



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGC)
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS**

HEDILBERTO PESSOA BERTO JÚNIOR

**PERFORMANCES MELODRAMÁTICAS QUEER:
AS PERSONAGENS TRANS NOS FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR**

JOÃO PESSOA
2016

HEDILBERTO PESSOA BERTO JÚNIOR

PERFORMANCES MELODRAMÁTICAS *QUEER*:
AS PERSONAGENS TRANS NOS FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração Comunicação e Culturas Midiáticas, linha de pesquisa Culturas Midiáticas Audiovisuais, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares

JOÃO PESSOA
2016

B545p Berto Júnior, Hedilberto Pessoa.
Performances melodramáticas Queer: as personagens
trans nos filmes de Pedro Almodóvar / Hedilberto Pessoa Berto
Júnior.- João Pessoa, 2016.
105f. : il.
Orientador: Thiago Soares
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
1. Almodóvar, Pedro, 1949- crítica e interpretação.
2. Cinema. 3. Performances. 4. Teoria Queer. 5. Cinema
almodovariano.

UFPB/BC

CDU: 791.43(043)

HEDILBERTO PESSOA BERTO JÚNIOR

**PERFORMANCES MELODRAMÁTICAS QUEER:
AS PERSONAGENS TRANS NOS FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR**

APROVADO EM: 19/08/2016

BANCA EXAMINADORA



**Profº. Dr. Thiago Soares – PPGC / UFPB
(ORIENTADOR)**



**Profª. Dra. Margarete Almeida Nepomuceno – UFPB
(MEMBRO INTERNO)**



**Profª. Dra. Soraya Maria Bernardino Barreto Januário - UFPE
(MEMBRO EXTERNO)**

Às mulheres que encontrei em todos os mundos que visitei. À minha mãe, minha tia, minha sobrinha, minhas amigas. À Tina, Letal, Agrado, Lola, Paquita, Zahara e todas que elas representam. Quando tudo parece impossível, é de vocês que vem a força para seguir.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, Fora Temer!

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por ter financiado esta pesquisa.

Aos mestres que pude encontrar na academia, em especial ao meu orientador, Professor Dr. Thiago Soares, e minha amiga e parceira de tantos sonhos e projetos transformadores, Professora Dra Margarete Almeida Nepomuceno.

Agradeço a minha mãe (Kátia) por me dar forças quando tudo parece desandar e também a minha tia Nadja, por mostrar que, quando a gente tem fé e acredita no melhor, coisas boas acontecem. Ao meu namorado Gustavo, por ouvir minhas lamentações, me acalmar nas angústias da pesquisa, me fazer companhia nos momentos de solidão que a escrita traz e por ser tudo aquilo que sempre sonhei.

Obrigado também aos melhores amigos que pude encontrar na vida: Jéssica Côrtes, Eduarda Medeiros, Mayara Ramalho, Renato Méro, Lorena Gil, Jéssica Magliano, Carol Marques, Samara Souza e Katiana Ramos, pelas conversas, drinques e risadas. Marca, Natana, Thalás, Emanoela e Emersan por serem bichas viadíssimas inspiradoras. Agradeço também às queridas Carolina Pessoa, Kalyne Vieira e Lorena Barros, que pude conhecer na trajetória acadêmica, por sempre estarem dispostas a compartilhar das dores e amores desta caminhada.

Agradeço também às meninas empoderadas e cheias de luz que fazem parte do Grupo de Pesquisa em Gênero e Mídia (GEM), grupo que me inspira a continuar investindo nesta caminhada que é transformar a mídia e a universidade em espaços de transformação social. Agradeço aos astros, espíritos e energias que me cercaram e ajudaram a não enlouquecer na construção desta pesquisa, que pode não mudar o mundo, como sonhei em seu início, mas que certamente transformou o meu universo.

RESUMO

Baseado nos estudos de gênero, representação midiática e Teoria Queer, a pesquisa discute a construção das identidades, corpos e sexualidades das personagens *trans* nos filmes de Pedro Almodóvar. O trabalho parte do pressuposto que o cineasta utiliza em sua obra elementos que criam questionamentos sobre a concepção dos sujeitos, mostrando novas formas de pensar as verdades sobre os indivíduos, apresentados, nas suas películas, a partir de óticas escorregadias e fluidas que não se prendem às normas de inteligibilidade que tentam cristalizar a compreensão social acerca dos corpos, das autoafirmações identitárias e das vivências sexuais. As personagens revelam que determinados saberes tidos como únicos são mais plurais e múltiplos do que as regras normativas tentam impor.

Palavras-chave: Performances. Teoria Queer. Cinema almodovariano

ABSTRACT

Based on gender studies, media representation and Queer Theory, this research discusses the construction of identities, bodies and sexualities of trans characters in Pedro Almodovar's films, on the assumption that the filmmaker uses in his work elements that create questions about the conception of subjects, showing new ways of thinking truths about individuals, presented in his films, from slippery and fluid optical that does not hold the intelligibility standards that try to crystallize the social understanding of the bodies, identities and sexual experiences.

Keywords: Performances. Queer Theory. Almodovarian movie.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Os primeiros efeminados: bigode e maquiagem do homem contradição	19
Figura 2 – O gay passa a ser sugerido e não declarado	20
Figura 3 – Os rastros gays: simbologias indicam a sexualidade do personagem	23
Figura 4 – Tentação encarada: plano aproxima objeto de desejo.....	23
Figura 5 – Revelados os femininos construídos	48
Figura 6 – A travesti que desconstrói e reconstrói o feminino.....	51
Figura 7 – Agrado: a primeira mulher com pênis na vida de Mario	52
Figura 8 – Performance melodramática <i>queer</i> : construção identitária revelada	56
Figura 9 – Performático e performativo: um corpo que aponta, balança e vocifera seu feminino.....	59
Figura 10 – Letal mistura artifícios concebidos como masculinos e femininos em sua performance	61
Figura 11 – Objetos do perigo: revólver e calcinha como signos do gênero.....	64
Figura 12 – O desmonte do corpo e do desejo	68
Figura 13 – As garras do feminino dominam a normam e refazem a família	73
Figura 14 – Os devires femininos vestidos de <i>Betty Boop</i>	75
Figura 15 – A mulher pai ou (re)classificando parentescos	83
Figura 16 – A caminhada entre santo e profano	86
Figura 17 – Rabiscos simbolizam a separação dos garotos pela igreja	90
Figura 18 – Padre Manolo invade corpo de Ignácio.....	92
Figura 19 – Manolo e os anjos levam a mão ao peito em súplica ao Senhor	93
Figura 20 – Santo e profano no mesmo quadro mostram que céu e inferno não são tão distantes	94
Figura 21 – A luz toca a travesti. O padre se confunde com a escuridão.....	97

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. A PEDAGOGIZAÇÃO DO ABJETO: SOBRE TRAVESTILIDADE, CINEMA E CRIAÇÃO DO SABER	16
2.1. Um gênero desgarrado: pensar os melodramas	27
2.2. Pensar um novo cinema <i>queer</i>	32
3. O MELODRAMA TRANSVIADO: ALMODÓVAR REFAZ A LÓGICA CANÔNICA DOS GÊNEROS	37
3.1. Empreendendo uma pedagogia marginal.....	39
3.2. O <i>queer</i> na pele que canta, grita e se mostra	44
4. EMBOCETAR O CORPO, NEGOCIAR A FALA: ATOS PERFORMÁTICOS QUEER	46
4.1. Sexo sem gênero, parentescos sem regras, santas profanadas e profanas santificadas.....	60
4.2. Performances que remodelam a estrutura dos parentescos.....	70
4.3. Santas profanadas: infectando a instituição religiosa com novas óticas.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98

1. Introdução

O cinema fala. E fala não somente aquilo que está escrito no roteiro, mas também por vários outros elementos que compõem o enredo fílmico. Seja pelo uso de ângulos específicos na direção, cores e iluminação usadas nos quadros, performances dos atores em cena ou através de quaisquer outros elementos dispostos na *mise-en-scène*, o filme deixa surgir ideias que ajudarão os espectadores a apreender sentimentos e formar saberes sobre temáticas variadas.

É importante salientar que quando fala, o cinema nunca usa a mesma voz. Isso quer dizer que, mesmo tratando de temáticas similares ou inseridos dentro de um mesmo gênero cinematográfico, o filme, a partir do seu argumento e do caminhar da produção da obra, poderá trazer distintas formas de pensamento aos espectadores.

O cinema de gênero melodramático, fonte da qual bebem as obras escolhidas para análise nesta pesquisa, como veremos adiante, faz questão de dizer tudo. Não esconde sua voz nem tenta coibir a fala de seus personagens, deixando surgir assuntos variados que falam do cotidiano não somente para representa-lo, mas também para legitima-lo. Guacira Lopes Louro (2008) destaca o papel das produções cinematográficas na construção de saberes. Segundo a autora,

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo. Por muito tempo, suas orientações e ensinamentos pareceram absolutos, quase soberanos. Mas como esquecer, especialmente na contemporaneidade, a sedução e o impacto da mídia, das novelas e da publicidade, das revistas e da internet, dos sites de relacionamento e dos blogs? Como esquecer o cinema e a televisão, os *shopping centers* ou a música popular? (LOURO, 2008, p.08)

O cinema melodramático, por se apresentar como um reflexo do cotidiano comum, representando, muitas vezes, o dia a dia dos sujeitos que o assistem, agem, empaticamente, com mais força nessas construções de realidades. Daí florescem temáticas como a luta pela felicidade, as dores e dissabores do amor, as moralidades da vida, o que nos leva a classificar essas narrativas não somente como produtos de mercado artístico-midiático, mas, também, instrumentos de pedagogização, ou, nas palavras de Guacira Lopes Louro (2008, p.08), pedagogias culturais.

Assim, podemos dizer que o filme também pode ser um instrumento para criação de novas formas de pensar. A partir da malha cinematográfica, é possível redescobrir lógicas, revelar incertezas, ruir verdades únicas e concretas. Partindo desse pressuposto, este trabalho tem como objetivo mostrar que o cinema do espanhol Pedro Almodóvar pode trazer inflexões por meio de novas reflexões acerca de corpos, performances e sujeitos.

