criaturas.

Referências

- ALMEIDA, Maria Isabel de. *Masculino/Feminino: tensão insolúvel*: Sociedade Brasileira e Organização da Subjetividade. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.148p.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 144p.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Fogo nas entranhas*. Rio de Janeiro: Dantes, 2004. 124p.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Almodóvar*. Disponível em:<<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista8.htm>>.
- ANDRIEU, Bernard. *A nova filosofia do corpo*. Tradução de Elsa Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.179p.
- ANGRIMANI, Danilo. *Nicola: um romance transgênero*. São Paulo: Summus, 1999.143p.
- AREDA, Felipe. A busca pelo falo, a subjetivação masculina ou a heterossexualização como moral homossexual. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesc/foucault>. > Acesso em: 15/08/2005.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994. 111p.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 372p.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 266p.
- BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro: relação entre homens e mulheres*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 309p
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.284 p.
- BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 408p.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal: ensaio sobre fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1992.185p.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.334p.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 258p.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 110p.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 210p.

BEATIE, Thomas. *The labor of love*. *The Advocate*. nº 1005, abril 2008. Disponível em: <http://www.advocate.com/Society/Commentary/Labor_of_Love> Acesso em 30/06/2009.

BEAVOUIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.309p.

BENTO, Berenice. *Transexuais, corpos e próteses*. Labrys- estudos feministas, número 4, agosto /dezembro 2003

BENTO, Berenice. *A reivenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. 256p.

BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense: 2008.180p.

BENEDETTI, Pedro. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. 147p.

BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla. *Feminismo como crítica da modernidade: releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher*. Tradução de Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987. 208p.

BESSA, Karla. *Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade*. Cadernos Pagu Nº28, janeiro-junho de 2007. p. 257-283.

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, 256p.

BIRMAN, Joel. *Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e arte*. São Paulo: 34, 1996.220p.

BESSA, Karla. *Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte*. São Paulo: 34, 1996.220p.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 160p.

BOURCIER, Marie-Helène. *Le Queer Savoir, in Queer zones – politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Balland, Paris, 2001

BOURCIER, Marie-Helène. *Q comme Queer*. Les Séminaires Q du Zoo. Cahiers Gai Kitsch Camp: Lille, 1999. Disponível em: <http://branconolilas.no.sapo.pt/bourcier_preciado.htm.>

BOZON, Michel. *Sociologia da Sexualidade*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: FGV, 2004. 172p.

BRANDÃO, Helena H. Nabamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1996. 96p.

BRAIDOTTI, Rosi. *A ética da diferença sexual: o caso Foucault*. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesc/foucault>.> Acesso em: 15/08/2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nômades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 145p.

BRAIDOTTI, Rosi. *Diferença, diversidade e subjetividade nômade*. Labrys, estudos feministas. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem>.> Acesso em: 10/07/2005.

BREMMER, Jan (Org.). *De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1995. 294p.

BRANDÃO, Izabel (Org.) *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005.192p.

BRETON, David Le. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006. 104p.

BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003. 240p.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 191p.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: *Feminismo como crítica da Modernidade: releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher*. BENHABIB, CORNELL, 1987.

BUTLER, Judith. *El gênero em disputa*. Mexico: Paidós, 2001. 39-40pp.

BUTLER, Judith. *Criticamente Subversiva*. In: JIMÉNEZ, Rafael M, Mérida (Org.). *Sexualidades transgresoras: uma antologia de estudos queer*. Barcelona: Icaria, 2002. 55-79pp.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Tradução de Javier Sáez; Beatriz Preciado. Madrid: Sintisis, 2004. 271p.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 236p.

CALDAS, Dário (Org.). *Homens: comportamento, sexualidade, mudança, identidade, crise, vaidade*. São Paulo: SENAC, 1997. 164p.

CALIL, Ricardo. Almodóvar reencontra Almodóvar. Bravo! São Paulo. 106. Jun. 2006. Ano 09.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: USP, 1998. 385p.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*. Tradução de Osvaldo J. DE Moraes, Paulo B. C. Schettino, Célio Garcia e Ana Resende. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, 329p.

CANIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996. 352p.

CARLI, Ana Mery Sehbe de. *O corpo no cinema: variações do feminino*. Caxias do Sul: Edusc, 2009. 232p.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 530p.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Tradução de Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 477p.

CAVALCANTI Raissa. *O casamento do Sol com a Lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino*. São Paulo: Cultrix, 1993. 151p.

- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.188p.
- CORRÊA, Marilena C. D. V, Arán, Márcia. *Tecnologia e normas de gênero: contribuições para o debate da bioética feminista*. Revista Bioética 2008 16 (2): 191 – 206.
- COSTA, Jurandir Freire. O referente da identidade homossexual. In: Sexualidades Brasileiras. (orgs.) PARKER, Richard; BARBOSA, Regina M. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991. 212 p.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992. 232p.
- DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Felix. *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa; Assírio & Alvim, 1972. 430p.
- DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: 34. 1996. 235p.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993. 374 p.
- DERRIDA, Jaques. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1999. 400p.
- DUARTE-PLON, Leneide. Cinemateca de Paris homenageia desejo de Almodóvar. Folha de São Paulo. São Paulo, 06 abr. 2006. Ilustrada, p. 6.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 283p.
- DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. 335p.
- EVANS, Peter William. *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 101p.
- FERRAZ, Denise. *Política e as máquinas desejantes em Clarice Lispector*. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: Literaturas, Artes, Saberes. 2007. São Paulo. Disponível em: [HTTP://www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/1259.pdf](http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/1259.pdf) Acesso em: 27 mai. 2008.

FLAX, Jane. *Pós-modernismo e as relações de gênero da teoria feminista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 217-250pp.

FINOTTI, Ivan. *Cartunista Laerte diz que sempre teve vontade de se vestir de mulher*. Jornal Folha de S.Paulo. Ilustrada. 04.11.2010.

FONSECA, Tânia Mara Galli (Org.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. 395p.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Vol.1. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998. 152p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 568p.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fragra de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001. 79p.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 479p.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2001. 262p.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. São Paulo: Forense Universitária, 2002. 239p.

FOUCAULT, Michel. *Sobre a Arqueologia da Ciência: resposta ao círculo de epistemologia*. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Ditos e escritos. Vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. 82-118pp.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. Organização de Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. 322p.

GALLINA, Justina Franchi. *Instigando o olhar: as identificações queers no cinema de Pedro Almodóvar*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, Santa Catarina, 2008.

GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005. 167p.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991, 177p.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993, 228p.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. 233p.

GOLDENBERG, Mirian (Org.). *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Barueri: estação das Letras e Cores, 2007.176p.

GOFF, Jacques Le; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na idade média*. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.207p.

GUATARRI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005. 436p.

GUILLEBAUD, Jean-Claude. *A tirania do prazer*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, 434p.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, 102p.

HARAWAY, Donna J. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX, in: SILVA, Thomaz Tadeu da (Org.). *Antropologia do Ciborgue*, Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 37-130.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cádetra, 1999.436p

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pós-moderno e política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991. 273p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 288p

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pós- Modernismo e Política*, Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 15-80pp.

IHDE, Don. Bodies in technology. In: LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

JACOBINA, Eloá; KÜHNER, Maria Helena (Orgs.). *Feminino/Masculino: no imaginário de diferentes épocas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. 191p.

JAGGAR, Alison M; BORDO, Susan R. *Gênero, corpo e conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freita. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. 348p.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996. 152 p.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. Tradução de Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1995.112p.

KAUFMANN, Jean-Claude. *A invenção de si: uma teoria da identidade*. Tradução de Joana Chaves. Lisboa: instituto Piaget, 2005. 306p.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 272p.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamento do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. 348p.

KEMP, Kênia. *Corpo modificado, corpo Livre?* São Paulo: Paulus, 2005. 98p.

KAPLAN, Ann E. (Org.) *O mal-estar no pós-modernismo: Teorias e Práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 45-63p.

KAPLAN, Ann E. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmara*. São Paulo: Rocco, 1995. 336p.

KOSS, Monika von. *Feminino + Masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades*. São Paulo: Escrituras, 2000. 254p.

LAURENTIS, T. *A tecnologia do gênero*. In Hollanda, H.(org), *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAURENTIS, T.. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LAURENTIS, T. *Queer Theory : lesbian and gay sexualities*, in: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 1991.

LAURENTIS, T. "Imaginação". In: *Representações de Gênero no Cinema*. Caderno de pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR, n.º 2, dezembro de 2003, p. 01 – 79.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, 313p.

LEAL, Willis. *O discurso cinematográfico dos paraibanos: a história do cinema na/da Paraíba*. João Pessoa: União, 1989. 257p.

LEÓN, Adriano. *Saberes emergentes: gênese e ocaso dos saberes do homem*. In LEÓN, Adriano; Maldonado, S. C (Orgs). *Saberes emergentes*. João Pessoa: Manufatura/PPGS, 2001.158p.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Miguel Serras Pereira, Ana Luísa Faria. Portugal: Galimard, 1983. 204p.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 294p.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 339p.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sèbastien. *Os Tempos Hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.129p.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999,88p.

LOPES, Luiz Paulo da Moita, BASTOS, Liliana Cabral. (Orgs.). *Identidades: recortes muti e interdisciplinares*. Campinas: Mercado de Letras, 2002. 477p.

LOPES, Denílson. *Cinema e Gênero I. Sombras elétricas*. Disponível em: < <http://br.geocities.com/sombraseletricas/longshotseis5.htm>>. Acesso em: 13 ago. 2008.

LOPES, Denílson. *O homem que amava Ra pazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LÓPEZ, José Antonio. *El Cine Español de la Transición (I): el destape*. Disponível em: < <http://www.pasadizo.com/portada.jhtml?ext=1&cod=124>. >Acesso em 10 jun 2008.

LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Filepe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003, 191 p.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.179p.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O Corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 176 p.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 96p.

LOURO, Guacira Lopes. O “*estranhamento*” *queer*. In: ANAIS do Seminário do Fazendo Gênero VII. Florianópolis, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 2001. 207p.

MAGDA, Rosa María Rodriguez. *El modelo Frankenstein de la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos, 1997.131p.

MALUF, Sonia Weidner. *Corporalidade e desejo*: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. Revista Estudos Feministas, Ano 10, 2002. Disponível em: < www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633.pdf >. Acesso em: 23 jan. 2008.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess-1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: imago, 1986. 503p. (Coleção Psicologia Analítica).

MARTINS, Raimundo. *Educação e Poder*: deslocamentos perceptivos e conceituais da cultura visual, p. 140. In: Marilda Oliveira de Oliveira e Fernando Hernández (Orgs. *A Formação do Professor e o Ensino das Artes Visuais*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2005.

MATOS, Marlise. *Reivencões do vínculo amoroso*: cultura e identidade de gênero na modernidade tardia. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 332p.

METZ, Christian. *História e Discurso*: nota sobre dois voyeurismos in XAVIER, Ismail.(Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

MELLO, Kátia Mello e MENDONÇA, Martha. *Pais não querem distinguir sexo de filho*. Revista Época. Sociedade. 09.07.2009.

MILLOT, Catherine. *Extrasexo*: ensaio sobre transexualismo. Tradução de Maria Celeste Marcontes, Nelson Luís Barbosa. São Paulo: Escuta, 1992. 128p.

MISKOLCI, Richard. *A Teoria Queer e a Sociologia*: o desafio de uma analítica da normalização. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009

MONICK, Eugene. *Falo*: a sagrada imagem do masculino. São Paulo: Paulinas, 1993.

MORENO, Antonio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/EDUFF, 2001.45p.

MORIN, Edgard. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água, 1997. 252p.

MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel de Foucault: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. 370p.

MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Ditos e escritos. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 273-274pp.

MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel de Foucault. ética, sexualidade e política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. 322p.

MURADO, Rose Marie, BOFF, Leonardo. *Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002. 287p.

NAJMANOVICH, Denise. *A Desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 165p.

NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 132p.

NOLASCO, Sócrates Álvares. *O Mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 187p.

NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 370p.

NYE, Andréa. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1995. 284p.

OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. *O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade*. Educar, n° 26. Curitiba: Editora UFPR, 2005, p. 53-65.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999. 150p.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade*. Disponível em: <www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art11_paiva.pdf> Acesso em: 12 fev.2009.

PASSARELLI, Carlos André Facciolla. *Amores Dublados: linguagens amorosas entre homens no filme La Ley del Deseo*. Dissertação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998. 123p.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto *A Lei do Desejo e o Desejo Produtivo: transgressão da ordem ou afirmação da diferença?* PHYSIS, Rio de Janeiro, 14(1): 109-127. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v14n1/v14n1a07.pdf>> Acesso em: 06/10/2007.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Todo Sobre Mi Madre: gênero, AIDS e cinema*. p. 6. In: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero- 2006. Santa Catarina. Disponível em <www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/p/pedro_paulo_gomes_pereira_16.pdf> Acesso em: 12 jan.2009.

PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005. 152p.

PINTO, Maria Jaqueline Coelho, Bruns, Maria Alves de Toledo. *Vivência transexual: o corpo desvela seu drama*. Campinas, SP: Átomo, 2004. 152p. (Coleção sexualidade & vida).

PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio (Orgs.). *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. 447p.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002. 176p.

RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 359p.

RENAUT, Alain. *O indivíduo: reflexões acerca da filosofia do sujeito*. Tradução: Elena Gaidano. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998. 112 p. (Coleção Enfoques: Filosofia). RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999. 198p.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999. 198p.

RODRIGUES, Ana Lucilia. *Pedro Almodóvar e a feminilidade*. São Paulo: Escuta, 2008. 152p.