Tendo como objeto as personagens *trans*¹ de seus filmes, o estudo pretende mostrar que, a partir das performances e dos objetos que compõem o quadro fílmico, Pedro Almodóvar rui certezas encaradas como únicas e concretas na definição dos sujeitos, evidenciando o caráter artificial, fluido e construído das identidades, performances, corpos e sexualidades.

Neste aspecto, o melodrama é um dos mecanismos que auxiliam na apresentação dessas novas possibilidades do “ser”, dado o objetivo histórico que este gênero tinha no seu nascimento e seu espírito pedagógico presente até hoje, quando passou por reformulações e novas funções. Como veremos mais na frente, é através do melodrama parodiado que Almodóvar consegue trazer empatia ao espectador, falar do marginal sem transformá-lo numa figura de simples abjeção, que deve ser afastada dada sua nocividade.

Em suas obras, o gênero melodramático não está somente no espectro geral das películas analisadas, mas também incidem com força sobre as personagens aqui analisadas, como veremos adiante. Se o melodrama é um gênero que não esconde nada, como observa Ismail Xavier (2003), as personagens *trans* nos filmes de Almodóvar vociferam sem timidez suas vivências, não escondem seu feminino ambíguo, construído e autêntico, o que nos leva a afirmar que há em suas peles performances melodramáticas *queer*, adjetivo usado hoje para expressar os ideais militantes e acadêmicos de desconstrução do saber acerca dos corpos e sexualidades.

Para entender essas representações, serão utilizados autores que trabalham com o gênero cinematográfico melodrama, tentando entender como ele se manifesta nas obras analisadas. Esta pesquisa também usará em seu aporte teórico estudos de gênero e Teoria

¹ Nesta pesquisa as personagens escolhidas para análise não se identificam necessariamente como mulheres *trans* ou travestis, logo não foram elegidas somente pela suas autodefinições de gênero, mas vivem o feminino (às vezes sem abrir mão do masculino) em suas performances e vivências, logo auxiliam na reflexão sobre a (re)construção de corpos, identidades e desejos.

Queer, tendo em vista o espírito subversivo e desconstrutor que eles possuem para repensar as definições dos sujeitos, das performances de gênero² e das sexualidades.

Ismail Xavier (2003), Renata de Felipe (2009), e Cleise Mendes (2015) são alguns dos autores utilizados para entender o filme melodramático, não com intuito de esmiuçar esse gênero, já que este não é o objetivo desta pesquisa, mas sim para compreender como ele ajuda a ressaltar as identidades e a fluidez dos corpos e sexualidades nos filmes de Pedro Almodóvar, criando, assim, uma performance melodramática *queer* nas personagens *trans*.

Tendo em vista a crescente representação de novas formas de identidades, sujeitos e sexualidades nas produções audiovisuais³, não somente no cinema, como também em séries, telenovelas e outros produtos midiáticos, também fazem parte do aporte teórico desta pesquisa autores que trabalham com os Estudos Culturais, para ressaltar como as operações midiáticas podem ser pedagogias contemporâneas do saber. Alguns desses autores são Kathryn Woodward (2007), Thomaz Tadeu da Silva (2007) e Stuart Hall (2007).

Como mostrará esta pesquisa, o fascínio pelo marginal e pelo rompimento das regras fez de Almodóvar um cineasta que questiona a ordem dominante e não permite invisibilizar desejos e individualidades consideradas “erráticas” por uma norma social que tenta deslegitimar e criar pecadores.

Isso faz com que suas produções possam ser consideradas, ao mesmo tempo, inspiração e consequência do *New Queer Cinema*, uma vez que carrega em sua essência

² Quando falar em *performance de gênero*, este trabalho estará se referindo à Teoria da Performatividade defendida por Judith Butler. Num breve resumo, a autora encara o gênero – homem e mulher – como performance, algo que é produzido pelos corpos, que não surge de uma essência dos indivíduos. Assim, independente das características genéticas que o sujeito possua, ele irá ter seu gênero construído e constituído por atos performáticos apreendidos no universo externo ao seu corpo, repetições estilizadas desenvolvidas no processo cultural em que o indivíduo está inserido, o “ser homem” e “ser mulher” como imposições de uma sociedade patriarcal e normativa. O tema será melhor trabalhado no decorrer do estudo.

³ Somente no Brasil, entre 2014 e 2015, as quatro últimas telenovelas exibidas no horário nobre da programação da TV Globo colocaram em pauta personagens e questões sobre gays, lésbicas e transgêneros – Amor à Vida (2014), Em Família (2014), Império (2015) e Babilônia (2015). Fora do país, esta visibilidade também cresce, ganhando destaque em produções tanto nos meios tradicionais como nas novas produtoras de conteúdo midiático, como o Netflix, que desde 2013 investe em séries que abordam as sexualidades e identidades não tradicionais, à exemplo da série *Orange is the New Black*, que traz discussões sobre mulheres lésbicas e também sobre a transexualidade, representada pela atriz Laverne Cox, que depois do sucesso da série foi a primeira transgênero a sair na capa de publicações importantes como *Time* (Disponível em: <http://ti.me/1pAwBIj>. Último acesso em 15/06/15) e *Entertainment Weekly* (Disponível em: <http://bit.ly/1Fjhbxx>. Último acesso em: 15/06/15)

aquilo que propôs o movimento artístico-político do final dos anos 80 e anos 90, que buscava através das produções audiovisuais confrontar ideias fixas sobre os corpos, a partir de novos modelos representativos de sexualidades e valorização do marginal.

Na sua dramaturgia do abjeto, diversas estratégias narrativas criam empatia aos diferentes ali apresentados, trazendo à luz sujeitos de corpos que não se curvam, com performances que fazem do choque alheio um ato político, que levam suas construções a sério e fazem de suas artificialidades fragmentos de verdades próprias fabricadas.

Tudo isso faz do diretor um cineasta que levanta em suas películas ideias que permeiam tanto a teoria como o movimento *queer*, interessados muito mais nos questionamentos dos mecanismos de construção de corpos e sexualidades corretas, emergindo novas perspectivas de pensamento.

Na tentativa de entrelaçar a análise fílmica das personagens com uma ótica desconstrutiva pós-estruturalista, contribuem para esta pesquisa autores dos estudos de gênero e Teoria *Queer*, como Judith Butler (2003, 2008, 2013), Beatriz Preciado (2014) e Guacira Lopes Louro (2008, 2013), que auxiliam no entendimento das artificialidades do corpo e performances dos sujeitos apresentados, além dos pesquisadores Leandro Colling (2012) e Richard Miskolci (2011).

Como defendemos que as personagens *trans* nos filmes analisados nos ajudam a repensar as certezas sobre as sexualidades e identidades, esta pesquisa também abordará a importância do performático nas obras de Almodóvar, tentando entender como as personagens falam através dos seus gestos, corporeidades e sonoridades, que, aliados ao restante da malha fílmica, reforçam ideais *queer*.

Voz, pele e trejeitos são alguns dos instrumentos de irrupção dessas performances. Para essa análise são usados os trabalhos de Janete Haouli (1996), Guilherme Maia (2008, 2010) e Gilberto Icle (2011), que ajudam a entender como o corpo pode falar para além do verbo e como as personagens aqui apresentadas, inseridas numa estética melodramática, deixam emergir em suas peles ideais *queer*.

Não que o estudo tenha a intenção de afirmar que, ao construir seus personagens, Pedro Almodóvar leva em consideração as bandeiras levantadas pela política e os estudos desse movimento. A ideia da pesquisa é, a partir das análises, mostrar que há muito – intencionalmente posto ou não – do pensamento *queer* nas obras, ou seja, como o cineasta consegue questionar as identidades e as sexualidades a partir de histórias que revelam a

fluidez dos corpos, a multiplicidade das performances e a ambiguidade das vivências sexuais.

Para melhor entender a construção dos filmes, também são usados materiais jornalísticos e bibliográficos que auxiliam na compreensão da ótica do cineasta acerca das suas produções, muito influenciadas por suas vivências e confrontos desde cedo com as regras impostas pela sociedade, política e igreja espanhola. Dar atenção ao lugar de fala do cineasta que assina as obras aqui analisadas é importante pois, como destaca Wilson H. Silva (1996), “menosprezar isso significa tratar de forma um tanto quanto superficial suas escolhas e referências”.

Neste momento, a série de entrevistas realizadas por Frederic Strauss, em *Conversas com Almodóvar* (2008), dá voz ao cineasta, que esmiúça a criação desde o argumento até seu produto final.

A partir das análises das personagens *trans* nos filmes do cineasta espanhol, esta pesquisa tenta mostrar que as produções fílmicas podem ajudar a repensar as verdades sobre os sujeitos. Ao construir identidades e sexualidades através de enredos e performances fluidas, os filmes levantam questionamentos do que vem a ser tido como um corpo estável e correto.

Neste sentido, Almodóvar refaz até as lógicas que sustentaram o melodrama como gênero cinematográfico. Invertendo ideais antes reverenciados, parodiando e repensando a moralidade, o cineasta dá voz às personagens que jamais poderiam ser ouvidas na forma clássica deste gênero. Traz empatia por indivíduos invisibilizados e reloca o caráter de vilão e mocinho que tanto ajudaram o melodrama a se firmar nas artes, atualizando uma estética que ultrapassa séculos.

2. A pedagogização do abjeto: sobre travestilidade, cinema e criação do saber

Antes de abordar a questão do cinema melodramático e, mais precisamente, analisar o corpo travesti de performance melodramática *queer*, é preciso refletir a intersecção cinema, *queer*, transexualidade e saber histórico, tentando refletir, assim, como o cinema vem apresentando arquétipos identitários e sexuais.

Pesquisas sobre a história do cinema mundial mostram que a ideia de homossexualidade ou de transgressão do gênero⁴ esteve presente desde o cinema clássico.

⁴ Aqui entendida como qualquer incoerência na performance de gênero, que gera desconforto por romper determinados padrões, ou seja, um personagem encarado como homem que usa de artifícios e performances

No documentário *The celluloid closet* (1996), baseado no livro homônimo do ativista LGBT Vito Russo (1981), é possível acompanhar como se deu essa construção no cinema norte-americano. No estudo é possível perceber que, mesmo não deixando claro a sexualidade de todos os personagens, as performances de gênero e os destinos narrativos serviram para impor marcas nas figuras representadas.

Já no período de transição do Primeiro Cinema, é possível encontrar filmes que serviriam de base para as produções futuras. *Algie, the Miner*⁵ (1912), dirigido por Edward Warren, por exemplo, conta a história de Algie (Billy Quirky), uma figura delicada e cheia de trejeitos que, para ter a mão de sua amada, precisa provar que é “homem de verdade”.

Algie se destaca por ter seu corpo e performances diferentes de todos os homens que o cercam: as roupas são estampadas e com tonalidades variadas, em contraste às demais que possuem a mesma cor; seu chapéu também é distinto, com aba virada para trás, além de portar grandes luvas nas mãos; sua performance também difere das outras pois, ao contrário dos movimentos duros e controlados dos homens à sua volta, Algie balança os braços constantemente, levanta as sobrancelhas para expressar diversos sentimentos, segura os objetos na ponta dos dedos, delicadamente, além de ser o único a não usar barba no seu grupo. Enquanto preenche os espaços com sua personalidade peculiar, todos à volta riem de Algie, mostrando que ali ele é a figura cômica da ação.

O filme já começa a delimitar bem os papéis de gênero e o que são indivíduos de performances corretas. Algie é visto como piada porque é uma figura que está usando artifícios que não lhe são próprios: ser delicado, vestir roupas e cores variadas, movimentar-se sem rigidez, não ter pelos no rosto, não saber manejar armas pesadas, ou seja, ele está agindo como a normatividade afirma a mulher.

Vemos, já neste cinema, uma representação do que vem a ser um gênero legítimo e um gênero falso. E mais: vemos que ultrapassar as fronteiras do gênero – “um corpo de homem agindo como mulher” – é inadmissível, aquilo que Pierre Bordieu (2002) chamou de *habitus*, atos que determinam quais comportamentos e posturas são adequados a mulheres e a homens.

Assim, não importa se ele tem desejo sexual e se reconhece pertencente a determinado gênero: ele nunca será completo enquanto não atender às demandas que

socialmente concebidas como pertencentes ao universo da mulher, como trejeitos mais delicados, vestuário femininos, etc.

⁵ Disponível em: <http://bit.ly/1DR9swG>. Último acesso: 10/08/2015

esperam. Para se encaixar no papel que lhe é próprio, o personagem passa por uma série de lições e tarefas que vão ajuda-lo a “virar homem”, ou seja, adotar performances que o reconheçam dentro dessa categoria. No decorrer da película, Algie passa a usar novos trajes, manuseia armas de fogo e faz trabalhos braçais, como escavação. Chega, inclusive, a enfrentar bandidos que tentam roubar um amigo. Agora ele não é mais cômico, mas sim respeitado por onde passa.

Além da delimitação de performances de gênero confortáveis, o filme mostra que, aqueles que não estão seguindo tais regras não são sujeitos levados à sério, sendo usados para provocar risos tanto nas cenas como nos espectadores que as assistem. Outros exemplos do cinema mudo também usavam a mesma lógica cômica para retratar figuras de performances de gênero desviantes, como *A Florida Enchantmet* (1914), *The Soilers* (1923) e *Wanderer of the West* (1927).

Behind the Screen (1916) também representa esta ideia ao mostrar Charlie Chaplin beijando uma mulher vestida de homem. Ao presenciar o ocorrido, um outro sujeito, acreditando na figura masculina da mulher, passa a provocar Chaplin com risadas e trejeitos considerados efeminados, querendo colocar sua masculinidade em cheque.

A ideia de homem “maricas” (efeminado, com trejeitos exagerados, super expressivo, que quer se passar por mulher) passa a ser ainda mais potencializada no cinema sonoro, que além de usar já algumas das heranças deixadas pelo cinema mudo, passa a consolidar a figura do homossexual cômico e de performances erráticas através da fala, fazendo surgir o primeiro estereótipo gay hollywoodiano.

São homens com andar que difere dos demais, com fala que mescla o feminino com o masculino, com roupas e, sobretudo, performances, que deixam a marca de sujeito distinto, uma presença que está no meio dos dois gêneros, que tem no seu corpo masculino uma série de elementos daquilo consolidado como feminino e, mesmo quando usa algo reconhecido como característica masculina, como o bigode, o faz de maneira própria, como Sr. Ernest (**Figura 1**), no filme *Our Betters* (1933), de George Cukor, que usa um bigode super delicado, como que feito sob medida para ornamentar seu rosto que já possui sobrancelhas arqueadas e lábios pintados.



Figura 1 – Os primeiros efeminados: bigode e maquiagem do homem contradição

Diversos outros filmes ajudaram a criar a ideia da “bicha” (também chamado de *sissy*, *maricas*, *viado*, etc.), como *The Gay Divorcee* (1934), *The Broadway Melody* (1929) e *Myrt and Marge* (1934). Assim, Hollywood, a grande máquina de criar estrelas, mitos e verdades fabricadas, como bem destaca Edgar Morin (1989), começa a transformar o gay em uma figura facilmente identificada, delimitada e de catalogação única.

Da segunda metade dos anos 30 até o final dos anos 60, tudo que sugeria homossexualidade no cinema passou a sofrer forte influência do Código de Hays, um conjunto de regras criadas pela Associação de Produtores Cinematográficos dos Estados Unidos (*Motion Picture Association of America*, MPAA) que tinha por objetivo combater, entre tantas coisas, filmes que rebaixassem a “moral”. Ficaram proibidos de serem exibidos beijos com boca aberta, abraços libidinosos, “perversão” sexual, estupro, aborto, prostituição, escravidão *branca*, nudez, obscenidades e palavrões.

A consequência disso foram várias. A primeira delas foi a adaptação dos roteiros originais, transformando personagens e histórias para que se fugisse da ideia de sujeitos de sexualidades ou performances erráticas. Então *The Lost Weekend* (1945), um livro sobre um alcoólatra indefinido sexualmente, tornou-se um filme sobre um escritor com bloqueio; *Crossfire* (1947), que deveria ser uma película sobre violência e assassinato contra gays, se tornou um filme sobre antissemitismo e homicídio.

As sexualidades e performances de gênero consideradas erráticas, no entanto, não deixaram de existir, mas passaram a ter presenças mais sutis e calcadas sob novos alicerces. Em *The Maltese Falcon* (1941), por exemplo, várias simbologias são usadas para caracterizar o personagem homossexual: Sr. Cairo (Peter Lorre), antes de entrar na sala do

investigador Humphrey Bogart (Samuel Spade), é anunciado pela secretária como um homem que usa perfume de gardênia, ou seja, um homem com aroma de flores, delicado, “feminino”. Ao entrar na sala do detetive, o som extradiegético suave e com toques orientais entrega mais um elemento comumente associado às figuras frágeis.

Sr. Cairo, que no livro que deu origem ao filme é claramente homossexual, tem sua sexualidade apenas sugerida na obra audiovisual, que fica perceptível a partir dos elementos simbólicos utilizados na cena. Ao sentar, durante a conversa com o investigador, o personagem segura um guarda-chuva de cabo posto em evidencia, para transmitir ideias que o diretor preferiu maquiar para não ferir o Código de Hays. A forma fálica do instrumento é colocada no mesmo plano que o rosto do personagem, que observa, acaricia e leva o objeto à boca enquanto conversa com seu interlocutor (**Figura 2**).



Figura 2 - O gay passa a ser sugerido e não declarado

Além das simbologias, os personagens homossexuais passam a adquirir novas facetas. O que antes era considerado figura de diversão, agora é tratado a partir da ótica do perigo, da ameaça e do medo. Os personagens que indicavam alguma homossexualidade passaram a ser tratados como vilões e a ter destinos narrativos próprios para esse novo perfil adquirido.

Em *Dracula's Daughter* (1936), por exemplo, a sanguinária Condessa Marya Zaleska (Gloria Holden) é uma vampira de olhar forte que ataca mulheres jovens e desprotegidas. Já em *Rebecca* (1940), a Sra. Danvers (Judith Anderson) é obcecado pela sua ex-patroa morta que dá nome à película. A personagem acaricia as roupas da falecida, pega com carinho nas vestimentas íntimas ainda guardadas de Rebecca, como quem tem uma ligação forte com ela.

O destino das duas personagens (Marya Zaleska e Sra. Danvers) é a morte, a primeira por uma flecha no peito e a segunda por um desmoronamento à sua cabeça, assim como de diversos outros personagens da mesma época como Brandon e Philip, em *Rope* (1948), e Harper, a presidiária lésbica que atacava jovens detentas em *Caged* (1950).

Durante os anos 50, pior que ser gay era parecer gay, ou seja, adotar uma performance de gênero que lembrasse a feminilidade. Daí as películas investiam em personagens masculinos que não poderiam parecer um homossexual, então tentavam adotar novas formas de andar, falar e se vestir, como visto no filme *Tea and Sympathy* (1956), o estado de homem passou a ser ainda mais vigiado, percebido com maior atenção os sinais de efeminação.

Com o enfraquecimento do Código Hays, nos anos 60 já era possível ver mais abertamente histórias que falavam sobre homossexualidades no cinema americano, sem necessidades das simbologias ou afirmações veladas, mas ainda era recorrente encontrar em tais sujeitos sentimentos sombrios como tristeza, melancolia, raiva e solidão, dada a sua condição ou não autoaceitação. É o caso da professora suicida e injustiçada Martha Dobie em *The Children's Hour* (1961) ou em *The Dective* (1968), onde um homossexual é assassinado por outro que não aceita sua sexualidade, e ainda a triste Jill Banford em *The Fox* (1968).

Nos anos 70 já se pode ver produções com personagens mais fluidos e reflexivos, filmes onde ainda se pode ver estereótipos que perpetuam desde o cinema clássico, mas que agora somam-se a outras formas de ver o gay, como os apresentados no filme *The Boys in The Band* (1970), considerado o primeiro filme americano onde personagens homossexuais ganham destaque e têm um final feliz, não sendo apresentados como vilões ou portadores destinos trágicos.