ROUSSEAU, G. S; PORTER, Roy (Org). *Submundo do sexo no iluminismo*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 351p.

SÁ, Raquel Stela de. A arqueologia: Como os saberes aparecem e se transformam. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesc/foucault.>> Acesso em: 15/08/2005.

SÁEZ, Javier. *Teoria Queer y psicoanálisis*. Madrid: Sintisis, 2004.

SANCHES, Júlio César; CIDREIRA, Renata Pitombo. O corpo é espetáculo: As personas e a estética contemporânea. In: Anais do X Seminário Internacional da Comunicação. Porto Alegre: PUC-RS, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *A Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. 357p.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004. 161p.

SANTOS, Ana Cristina. *Heteroqueers contra a heteronormatividade: notas para uma teoria queer inclusiva*. Universidade de Coimbra-Portugal, 2005. Disponível em:> http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/223_Oficina_do_CES_239_Nov2005.pdf.

SEIDMAN, Steven. *Deconstructing Queer Theory or the Under-Theorization of the Social and the Ethical*. In: NICHOLSON, Linda; SEIDMAN, Steve (Orgs). *Social Postmodernism. Beyond identity politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SCHPUN, Mônica Raisal (Org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. 233p.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade. Vol 20, 1995.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.228p.

SILVA, Alômia Abrantes da. *"Paraíba Mulher-Macho": Tessituras de Gênero, (Desa)fos da História*. 2008. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. 133p.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 144p.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 206 p.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *O mito do ciborgue e outras representações do imaginário: androginia, identidade e cultura*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2004. 246p.

SILVA, Rosane Neves. *A dobra deleuziana: políticas de subjetivação*. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>> Acesso: 15/03/2010.

SILVA, Dinorá Fraga da e FRAGOSO, Suely (Orgs.). *Comunicação na Cibercultura*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

SINGER, June. *Androginia: rumo a uma nova teoria a sexualidade*. Tradução de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 1990. 279p.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *Camp*. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, 318-337p.

SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa, 1999.

STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 311p.

SWAIN, Tânia Navarro. *Quem tem medo de Foucault? Feminismo, Corpo e Sexualidade*. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesc/foucault>> Acesso em: 15/08/2005.

SWAIN, Tânia Navarro. *Identidades nômades: desafios para o feminismo*. Disponível em: <<http://www.desafio.ufba.br/gt7-008.html>>. Acesso em: 06 out. 2008.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da Modernidade*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 431p.

TOURAINÉ, Alain. Tradução de Caio Meira. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 294p.

TOURAINÉ, Alain. *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Tradução de Jaime A. Clasen e Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1998. 387p.

TIBURI, Márcia (Org.). *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo: Unisinos, 2002. 285p.

TUCHERMAN, Ieda. *Inventando Corpos*, in: SILVA, Dinorá Fraga da e FRAGOSO, Suely (Orgs.). *Comunicação na Cibercultura*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.215p.

QUINET, Antonio. *A imagem rainha*. In: O imaginário no ensino de Jacques Lacan. Rio de Janeiro; Escola Brasileira de Psicanálise, 1995.

VANOUE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994(Coleção Ofício de arte e forma). 152 p.

VERGARA, Daniel Luis Moura; MAGNI, Cláudia Turra. *Cinema re-apresentando os artesões dos corpos e da sexualidade*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação-XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.137p.

VELHO, Gilberto. *O individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 149p.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri: Estação das Artes, 2007. 274p.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: CosacNaify, 2003. 381pp.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZOLLA, Elémire. *Androginia: mitos, deuses, mistérios*. Madrid: Edições del Prado, 1996.

FILMOGRAFIA

Anjo Azul (*Der Blaue Engel*. Direção: Josef von Sternberg. Alemanha, 1930, 100m.);

As Horas (*The Hours*. Direção: Stephen Daldry. EUA, 2002, 114m.);

Behind the screen (Direção: Charles Chaplin. EUA, 1916, 15m);

Ben-Hur (Direção: William Wyler. EUA, 1959, 219m.);

Café da Manhã em Plutão (*Breakfast on Pluto*. Direção: Neil Jordan. Irlanda/Inglaterra, 2005,135m);

Call Her Sevage (Direção: John Francis Dillon.EUA, 1932, 88m) ;

Caravaggio (Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1896, 93m.);

Cativos do Mal (*The Bad and the Beautiful*. Direção: Vicente Minnelli. EUA,1952, 118m.);

Cazuza, o tempo não pára (Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Brasil, 2004, 98m.);

Chá e Simpatia (*Tea and Sympathy*. Direção: Vincente Minnelli. EUA. 1956, 122m.);