Em *Cabaret* (1972) não só a homossexualidade passa a ser afirmada sem grandes rodeios, mas também as relações bissexuais e triângulos amorosos entre dois homens e uma mulher. No início dos anos 80, *Making Love* (1982) é o primeiro filme estadunidense a colocar personagens gays como protagonistas e a tratar o amor entre dois homens de forma menos nebulosa, com diálogos que revelam abertamente a sexualidade, não escondendo afeto ou sexo nas cenas.

Daí em diante os filmes vão tratar os relacionamentos sexuais com maior atenção e roteiros mais sensíveis, como em *The Purple Color* (1981), que põe em cena o amor

lésbico entre negras. No cinema espanhol, a trajetória dessas representações também seguiu uma trajetória de mudanças.

O pesquisador Juan Carlos Alfeo Álvarez (2002), na sua análise das sexualidades e identidades dissonantes na cinematografia daquele país, revela que as primeiras produções da histórica do cinema da Espanha, no período clássico, refletiam muito o que acontecia no cinema norte-americano do mesmo período, quando os personagens que transgrediam os padrões de gênero e sexualidade o faziam de forma subjetivada, dando a entender algo para além do discurso, ou de forma jocosa, com intuito de fazer rir. O autor divide a representação das pessoas gays e transexuais no cinema espanhol em três períodos: *modalidade oculta de representação*, *modalidade reivindicativa* e *modalidade desfocalizada*, cada qual com formas e funções distintas.

Nas representações ocultas o tema é silenciado ou dissimulado, oferecendo uma motivação aparente que difere da motivação real. Um exemplo usado é o filme *Diferente*⁶ (1961), de Luís Maria Delgado, exibido ainda no regime franquista⁷, que narra a história de um pai venerado e um filho excêntrico apaixonado pelo mundo do espetáculo e da criação cênica. Duas cenas da película representam este enquadramento.

Na primeira delas (**Figura 3**), logo no início do filme, cortes rápidos em planos detalhe mostram livros de escritores declaradamente homossexuais e/ou tratavam abertamente questões de cunho sexual. O primeiro deles Sigmund Freud, um dos primeiros a pensar a sexualidade a partir da psicanálise. O segundo livro, *Cuentos de Andersen*, é uma coletânea das obras de Hans Christian Andersen, poeta e escritor de contos infantis dinamarquês do século XIX, conhecido pelas relações homoafetivas abertas no seu círculo social; o terceiro livro, do dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca, homossexual assassinado – por ser gay e socialista – durante a Guerra Civil Espanhol. O último escritor representado é Oscar Wilde, condenado a dois anos de prisão da Grã-Bretanha da Era Vitoriana por cometer atos “imorais” com diversos rapazes.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6vgwgP6wlP8>. Último acesso em: 01/01/2016.

⁷ O franquismo foi o regime político aplicado na Espanha entre 1939 e 1976, durante a ditadura do general Francisco Franco (1892 - 1975). No seu regime foi criada a lei de periculosidade e reabilitação social (*Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social*, de 4 de agosto de 1970, disponível em: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1970-854. Último acesso em 23/02/2016), onde se combatia tanto na vida social como nas produções artísticas e culturais as representações das homossexualidades transexualidades.



Figura 3 - Os rastros gays: simbologias indicam a sexualidade do personagem

A segunda cena (**Figura 4**) mostra o protagonista do filme, Alfredo, visitando uma obra com seu pai. Enquanto coloca seu casaco, ele fita um dos pedreiros daquela construção. O personagem está cobrindo seu corpo, esconde a forma, enquanto seu objeto de atenção tem os braços másculos à mostra, sendo possível observar o suor brilhando na pele. O plano que outrora era americano, deixando ver quase todo corpo dos dois homens, aproxima-se lentamente. Pouco a pouco detalha os olhos de Alfredo e o braço definido do trabalhador. Um observa, o outro é observado com atenção.



Figura 4 - tentação encarada: plano aproxima objeto de desejo

As duas cenas de *Diferente* (1961) não falam diretamente da homossexualidade, mas criam rastros indicando ao espectador mais da personalidade daquele protagonista. Se não é possível falar abertamente de sua sexualidade, são criadas pistas para fazer surgir essa ideia, característica da representação *oculta* apontada por Juan Carlos Alfeo Álvarez (2002) em sua pesquisa.

A segunda fase da representação das sexualidades divergentes no cinema espanhol indicada por Álvarez é a *modalidade reivindicativa*. Nascida com o fim da morte do regime franquista e sua consequente abertura democrática, nessa época começa a se pensar o papel político dos personagens gays, o início da tentativa de tirar da homossexualidade o caráter de perversidade que até então se pregava. A experiência humana começa a ser repensada.

Esta é uma época de indagação sobre a identidade gay, onde se representam muitos dos tipos possíveis de personagens gays, desde a citada louca, mais elaborada e muito mais combativa socialmente, de *Gay Club* (1980), passando pela travesti de *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978) e de *La muerte de Mikel* (1983), o jovem adolescente em conflito de identidade, como Juanito em *El diputado* (1978) e, sobretudo, a figura inédita até o momento do homossexual viril, como o encarnado por Simón Andreu em *Los placeres ocultos* (1976), primeiro filme que responde a este modo de representação, ou por Imanol Arias em *La muerte de Mikel* (1983), último filme que se pode considerar como pertencente a esta modalidade (ÁLVAREZ, 2002)⁸

A sexualidade não é mais indicada, mas sim centro da narrativa. As marcas são explícitas: se sabe quem é homossexual, transexual, lésbica, etc., uma vez que se fazia questão pensar os vários modos do ser. *Cambio de sexo* (1977), de Vicente Aranda, é o primeiro filme espanhol a tratar a questão da redesignação sexual.

Estrelado por Victoria Abril, o filme conta a história de José Maria, um tímido adolescente expulso da escola por causar desconforto aos demais alunos, dada a sua aparência que lembra o socialmente concebido como feminino, o que o tornava alvo de

⁸ Original: “Es ésta una época de indagación en la identidad gay, en la que se representan muchos de los tipos posibles de personaje gay, desde la ya citada loca, más elaborada y mucho más combativa socialmente, de *Gay Club* (1980), pasando por el travestí de *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978) y de *La muerte de Mikel* (1983), el joven adolescente con conflicto de identidad como Juanito en *El diputado* (1978) y, por supuesto y sobre todo, con la figura inédita hasta ese momento del homosexual viril, e incluso apuesto, encarnado por Simón Andreu en *Los placeres ocultos* (1976), primera película que responde a este modo de representación, o por Imanol Arias en *La muerte de Mikel* (1983), última película que se puede considerar como perteneciente a esta modalidad”.

piadas e bullying. Ao sair da escola e começar a conhecer a transexualidade, decide começar o processo de hormonização e redesignação sexual, se tornando Maria José.

A *modalidade reivindicativa*, então, foi um período de abertura aos personagens explicitamente gays e transexuais. Não se tinha mais a intenção de esconder nada no armário e as sexualidades e identidades discordantes à norma começavam a exigir seu lugar de fala, se contrapor a violência da invisibilidade obrigada e do saber opressor que as colocavam como erráticas e sujas. Álvarez reforça que essa fase tentou apresentar um indivíduo mais facilmente assimilado, que não tinha em sua existência a marca da maldade e do pecado. Assim:

Nas representações reivindicativas se perfila a figura do homossexual honesto e, sobretudo, viril. Atacando diretamente o arquétipo tradicional desde a base: o homossexual é um homem como qualquer outro que se apaixona, isto é importante, por outro homem. É importante, digo, porque o fato de se apaixonar ataca outro eixo do preconceito tradicional que associa homossexualidade e perversão. O homossexual se apresenta como herói apaixonado que sucumbe injustamente a chantagem e a má fé daqueles que se aproveitam da sua vulnerabilidade social em benefício próprio e com fins bastante vis (ÁLVAREZ, 2011)⁹

Na última fase apontada pelo autor, as chamadas *representações desfocalizadas*, as sexualidades e identidades que fugiam às regras heteronormativas continuavam sendo apresentados, mas não eram mais ponto central da narrativa. Se o personagem sofre não é mais pela sua sexualidade, mas sim pelas tantas outras questões que fazem parte da experiência humana.

Ser gay ou ser travesti passava a ser apenas um dos elementos que compõem a tessitura humana. O diretor Pedro Almodóvar foi o principal nome dessa fase, segundo Álvarez, porque é com ele que o cinema espanhol começa a repensar com mais intensidade o lugar dos homossexuais, das travestis e dos desejos “erráticos” no audiovisual.

A homossexualidade segue sendo elemento importante na construção dos personagens, mas, sem dúvidas, abandona o centro temático das histórias, muitas das quais seguiriam mantendo sua estrutura ainda que eliminássemos a questão homossexual da trama. Têm um precedente

⁹ Original: En las representaciones reivindicativas se perfila la figura del homosexual honesto y, sobre todo, viril. Atacando directamente al arquetipo tradicional desde la base: el homosexual es un hombre como cualquier otro que se enamora, y esto es importante, de otro hombre. Es importante, digo, porque el hecho de que se enamore ataca otro eje del prejuicio tradicional que identifica homosexualidad y perversión. El homosexual se presenta como héroe enamorado que sucumbe injustamente al chantaje y a la mala fe de quienes aprovechan la vulnerabilidad social en su propio beneficio y con fines bastante viles

importante *Labirinto das Paixões* (1982) de Pedro Almodóvar, mas se inicia realmente com outro título do diretor manchego: *A Lei do Desejo* (1987) (ÁLVAREZ, 2011)¹⁰

Em *A lei do desejo* (1987), filme citado pelo autor que será melhor analisado no decorrer desta pesquisa, é possível identificar essa nova ótica apontada. O filme relata as dores, amores e dissabores dos personagens Pablo Quintero (Eusebio Poncela), Antonio Benítez (Antonio Banderas) e Tina Quintero (Carmen Maura), os dois primeiros homens gays e a terceira uma mulher trans bissexual.