Desonrada (*Dishonored* . Direção: Josef von Sternberg. EUA, 1931, 91m.);

Dracula's Daughter (Direção: Lambert Hillyer. EUA, 1936, 71m.);

E o Vento Levou (*Gone with the Wind*. Direção: Victor Fleming, 1939, 241m);

Edison Experimental Film (Direção: Thomas Edison. EUA, 1895, 05m) ;

Eduardo II (*Edward II*. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1992, 88m.);

El poder del Deseo (Direção: Juan Antonio Bardem. Espanha,1975, 117m.);

Esse obscuro objeto do desejo (*Cet Obscur Objet du Désir*. Direção: Luis Buñuel. França/Espanha, 1977, 99m.) ;

Êxito Fulgaz (*Young Man with a Horn*. Direção: Michael Curtiz. (EUA, 1950, 112m.);

Falcão Maltês (*The Maltese Falcon*. Direção: John Huston, EUA, 1941, 100m.);

Festim Diabólico (*The rope*. Direção: Alfred Hitchcock, EUA, 1948, 100m) ;

Filadélfia (*Philadelphia*. Direção: Jonathan Demme, EUA, 1993, 125m.);

Florida Enchantment (Direção: Sidney Drew, EUA, 1914, 63 m.);

Gaiola das Loucas (*The Birdcage*. Direção: Mike Nichols, EUA,1995, 119 m);

Garotos de Programa (*My Own Private Idaho*. Direção: Gus van Sant, EUA, 1999, 102 m.);

Hedwig, rock, amor e traição (*Hedwig and the Angry Inch*. Direção: John Cameron Mitchell, EUA, 2001, 95 m);

Imitação da Vida (*Imitation of Life*. Direção: Douglas Sirk, EUA, 1959, 125m);

Los claros motivos del deseo (Direção: Miguel Picazo, Espanha, 1977,92 m);

Madame Doubtfire (Direção: Chris Columbus, EUA, 1993, 125 m.);

Madame Satã (Direção: Karim Aïnouz, Brasil, 2003, 105 m.);

Mala Noche (Direção: Gus Van Sant, EUA, 1985, 78m.);

Marrocos (*Morocco*, Direção: Josef von Sternberg , EUA, 1930, 92 m.);

Masquerader (Direção: Charles Chaplin, EUA, 1914,16 m.);

Meninos não Choram (*Boys Don't Cry*. Direção: Kimberly Peirce, EUA, 1999, 114 m.);

Meu querido companheiro (*Longtime Companion*. Direção: Norman René, EUA, 1990, 96 m.);

Milk- A voz da Igualdade (*Milk*, Direção: Gus Van Sant, EUA, 2008,128 m.);

Mulher Satânica (*The Devil is a Woman*. Direção: Josef von Sternberg, EUA, 1935, 75 m.);

Não Estou Aí (*I'm Not There*. Direção: Todd Haynes, EUA / Alemanha, 2008, 135 m.);

Noite americana (*La Nuit Américaine*. Direção: François Truffaut, França/Itália, 1973, 113m.);

Noites felinas (*Les Nuits Fauves*. Direção: Cyrill Collard, França/ Itália / Reino Unido, 1992, 149 m);

O outro lado da cidade proibida (*Dong gong xi gong*. Direção: Zhang Yuan, França/China, 1996, 90 m);

O Segredo de Brokeback Mountain (*Brokeback Mountain*. Direção: Ang Lee, EUA, 2005, 134m.);

Priscila, a Rainha do Deserto (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. Direção: Stephan Elliott, Austrália , 1994, 104m);

Quanto mais quente melhor (*Some like it Hot*. Direção: Billy Wilder, EUA, 1959, 122 m.);

Querelle (Direção: Werner Fassbinder, Alemanha / França, 1982, 109 m);

Rainha Christina (*Queen Christina*. Direção: Rouben Mamoulian, EUA, 1932, 97m.);

Rebecca- A mulher inesquecível (*Rebecca*. Direção: Alfred Hitchcock, EUA, 1940, 132 m.);

Rio Vermelho (*Red River*. Direção: Howard Hawks, EUA, 1948, 133 m.);

Swoon – Colapso do Desejo (*Swoon*. Direção: Tom Kalin, EUA, 1992, 82 m.);

Tão Longe do Paraíso (*Far From Heaven*. Direção: Todd Haynes, EUA, 2002, 106 m.);

Tootsie (*Tootsie*. Direção: Sidney Pollack, EUA, 1982, 112 m.);

Traídos pelo Desejo (*The Crying Game*. Direção: Neil Jordan, Inglaterra, 1992, 112 m.);

Transamérica (*Transamerica*. Direção: Duncan Tucker, EUA, 2005,103 m.);

Velvet Goldmine (*Velvet Goldmine*. Direção:Todd Haynes,EUA, 1998, 118 m.);

Veneno (*Poison*. Direção: Todd Haynes, EUA, 1990,90 m);

Vera (*Vera*. Direção: Sérgio Toledo, Brasil, 1986, 83 m.);

Verônica Voss (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*. Direção: Rainer Fassbinder, Alemanha, 1982, 104 m)

Victor ou Vitória (*Victor/Victoria*. Direção:Blake Edwards, EUA, 1982, 135 m);

Yentl (*Yentl*. Direção: Barbra Streisand, EUA, 1983, 132 m.);

Young Soul Rebels (*Young Soul Rebels*. Direção: Isaac Julien, Reino Unido / França / Alemanha /Espanha, 1991, 105 m.).

Documentário:

The Celluloid Closet- (O celulóide Secretou ou O outro lado de Hollywood). Direção e Roteiro: Rob Epstein e Jeffrey Friedman. EUA, 1995. DVD. 102m. Legendado para português.

Curtas-Metragens Paraibanos:

A cidade dos homens (1982, Jomard Muniz de Brito, fic. cor, super-8)

Amanda e Monick (2008, André da Costa Pinto, Brasil, doc., 18', cor, mini-dv)

Baltazar da Lomba (1982, produção coletiva do grupo Nós Também, doc., cor, super-8)

Closes (1983, Pedro Nunes, fic, cor, super-8),

Era vermelho o seu batom (1983,Henrique Magalhães, fic., 10', cor, super-8)

Esperando João (1982, Jomard Muniz de Brito, fic., 30', cor, super-8))

Homens (2008, Bertrand Lira, doc., 21', cor, mini-dvd)

O Rebeliado (2009, Bertrand Lira, doc., 71', cor e p&b, mini-dvd)

Paola (2004, Eduardo Chaves, doc., 18', cor, hi-8)

Paraíba masculina, feminina, neutra (1982, Jomard Muniz de Brito, fic., cor, super-8)

Perequeté (1981, Bertrand Lira, doc., 20', cor, super-8)

Filmografia completa Pedro Almodóvar

Longa Metragem

1980 – Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas Del Montón (Pepi, Luci, Bom e Outras garotas do Grupo)
1982 – Laberinto de Pasiones (Labirinto de Paixão)
1983 – Entre Tinieblas (Maus s Hábitos)
1984 – Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto? (Que Fiz Eu Para Merecer Isto?)
1986 – Matador (Matador)
1987 – La Ley Del Deseo (A Lei do Desejo)
1988 – Mujeres al Borde de Un Ataque de Nervios (Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos)
1990 – Átame! (Ata-me!)
1991 – Tacones Lejanos (De Salto Alto)
1993 – Kika (Kika)
1995 – La Flor de Mi Secreto (A Flor do Meu Segredo)
1997 – Carne Trémula (Carne Trêmula)
1999 – Todo Sobre Mi Madre (Tudo Sobre a Minha Mãe)
2002 – Hable Con Ella (Fale com Ela)
2004 – La Mala Educación (Má Educação)
2006 – Volver (Volver)
2009 – Los Abrazos Rotos (Abraços Partidos)

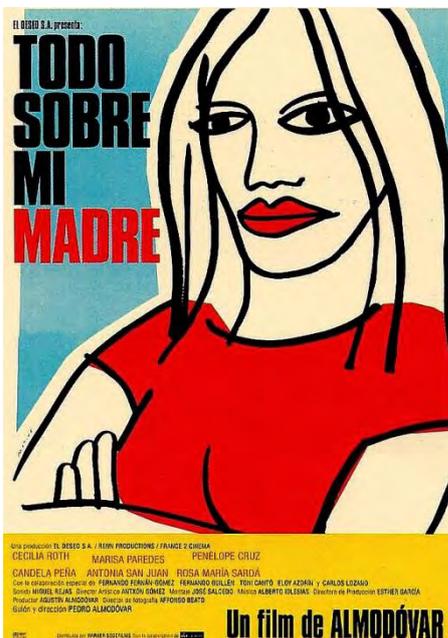
Curta Metragem

1974 – Film Político
1974 – Dos Putas, o historia de amor que termina en Boda
1975 – La Caída de Sódoma
1975 – Homenaje
1975 – El Sueño, o la Estrella
1975 – Blancor
1976 – Tráiler de “Who’s Afraid of Virginia Woolf?”
1976 – Sea Caritativo
1976 – Muerte en la Carretera
1977 – Sexo Va, Sexo Viene
1978 – Folle... Folle... Fólleme Tim!