Apesar de pôr em cena conflitos amorosos e relações instáveis carregadas de drama, a sexualidade ou a identidade dos indivíduos não é o motivo para esses problemas. Sofre-se não por ser gay, bissexual ou transexual, mas sim porque são humanos e todos estão passíveis a chorar por um amor não resolvido. O espectador conhece as sexualidades e identidade dos personagens, elas não estão mais escondidas nem subentendidas, mas não são objeto central dos conflitos narrativos.

A personagem Tina Quintero, por exemplo, é uma mulher transexual que tinha como amante no passado seu próprio pai, que a larga para viver com outra mulher. Depois Tina se apaixona por uma mulher, que também a deixa e vai viver com um homem. Depois, ela se relaciona com Antonio, que a usa para se aproximar do seu irmão Pablo, com quem ele termina namorando, deixando Tina mais uma vez só. A narrativa poderia explorar a sua transexualidade como o obstáculo para conseguir uma união amorosa, mas isso sequer é indicado. Se ela sofre, é porque não nasceu para o amor, não porque é uma mulher trans, ou, como diz a própria personagem está condenada a solidão (20'43").

Como veremos na análise dos filmes, essa característica de Pedro Almodóvar – colocar as sexualidades e identidades em cena sem necessariamente explorá-las como fio condutor do destino dramático dos personagens – faz com que suas narrativas consigam levantar questões sobre a construção dos indivíduos ao mesmo tempo que cria empatia aos espectadores, uma vez que ele apresenta sujeitos de identidades e sexualidades controversas, mas que sofrem dos mesmos problemas que qualquer pessoa entendida como “normal”.

¹⁰ Original: “La homosexualidad sigue siendo elemento importante en la construcción de los personajes pero, sin embargo, abandona el centro temático de las historias, muchas de las cuales seguirían manteniendo su estructura aunque eliminásemos la cuestión homosexual de la trama. Tienen un precedente importante en *Laberinto de pasiones* (1982) de Pedro Almodóvar, pero se inician realmente con otro título del director manchego: *La ley del deseo* (1987)”.

Assim, a condição identitária e sexual divergente não gera problemas novos, mas sim aquilo que todo mundo conhece: a dor do amor não correspondido, o desejo de ser quem se sonha, a decepção pela traição, etc. Podemos dizer que esse tipo de enredo acontece por duas razões importantes de serem ressaltadas: 1) a função melodramática em seus filmes e 2) o espírito *queer* nas obras audiovisuais contemporâneas.

Como veremos no próximo tópico desta pesquisa, falar sobre o comum e pautar as experiências dramáticas do cotidiano são algumas das principais características do melodrama, gênero que desde seu nascimento tem por objetivo tocar o espectador, fazê-lo sentir aquela imagem como representação de sua idiossincrasia, se sentir parte e ligado a ela.

Já o espírito *queer* cinematográfico – que surge na obra de cineastas europeus (OLIVEIRA JR., 2015)¹¹ e influencia o movimento norte-americano *New Queer Cinema* – deixam surgir novos questionamentos sobre os indivíduos de sexualidades e experiências identitárias divergentes, fazendo com que essas realidades escapem aos saberes até então estabelecidos como únicos (por exemplo: a AIDS como destino e castigo gay; o sexo homossexual como perigo social; a pessoa *trans* como figura errática; entre outras).

Como veremos mais a frente, ao unir os ideais *queer* às funções e estéticas melodramáticas, o cinema de Pedro Almodóvar cria uma outra pedagogia acerca dos indivíduos e sexualidades dissonantes, revelando as artificialidades dos corpos e a intangibilidade das certezas sexuais/identitárias.

2.1 Um gênero desgarrado: pensar os melodramas

Filho do espírito que rugiu após a Revolução Francesa, o melodrama dá seus primeiros passos no século XVIII, trazendo ideais de uma burguesia que tentava consolidar novos valores numa sociedade que acabara de passar pela aristocracia decadente. Assim, desde sua fundação, o gênero carregava uma função.

A dramaturga e pesquisadora Cleise Mendes (2015), ao traçar o panorama de nascimento do melodrama, afirma que ele surge de condições históricas e sociais muito específicas e que devem ser explicitadas para entendermos tanto a essência como também a força motora do gênero.

¹¹ No estudo *Transpigmalião: o cinema queer europeu contemporâneo*, Luiz Carlos Oliveira Jr. destaca os cineastas Cyril Collard, Rainer W. Fassbinder, Pedro Almodóvar, Monika Treut e Derek Jarman como os primeiros a levantar um espírito *queer* no cinema, influenciando o movimento norte-americano *New Queer Cinema*.

Em primeiro lugar é preciso levar em consideração as relações de consumo artístico e cultural que perpetuavam até a Revolução Francesa. Em sua fala¹², a pesquisadora revela que existiam fortes delimitações entre o que era destinado ao consumo da aristocracia dominante e o que restava ao povo das camadas mais baixas da sociedade, o teatro da corte e o teatro da feira.

Nessas condições, um teatro era regulamentado e apoiado, enquanto o outro era combatido por seu conteúdo impróprio à ótica aristocrata. O teatro ideal, segundo a classe dominante pré-revolução, não poderia representar as demais camadas sociais, por isso a figura do rei triunfante era tão comum nas tragédias da época.

Quando eclode a Revolução Francesa e a aristocracia é derrotada pela burguesia agora dominante, se instaura uma crise de representatividade nas produções dramáticas. O povo, até então invisibilizado pelas obras apoiadas pela nobreza, quer ser visto nas novas produções. Se tinha um público e se precisava de novos produtos para esse consumidor (MENDES, 2015).

Assim, a primeira função desse gênero era mostrar que agora, com a burguesia no poder, há maior liberdade e outras parcelas da população se veriam representadas nas produções. A dramaturgia expandiria os limites até então impostos e novas formas de contar histórias seriam criadas.

A burguesia ascendente precisava mostrar que os negociantes não eram só objeto de riso. O pai de família pode sofrer e ser herói, não somente os príncipes que seriam grandiosos. Não se podia, até então, fazer comédia com a nobreza, porque atentava contra o poder. Agora a aristocracia não podia mais dizer o que era digno de riso e o que era digno do trágico. O burguês comum passa a ser levado a sério e tem sua primeira liberdade criativa garantida.

Qualquer indivíduo poderia montar um espetáculo e apresentá-lo ao público. Mas esse “tudo” era limitado, pois, mesmo pregando os novos ideais de igualdade, fraternidade e liberdade, a burguesia que assume o poder só permite que as criações artísticas sigam modelos próprios de inteligibilidade (MENDES, 2015). Era possível montar sua peça, desde que ela respeitasse certas diretrizes que interessavam ao novo sistema.

A partir daí começa a se pensar uma nova moral que se afaste da ordem aristocrática e faça surgir outros ideais de sociedade. Antigas vítimas de Marias Antonietas

¹² Disponível em: <http://bit.ly/1VcF9Va>. Último acesso em: 13/01/2016

desejam expor nas dramaturgias o passado de sofrimento e o presente de superação e derrota da opressão. O bem prevalece sobre o mal, a dor será recompensada aos que trilham os caminhos corretos, o oprimido será triunfado: não importa o contexto, aos que plantam o certo bons frutos virão.

Esse pensamento foi fundamental para fincar o espírito da burguesia recém estabelecida e mostrar que o passado não poderia mais assombrar. Por isso a nova classe dominante investe pesado nesse novo modelo de pensamento, impregnando na sociedade ávida por novos padrões aquilo que mais interessava àqueles que agora detinham o poder.

A burguesia ascendente não só aplaude como ela investe no melodrama. Ele tem a obrigação de fortalecer as instituições sociais, morais e religiosas. É um investimento lucrativo moralmente e politicamente. Nesse sentido que podemos falar do caráter institucional do melodrama: ele agrada a formação dessa sociedade que se deseja. Essas novas plateias, que são iletradas, precisam de uma arte educativa. Têm sede de liberdade de consumo e entretenimento da ficção que elas não tinham porque não sabiam ler. Eles precisam de lições morais claras, porque esse teatro em nenhum momento deixou de tentar educar a massa de público e essas ideais a serem afirmadas são as de justiça, humanidade, não se pode esquecer que estão todos sob o lema *liberté, égalité e fraternité* (ibidem)

Como observa Renata De Felipe (2009), no período que sucede a Revolução Francesa, a burguesia inaugura a noção de *indivíduo*, objeto pelo qual vão se organizar os valores da sociedade. A partir daí, os anseios e dramas individuais vão passar a ser medidas para a narrativa dessas produções, que passam a criar novos padrões de legitimidade nas suas representações de verdades.

As histórias eram investidas de simplicidade narrativa, com papéis muito bem delimitados, carregados de um maniqueísmo explícito: o espectador conhece os mocinhos e vilões, o bem e o mal, os obstáculos e percursos de sofrimento vividos pelos protagonistas frente as artimanhas dos antagonistas.

A fluidez dos indivíduos e a liquidez das realidades, valores tão típicos da pós-modernidade, eram nulos. As produções, como explica Elaine Ribeiro (2005), eram pouco complexificadas, tratadas por sistemas binários que tinham por intuito revelar logo de imediato o caráter dos indivíduos ali mostrados, tudo isso temperado com a força motora dos sentimentos, que guiam os personagens e os empurram aos seus destinos.

A estrutura narrativa melodramática apresenta modelos “corretos” de vida, de comportamento, enfatizando um sentimentalismo conservador e uma preocupação moralizante (...) esse sentido moral, fio condutor do gênero melodramático, prega a premiação das virtudes e a punição dos vícios,

relacionando-os com valores das sociedades patriarcais e judaico-cristãs e encontrando, através do entretenimento, um meio de demonstrar, no palco, a necessidade da moralidade, do combate ao crime e da virtude (...) os bons são sempre recompensados, ainda que para isso precisem padecer por longos e sofridos dias (RIBEIRO, 2005, p.03)

É essa exacerbação dos sentimentos que transforma o drama burguês em melodrama, observa Cleise Mendes (2015). Se o primeira tinha como intuito trazer novos ideais morais e valorizar a imagem do burguês comum em relação a aristocracia recém derrotada, o melodrama espetaculariza a sentimentalidade, não é comedido, nada é delicado, tudo é exagero (ibidem).