Média Metragem

1978 – Salomé
1985 – Trailer para amantes de Lo Prohibido (TV)

Ficha Técnica dos filmes analisados



Tudo sobre minha mãe

Título Original: *Todo sobre mi madre*

Gênero: Comédia

Tempo de Duração: 101 minutos

Ano de Lançamento (Espanha): 1999

Site Oficial: www.spe.sony.com/allaboutmymother

Estúdio: El Deseo S.A. / France 2 Cinéma / Via Digital /

Renn Productions

Distribuição: Sony Pictures Classics / 20th Century Fox Film Distributing

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar

Produção: Agustín Almodóvar

Música: Alberto Iglesias

Direção de Fotografia: Affonso Beato

Desenho de Produção: Antxón Gómez

Direção de Arte: Antxón Gómez

Figurino: Sabine Daigeler e José María De Cossio

Edição: José Salcedo

Elenco:

Cecilia Roth (Manuela)

Marisa Paredes (Huma Rojo)

Candela Peña (Nina)

Antonia San Juan (Agrado)

Penélope Cruz (Hermana Rosa)

Rosa María Sardà (Mãe de Rosa)

Carlos Lozano (Mário)

Fernando Fernán Gómez (Pai de Rosa)

Toni Cantó (Lola)

Eloy Azorín (Esteban)

Fito Páez (Expectador)



MÁ EDUCAÇÃO

Título Original: *La Mala Educación*

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 105 minutos

Ano de Lançamento (Espanha): 2004

Site Oficial: www.lamalaeducacion.com

Estúdio: El Deseo S.A. / Canal+ España / TVE

Distribuição: Sony Pictures Classics / 20th Century Fox

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar

Produção: Pedro Almodóvar e Agustín Almodóvar

Música: Alberto Iglesias

Fotografia: José Luis Alcaine

Direção de Arte: Antxón Gómez

Figurino: Paco Delgado e Jean-Paul Gaultier

Edição: José Salcedo

Elenco:

Fele Martínez (Enrique Goded)

Gael Garcia Bernal (Ignacio Rodriguez / Ángel/ Zahara)

Francisco Boira (Ignácio/Zahara)

Daniel Giménez Cacho (Padre Manolo)

Lluís Homar (Sr. Berenguer)

Javier Cámara (Paca / Paquito)

Petra Martínez (Madre)

Juan Fernandez (Martin)

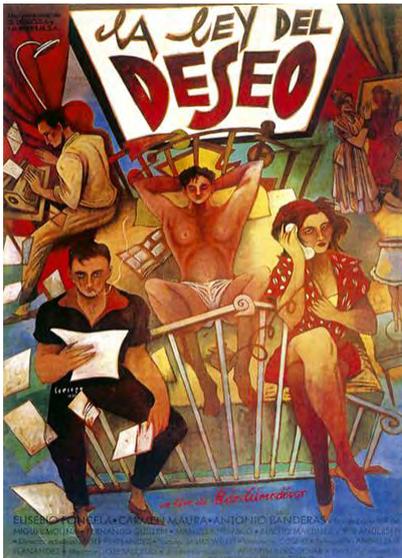
Alberto Ferreiro (Enrique Serrano)

Francisco Maestre (Padre José)

Leonor Watling (Mônica)

Nacho Pérez (Ignacio - jovem)

Raul Garcia Forneiro (Enrique - jovem)



A LEI DO DESEJO

Título original: *La Ley del Deseo*

Gênero: Drama

Duração: 102m

Ano de lançamento: 1987

Distribuidora: Laurenfilm

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar

Produção: Miguel Ángel Pérez Campos

Música: Ángel Luiz Fernández

Direção de arte: Javier Fernández

Figurino: José Maria de Cossio

Elenco:

Eusebio Poncela (Pablo Quintero)

Carmen Maura (Tina Quintero)

Antonio Banderas (Antonio Benitez)

Miguel Molina (Juan Bermúdez)

Helga Liné (Mãe de Antonio)

Manuela Velasco (Ada)

Bibiana Fernández (Mãe de Ada)