Outro ponto divergente ao drama burguês é que o melodrama, em sua intenção de aflorar sentimentos na audiência, faz uso de música em quase todas as suas obras. Assim, a trilha sonora será um dos elementos usados para potencializar as ideias de indivíduo que pretende passar ao público espectador. Assim, uma música assustadora será própria de um personagem vilão, enquanto os personagens do bem terão músicas específicas ao seu caráter, mais uma singularidade melodramática¹³.

Isso acontecia porque, seja no teatro, na literatura ou, mais a frente, no cinema, o gênero sempre buscou tocar o espectador, fazê-lo sentir a produção como algo próximo à sua realidade, menos marmóreo e mais visceral. Para isso é criada uma narrativa baseada em fórmulas de rápida assimilação, de veloz entendimento, para que não reste dúvidas àquela audiência ávida por novas apresentações e representações de espetáculo, reforça Renata de Felipe (2009).

o melodrama delineia-se na França pós-revolucionária, momento histórico particularmente conturbado, para atender à demanda de um novo público consumidor de arte que é inculto, inflamado e ansioso por modelos. O furor que marca a ocasião de seu nascimento permeia a estética e a lógica melodramática, caracterizada pelo excesso, pelo maniqueísmo, pelo arrebatamento, elementos que marcam a distância entre o gênero emergente e o teatro clássico (DE FELIPPE, 2009, p.46)

Algumas convenções marcam o melodrama clássico: uso de solilóquios, personagens secundários que faz resumo dos acontecimentos anteriores; exagero de

¹³ Como destaca De Felipe (2009), o termo melodrama teve sua origem “na Itália do século XVIII, designava as manifestações teatrais musicadas (o radical melos significa “música” em grego), a palavra é tomada no século XVIII por músicos franceses para referirem-se aos dramas musicados e às óperas (...) a palavra melodrama veio a ser, então, imperceptivelmente, um termo cômodo para classificar as peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos”

sentimentos; não obediência à simples verossimilhança, sendo privilegiado o que for melhor ao entendimento ao público; o destino como credor de coisas boas a quem faz o bem.

Os personagens do melodrama clássico também têm tipologias muito fixas: vilão, vítima, cômico, protetor misterioso, pai nobre, pai indignado, etc. A aparência física é muito exposta, nítida, o mal tem rosto pálido e voz cavernosa, tem o toque da maldade; o mocinho tem toques suaves, passividade (MENDES, 2015).

Um dos aspectos que marcam o primeiro melodrama, aponta Ismail Xavier (2003), é o “roteiro da verdade ultrajada” que “significou um gesto afirmativo dos valores proclamados pela classe em ascensão, disposta a denunciar a decadência moral da aristocracia e a caracterizar o nobre como um vilão obcecado” (XAVIER, 2003, p.94). Com o passar do tempo, esse olhar é recolocado, o que reforça a fluidez do gênero.

Mais tarde, a ameaça mudaria de sinal e passaria a ser encarnada pela suposta barbárie das classes laboriosas; a burguesia inverteria a direção do olhar, elegendo novo inimigo de classe, estigmatizando o pobre, os povos colonizados, outras etnias, como ainda acontecia no período clássico de Hollywood, obviamente sem excluir os vilões aristocratas que continuaram a exibir sua arrogância e seu esnobismo (XAVIER, 2003, p.94)

No final do século XIX e, sobretudo, início do século XX, o melodrama começa a passar por transformações mais fortes que o ajudarão permanecer nas produções dramáticas até os dias de hoje, se dissolvendo em novos padrões e usado para novos fins, como destaca a pesquisadora e dramaturga Cleise Mendes:

No século XX o melodrama se espalha e se combina com outros gêneros e subgêneros, de modo que para você definir o melodrama como uma estrutura ficcional, como um sistema, um gênero, acho que podemos perguntar “o que não é melodrama?”. Porque ele é de uma onipresença tal que você não descobre o modelo inteiro, mas a gente pode pensar na transformação do melodrama cênico na passagem para a televisão e cinema e ver que você não tem determinados elementos que eram próprios da encenação, mas guarda outros na estrutura ficcional (MENDES, 2015).

Como vimos, o melodrama clássico surge com uma função inicial: revelar e fixar novos valores numa sociedade recém transformada. A partir dele são criadas ideais do que é o bem, o mal e o indivíduo comum e as questões íntimas passam a fazer parte da centralidade narrativa, que é coberta de exageros sentimentais visuais e sonoros. O gênero é transformado ao longo dos anos e hoje, como observaremos mais a frente, possui uma estética que conversa muito com o seu passado, mas deixa iluminar ideais novos tempos.

2.2 Pensar um novo cinema *queer*

Queer, no sentido político dos movimentos contemporâneos e dos estudos de gênero, passou a ser usado como expressão questionadora das verdades socialmente estabelecidas como únicas e concretas acerca dos corpos, sujeitos, identidades e sexualidades. Numa tradução livre do inglês, a palavra significou – e continua significando, dependendo de quem a fala – algo como “bixa”, “viado”, “sapatão”, “traveco”, ou qualquer adjetivo pejorativo usado para insultar pessoas de sexualidades e identidades diferentes das socialmente concebidas como “normais”.

Nos anos 80, com a epidemia da AIDS e sua associação aos gays, o movimento homossexual organizado dos Estados Unidos, que desde os anos 60 defendia a população LGBT como pessoas “normais” na sociedade, que deveriam ser integradas aos demais, passa a adotar uma posição ainda mais assimilacionista, tentando transformar a imagem do “gay-promíscuo-perigoso” em homem ou mulher do bem, higienizados e “normais”.

O grande problema, como destaca Richard Miskolci (2012), é que essa nova bandeira reforçava estigmas e incentivava hierarquizações: para ser *correto*, o gay deveria agir e parecer heterossexual, adotar modelos de parentescos da ordem dominante, comeder seus desejos e aparar suas possíveis vontades libertárias, ou seja, deveria operar seguindo as lógicas da heteronorma¹⁴.

Dando os primeiros passos nos anos 80 e ganhando força nos anos 90, sobretudo na tomada da Parada Gay de São Francisco, em 1993, movimentos mais críticos e combativos a pensar as sexualidades e identidades, como o *ACT-UP* e o *Queer Nation*, passam a levantar novas bandeiras e ressignificar aquilo que foi concebido como “perigoso”, “deplorável”, “abjeto”. Se antes “*queer*” era um adjetivo pejorativo para identificar os sujeitos de sexualidades e identidades erráticas, agora passaria a ser bandeira política de indivíduos que preferiam a liberdade dos seus corpos à cristalização imposta pelas normas.

Enquanto o movimento homossexual apontava para adaptar os homossexuais às demandas sociais, para incorporá-los socialmente, os

¹⁴ Segundo Miskolci (2015, p.15) “A heteronormatividade seria a ordem sexual do presente, na qual todo mundo é criado para ser heterossexual, ou – mesmo que não venha a se relacionar com pessoas do sexo oposto – para que adote o modelo da heterossexualidade em sua vida. Gays e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade”. Ou seja, ter o corpo e suas experiências similares bem delimitadas (vida em casal, papéis sociais bem delimitados, etc.)

queer preferiram enfrentar o desafio de mudar a sociedade de forma que ela lhes seja aceitável. Enquanto o movimento mais antigo defendia a homossexualidade aceitando os valores hegemônicos, os *queer* criticam esses valores, mostrando como eles engendram as experiências da abjeção, vergonha, do estigma (MISKOLCI, 2012, p.25)

Assim, o que os *queer* denunciavam é que as experiências são plurais, escorregadias e que existem diversas maneiras de viver as sexualidades e as identidades de gênero, ao contrário do que pregam as instituições reguladoras do saber, à exemplo da medicina/biologia, ao categorizar como homens e mulheres aqueles que nascem, respectivamente, com pênis e vagina; ou a igreja, que só reconhece como união legítima aquela entre homens e mulheres biológicos; ou o Estado, que coíbe uma série de direitos àqueles/aquelas que não estão dentro de determinados padrões de legitimidade.

O novo movimento que fazia ruir as regras e normas nas ruas, também passou a abalar as estruturas acadêmicas. Teóricos e ativistas influenciados por teorias pós-estruturalistas passaram a produzir estudos que questionavam os gêneros e as sexualidades, tentando pensa-los como construções que envolvem sistemas de poder presentes no circuito da cultura, ultrapassando as explicações biológicas e divinas.

Richard Miskolci (2011) destaca que dentro das produções acadêmicas norte-americanas¹⁵, entre o final dos anos 80 e início dos anos 90, cresce o número de pesquisas relacionadas ao questionamento dos gêneros e sexualidades, estudos que tinham forte posicionamento antiassimilacionista e com maior sensibilidade “com relação àqueles/as que continuavam relegados ao rechaço social” (2011, p.38), transformando tanto os estudos gays e lésbicos quanto o feminismo na época.

Fez parte desse cenário político e acadêmico as produções artísticas, teatrais e audiovisuais da época, que passavam a ser ferramentas de combate para levantar questionamentos, provocar reflexões e colocar em tensão aquilo imposto como modelo único das experiências humanas. A partir dessas produções, se resignificava o ser gay, o ser mulher, as estruturas familiares e todas as convenções até então defendidas inclusive por muitos homossexuais.

¹⁵ No Brasil, os estudos *queer* já estão presentes nos anos 90, com leituras de Judith Butler, considerada a principal teórica da área, porém ganham mais força no início dos anos 2000, com traduções de Judith Butler, à exemplo da que Guacira Lopes Louro publicou em 2001 na *Revista Estudos Feministas*, intitulada *Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação*. Ao contrário do que acontece nos Estados Unidos, é a partir das produções acadêmicas que o movimento *queer* brasileiro emerge (MISKOLCI, 2011, P.38).

O *New Queer Cinema* foi um desses movimentos culturais organizados que traziam como bandeira as pautas e os ideais do movimento social e acadêmico para os feixes luminosos do cinema. Para eles não bastava colocar as sexualidades em pauta, era preciso provocar e criar novos questionamentos. Se antes a produção audiovisual servia para criar uma imagem higienista dos gays e transexuais no cinema, assimilando suas experiências àquelas da heteronorma vigente, numa tentativa de criar a ideia do “gay normal”, a partir do movimento é reivindicada a marginalidade, a precariedade e a força do abjeto como armas políticas, destacam Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015).