Anexos

Criaturas

Criador

Personas para novos roteiros

As criaturas



Zahara/Ignácio 1 (Francisco Boira) – Má Educação



Zahara 2 (Gael Garcia Bernal)- Má Educação

BAD EDUCATION

Left: Filmmaker Pedro Almodóvar
Photo By Diego Lopez Calvin

Right: Gael Garcia Bernal

SONY PICTURES CLASSICS

©2004 SONY PICTURES ENTERTAINMENT INC



Pedro Almodóvar e Zahara (Gael Garcia Bernal)-Má Educação



Almodóvar e Agrado (Antonia San Juan) - Tudo sobre minha mãe



Agrado (Antonia San Juan) e Mario (Carlos Lozano) - Tudo sobre minha mãe



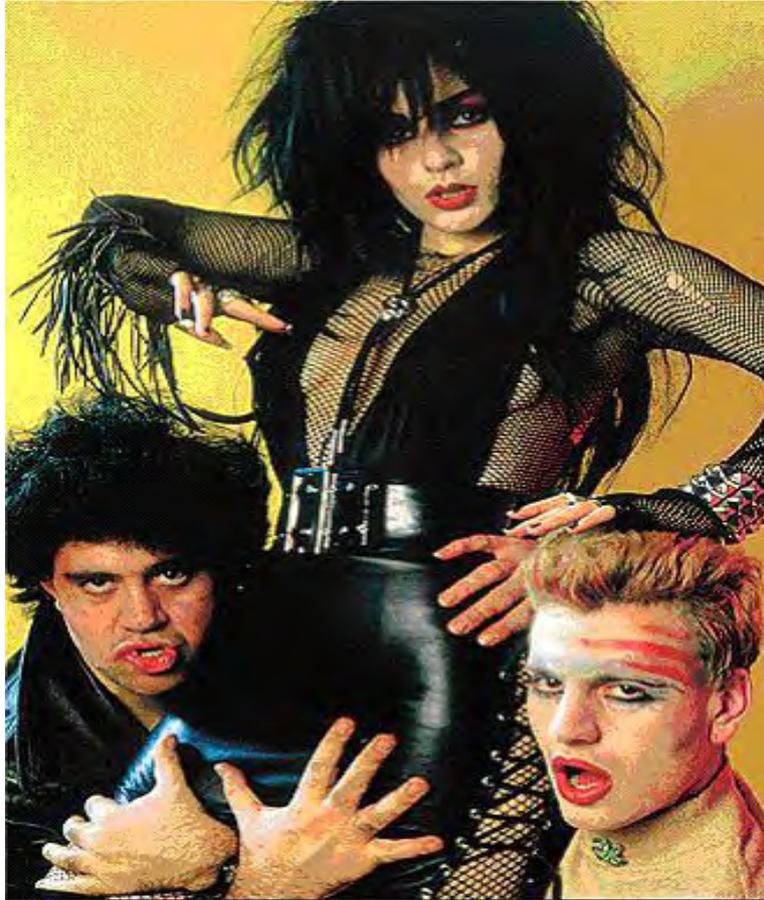
Tina (Carmem Maura)- A Lei do desejo



Tina (Carmem Maura) e Ada (Manuela Velasco)

O criador





Pedro Almodóvar, Alaska e Fabio McNamara



Almodóvar e McNamara



PERSONAS PARA NOVOS ROTEIROS



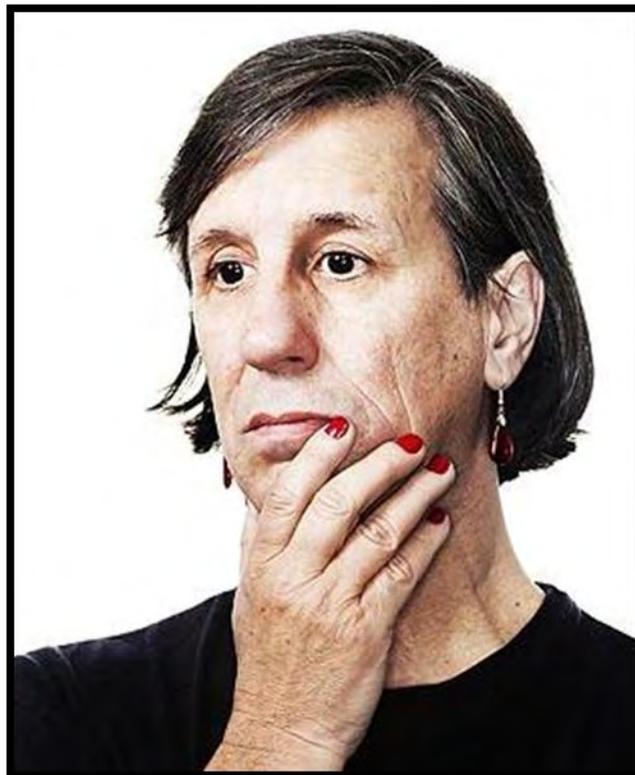
Pop, a criança sem gênero



A transexual Deirdre McCloskey



Thomas Beatie: o primeiro “homem” grávido



O cartunista Laerte: crossdressing