Assim, um grupo de cineastas norte-americanos celebrou suas condições marginais, desviados de um caminho imposto como único e natural pelo sistema, aproveitando para não somente fazer história, mas principalmente repensar a própria história de seus países e suas heranças culturais sob um aspecto *queer*. Nada de negar ou deixar nas entrelinhas ou ainda tentar passar uma mensagem conciliadora e magnânima da homossexualidade, como faziam os historiadores que usavam suas listas de “grandes gays da história universal” para tentar convencer a todos de que se gênios ou líderes como Leonardo Da Vinci, Sócrates, Oscar Wilde ou Alexandre, o Grande eram gays, está tudo bem em ser gay. A sexualidade de um indivíduo só é válida a partir da contribuição, da importância que esse ser tem para a sociedade? Que dívida é essa? (LOPES e NAGIME, 2015, p. 15)

Os autores destacam que o objetivo desse movimento e suas produções não era necessariamente defender imagens positivas ou negativas sobre os sujeitos, mas sim afundar a apresentação de realidades simplificadas e carregadas de clichê nas obras audiovisuais. Era provocativo, político e questionador.

Então, um filme que colocava à luz o homossexual não necessariamente era um filme *queer*. O gay másculo e heteromoldado não era mais suficiente para representar essa sexualidade *outra*, era preciso mostrar outras nuances do desejo, inclusive aquelas inconclusivas e incoerentes, que não se veem gay/bi/hétero; não bastava mostrar a travesti como uma figura que sofria para ser alguém “normal” como todos os outros, era preciso levantar os questionamentos sobre a construção dos gêneros; Não era aceito como *queer* somente aquela relação homoafetiva entre dois indivíduos que lutavam por seu amor, mas era preciso mostrar também outras perspectivas sexuais e de parentescos, como o sexo livre entre desconhecidos e famílias formadas para além do laço sanguíneo.

Sua importância foi a de buscar imagens plurais que representa uma democracia real de sujeitos e corpos diversos. Criar polêmica e levar assuntos desconfortáveis ou que se consideravam já passados com a militância tradicional para o centro do combate. Por que os viados, bichas,

sapatões, *queer* e outros termos considerados pejorativos devem ser lidos assim? Através do cinema, tentou se mostrar, na realidade, um orgulho de suas próprias imagens desviantes de uma norma majoritária e justamente por isso, particular, original e bela (LOPES e NAGIME, 2015, p. 16)

Para Leandro Colling (2012), longe de tentar criar um modelo único e sólido de pensar a produção audiovisual, já que essa afirmação por si já eliminaria a liquidez e a liberdade da reflexão *queer*, mas para se chegar num produto midiático que apresente bandeiras deste pensamento político e acadêmico, é preciso analisar se tais produções atentam para traços comuns ao espírito libertário e questionador *queer*.

Em primeiro, o autor aponta a necessidade de se quebrar, através dessas produções, a hierarquia entre as identidades de gênero e as práticas sexuais, já que, sempre que hierarquizada alguma identidade ou prática, se estará gerando opressões, desrespeito e exclusões; também é necessário problematizar a construção das identidades: nenhuma é original, natural ou normal. Isso não quer dizer, defende o teórico, que os sujeitos são doentes anormais. Quer dizer que, mesmo antes do nascimento, um conjunto de normas passam a incidir sobre todas as pessoas e elas são resultado dessas operações. Ou seja, fundamentalmente os indivíduos são resultado da cultura, é ela quem lê, elabora e reelabora constantemente as identidades.

O autor também defende o fim dos binarismos, já que, como a norma obriga os indivíduos a serem educados para pensar o mundo de forma dicotômica, as pessoas são divididas em pares hierárquicos, logo desiguais (boas ou más, pobres ou ricas, brancas ou negras, homens ou mulheres, hétero ou homossexuais).

Também é preciso valorizar a margem. A norma hegemônica sempre empurra todos para o centro, que representaria a respeitabilidade, a decência, a saúde, a higiene, o ideal de vida, um *corpo dócil*, como diria Michel Foucault (1987). Com isso, desrespeita quem deseja habitar as margens, quem não aspira esse centro como seu projeto de vida. Os seguidores da norma, inclusive, muitas vezes justificam a violência sofrida por quem está nas margens com frases como: “também, veja só, ele pediu para ser violentado, agredido. Quem manda ser assim?”. Esse tipo de comentário, muito comum, carrega o desejo de que todos sejam iguais quando as evidências mostram que todos são diferentes, destaca Leandro Colling.

Um cinema transformador e *queer* também deve pensar a politização do abjeto, já que a norma hegemônica que impera no campo das sexualidades e dos gêneros criou gêneros inteligíveis, aqueles que seguem a linha coerente entre sexo – gênero – desejo e

prática sexual. Quem não segue a linha, entra em zonas de abjeção. Os abjetos são pessoas que não gozam do estatuto de humanos e, por isso, podem ser violentadas. Por fim, Leandro Colling reitera a necessidade da constante problematização da heterossexualidade compulsória e da heteronormatividade, que também é possível pelo acionamento dos itens anteriores, mas não só.

Considerada uma das principais teóricas a pensar o cinema *queer*, a cineasta e pesquisadora Ruby Rich (2015) explica a impossibilidade de categorizar o filme *queer* através de um modelo único, tendo em vista que muitas produções, independentes ou comerciais, ficcionais ou documentárias, longas, curtas ou médias, surgiram na efervescência da pauta LGBT no final dos anos 80 e anos 90. Entretanto, podemos encontrar, dentro dessa pluralidade, alguns indícios do que vem a ser uma produção *queer*.

claro que os novos filmes e vídeos *queer* não são todos um só e tampouco compartilham um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação. Ainda assim, eles são unidos por um estilo comum: chamemos esse estilo de “Homo Pomo”. Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer. Elas estão aqui, elas são *queer*, acostume seus quadris a elas (RICH, 2015, p.22)

Como vimos no início deste capítulo, o cinema contemporâneo europeu foi um dos primeiros a colocar sob novas óticas as sexualidades e identidades dos sujeitos, aquilo que veio a influenciar, aliado aos movimentos sociais da época, as produções norte-americanas a pensar o cinema *queer* enquanto movimento que tentava iluminar outros caminhos para se pensar os sujeitos e suas experiências. Podemos dizer, então, que esse movimento tinha um objetivo e uma função: provocar questionamentos, através da arte, sobre os indivíduos, suas autoafirmações identitárias, seus desejos e prazeres sexuais.

O gênero melodramático, como foi apresentado neste capítulo, também tinha uma função no seu nascimento, ainda no século XVIII: criar uma nova pedagogia à sociedade que ansiava novos padrões morais e sociais, criando ideias e ideais maniqueístas que viriam a influenciar produções por décadas a frente. Como um cinema melodramático, que é carregada de uma moral única, pode ser associado a um espírito de produção *queer*, como a do *New Queer Cinema*, que tudo que mais tentava era romper com as normas e regras?

Como veremos na análise do objeto desta pesquisa, usando uma lógica de pedagogia melodramática, Pedro Almodóvar, que é considerado um dos primeiros cineastas europeus a colocar os ideais *queer* em suas produções, reestrutura o melodrama, apresentando novas formas de pensar os sujeitos e suas sexualidades. Através de suas personagens *trans*, o diretor e roteirista elabora um novo emaranhado de saberes, misturando verdades através da apresentação de novas lógicas sobre os indivíduos, o que faz do seu cinema e suas personagens objetos *queer* e melodramáticos.

3. O melodrama *transviado*: como Almodóvar refaz a lógica canônica dos gêneros

O cinema de Almodóvar é *transmelodramático* e *transviado*¹⁶. Dizer isso é afirmar que elementos que permeavam e ainda permeiam as produções melodramáticas de espírito clássico fazem parte da obra do cineasta, mas que, por ser *transviado*, são reutilizadas e, em alguns casos, ressignificados, criando, assim, novas funções morais.

A pesquisadora e dramaturga Cleise Mendes (2015) diz que nas produções melodramáticas da contemporaneidade, apesar de ainda existir muitas com o espírito clássico do gênero – maniqueísmo simples, com o “bem” sobressaindo-se sobre o “mal” como destino obrigatório –, utilizam somente sua base em seus enredos, ressignificando suas funções para criar dúvidas, interrogações e outras reflexões, a partir da paródia e ironia.

Assim, esses filmes guardam uma função estética melodramática, através das cores, sons, dos exageros, das afetações e das empatias criadas entre espectador e representação fílmica, sem reproduzir os mesmos sentidos morais dado ao gênero clássico, como a bondade e a maldade delimitadas, o caráter simples e de fácil assimilação entre vilão e mocinhos, e diversas normas sociais sobre questões diversas. A pesquisadora Lourdes

¹⁶ *transviado* aqui em substituição ao termo *queer*, que, antes utilizado como insulto às pessoas LGBT nos Estados Unidos, hoje se tornou bandeira de empoderamento tanto nos estudos sobre gênero e sexualidade como pelos movimentos sociais. Como observa Leandro Colling (2012) sobre a palavra *queer*: “é uma conhecida forma de insultar homossexuais, algo como viado, sapatão, boiola etc. Os *queer* desejavam ressignificar e positivar esse insulto. ‘Sou mesmo viado e daí? Quero ser viado, dou meu cu, e daí? Qual é o problema? Se você goza através de uma parte do seu corpo, por que eu não posso gozar com outra? Quem deve dizer como eu devo gozar? Como chegamos a essas determinações?’ Questões e provocações como essas povoam os estudos (e o movimento) *queer*”.

Silva (2013), ao analisar as funções do melodrama no seu percurso histórico, reforça essa ideia, ao afirmar que:

O melodrama enquanto gênero constitui-se em uma matriz cultural, ou seja, trata-se de uma fórmula ou estrutura narrativa que mesmo se repetindo ao longo do tempo, atualiza-se sempre produzindo novos sentidos na vida de um determinado público. Isto significa dizer que, ainda que os gêneros mantenham suas características basicamente universalizantes, num processo de reapropriação, permitem que sejam dinamicamente recriados (SILVA, 2013, p.3)

O cinema de Pedro Almodóvar é um desses representantes a reordenar a função desse gênero. Ali encontramos características do melodrama clássico, como os exageros no enredo, a música como força motora das emotividades das personagens, as falas que não escondem o que sentem e o sentimentalismo carregado, mas tudo isso sob uma ótica que Renata de Felipe (2009) chamou de perversa:

O melodrama clássico no cinema de Almodóvar é apropriado em um sentido, simultaneamente, apologético e perverso, já que em seus filmes os traços do gênero são apropriados no intuito de vincular uma "moral" peculiar, intrínseca, contrária ao pensamento hegemônico. A relação herética, *perversa* - no sentido lacaniano, de desafio às leis - não se restringe ao gênero, mas aos elementos repressivos arraigados à cultura espanhola e a ligação entre cinematografia do diretor e as suas discursividades fundadoras: a obra de Luis Buñuel, a nosso ver, o "pai" do cinema espanhol, e a literatura de Garcia Lorca, produção que associamos à linhagem "materna" (DE FELIPPE, 2009, p.11)

Se, como vimos, o pensamento *queer* está mais interessado no questionamento ao conforto, na dúvida à certeza, na desconstrução à verdade única sobre os indivíduos, podemos afirmar então que o melodrama almodovariano é *queer*, sobretudo quando incide em suas personagens *trans*, como veremos com mais detalhe na análise a seguir, pois desmonta a ordem sobre o pensamento heteronormativo ao levantar questionamentos sobre as exigências sociais nos sujeitos. Ainda na chamada fase experimental do seu cinema, os filmes de Almodóvar já carregavam no título algumas provocações.

Entre os anos de 1974 e 1978, por exemplo, suas produções contrariavam o espírito de ordem e higiene que a recém desfeita ditadura franquista tanto combatia, mas que ainda estavam enraizados na mentalidade de grande parte da população espanhola (HIDALGO,

2009): *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974), *La caída de Sódoma* (1975), *Sexo va, sexo viene* (1977), *Folle... folle... fólleme Tim!* (1978)¹⁷.

Os primeiros longas do diretor, ainda nos anos 80 – filmados em Super 8 –, também traziam temáticas desconfortáveis aos padrões hegemônicos, levantando temáticas escandalosas e provocadoras. Em *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980), fortemente influenciado pela ideologia punk, traz temáticas que vão desde o cultivo de maconha até sadismo, masoquismo e gozo livre;

Labirinto das paixões (1982) conta a história do filho homossexual de um imperador árabe e de uma jovem ninfomaniaca que vivem numa Madri libertária e selvagem; Em *Maus hábitos*¹⁸ (1983) a história se passa em um convento comandado por uma freira lésbica que consome ácidos e outras drogas com outras freiras e suas amantes; *O que eu fiz para merecer isso?* (1984) fala livremente da relação amorosa entre criança e adulto e prostituição; *Matador* (1986) fala dos desejos mórbidos de dois personagens que sentem prazer em matar seus parceiros após o sexo; *A lei do desejo* (1987) coloca em cena relações homossexuais, transexuais e o livre consumo de drogas.

Na primeira fase, os filmes tinham como objetivo o choque antes mesmo de serem assistidos, já que carregavam nos títulos nomes provocativos, sobretudo quando se pensa numa sociedade que ainda respira os anos de opressão da ditadura. Nos anos 80, os filmes têm enredos libertários, mas seus títulos já começam a misturar elementos típicos do melodrama clássico, como amor, paixão e sentimentalismo, a ideias profanas, como o desejo e o desfrute pecado.

Para entender o melodrama remodelado de Pedro Almodóvar e mais especificamente como ele incide sobre suas personagens *trans* é preciso trazer a luz o lugar de fala do diretor, as idiossincrasias e afetações constituídas ao longo do tempo com as normas, a religião, o cinema e a sexualidade. Como observa Wilson H. Silva (1996, p.73), “menosprezar isso significa tratar de forma um tanto quanto superficial suas escolhas e referências”.

3.1 Empreendendo uma pedagogia marginal: o cinema como percurso de Almodóvar

¹⁷ Em tradução livre: *Duas putas ou história de amor que termina em casamento* (1974); *A caída de Sodoma* (1975); *Sexo vai, sexo vem* (1977), *Foda... foda... foda-me Tim!* (1978).

¹⁸ Título original: *Entre Tinieblas*, em tradução livre significa algo como “na escuridão”.

Como defendemos anteriormente, desde o início de sua carreira, Pedro Almodóvar apresentou novas formas de pensar os gêneros, os corpos e as sexualidades através de suas obras. Importante representante da *Movida Madrileña*¹⁹, seus filmes colocam o marginal e os seres abjetos no meio das narrativas, sempre tratados como indivíduos que não se curvam e não reconhecem os meios opressores que circulam à sua volta, através de uma lógica melodramática que não esconde as escolhas e desejos de seus personagens.

Para entender como o cineasta construiu esse traço autoral em sua obra, é preciso analisar mais a fundo seu passado, entender que desde cedo ele precisou confrontar as normas e as regras que ditavam o que era correto a ser seguido. O desejo de libertinagem e empatia à marginalidade surge cedo na vida do cineasta, quando ainda era (mal)educado pelo ensino religioso católico, que cristalizava suas liberdades e caracterizava o mundano – tudo o que o diretor mais se encantava – como satânico, conforme bem destaca Almodóvar em diversos momentos de sua série de entrevistas publicadas em *Conversas com Almodóvar* (2008).

Na conversa, cedida ao autor da obra, Frederic Strauss, o cineasta revela que desde muito pequeno sentia a opressão à sua volta. Mesmo sem entender direito o que estava errado com os seus pensamentos “mundanos”, Almodóvar conhecia de perto as forças que tentavam legitimar o correto das experiências, discursos que tentavam enquadrar seu pensamento em uma norma comportada e passiva, mas que não representavam os desejos questionadores que emanavam do seu eu. Como forma de escapar dessas lógicas, o espanhol se agarra aos livros e ao cinema, de onde apreende as realidades que mais dialogavam com seus anseios.

Reconheci-me completamente em *Gata em Teto de Zinco Quente*, filme baseado em Tennessee Williams e que, para a Igreja, era a própria expressão do pecado, e dizia a mim mesmo: “Pertença ao mundo do pecado, da degenerescência”. Tinha 12 anos e quando alguém me perguntava “o que você é?”, eu respondia: “Sou niilista”. (...) sentia-me muito próximo dos niilistas e muito distante de Deus. Foi esta a mensagem que recebi do cinema (...) Desde muito pequeno, tudo que me rodeava na minha aldeia era uma espécie de lista de todas as coisas que eu não queria fazer na minha vida, coisas contra as quais lutaria no futuro. (...) Os olhos que me olhavam quando pequeno já eram reprovadores; não sabiam o que

¹⁹ Movimento de contracultura espanhol surgido entre o final dos anos 70 e início dos anos 80 em Madri. O objetivo era se opor ao isolamento e cristalização do pensamento resultado dos 40 anos de ditadura franquista, que além de fechar escolas de arte, proibiu diversas manifestações artísticas e culturais na época. Para saber mais ler João Eduardo Hidalgo, *O movimento de contracultura La Movida Madrileña e o aparecimento de Pedro Almodóvar*, disponível em: <http://bit.ly/1zzCH3X>

desaprovavam – porque eu era apenas uma criança –, mas o julgamento já estava lá. Não quero falar disso de forma dramática, mas foi difícil. Felizmente nada me traumatizou, porque tenho uma personalidade muito positiva e porque me refugiava justamente na leitura e no cinema, o que me dava enorme prazer. No entanto, sempre me senti um marginal, desprezado pelas pessoas (ALMODÓVAR, 2008, p. 22 e 25)

A partir daí, Almodóvar se apropria do cinema como espaço de apreensões de saberes e é por ele que passa a ser educado para a vida, ali está sua nova pedagogia cultural do saber, como bem destacam os teóricos *queer* que pensam o papel da mídia como educadora para a realidade. Ainda na sua série de entrevistas, o cineasta fala que a escola salesiana que, em tese, deveria educá-lo, serviu para mostrar tudo aquilo que ele não poderia ser e desejar para si, por isso encontrou no cinema seu espaço de apreensões imagéticas de saberes e verdades, local de desmoronamento da solidez imposta pela ordem.

Quando tinha 11 anos, na Estremadura²⁰, havia um cinema na rua do meu colégio. Os padres tentavam formar meu espírito, moldando-o com uma tenacidade muito religiosa. Felizmente, um pouco acima, na mesma rua, bem encolhido na cadeira do cinema, eu me reconciliava com o mundo, com o meu mundo. Um mundo dominado por emoções perversas ao qual eu tinha certeza pertencer. Muito pouco tempo depois, aos 11 ou 12 anos, fui obrigado a escolher, e fiz com toda a convicção da inexperiência. Se merecia o inferno por ter visto *Johnny Guitar*, *Piquenique*, *Clamor do sexo* ou *Gata em teto de zinco quente*, não havia outra alternativa a não ser aceitar tal castigo. Não sabia o que eram genes, mas não havia qualquer dúvida de que o vermelho vivo estava gravado em mim, tal como em um animal, a marca do cinéfilo de província. Eu era muito mais sensível à voz de Tennessee Williams, surgido nos lábios de Liz Taylor, Paul Newman ou Marlon Brando, que ao resmungo pastoso e babado do meu diretor espiritual. Não havia, para mim, a menor sombra de dúvidas. O apelo da luz, projetada em meus olhos como reflexo da tela de cinema, era muito mais forte que qualquer outro apelo” p.207 e 208

Mesmo não conhecendo à época as bandeiras levantadas pelo pensamento e ativismo *queer*, uma vez que elas só passam a existir de forma socialmente organizada no final dos anos 80, Pedro Almodóvar já apresentava alguns dos ideais colocados pelo movimento: antes de tentar se mostrar como uma pessoa do bem, limpa e obediente às regras divinas, ele abraça o mundano, é um “pecador” declarado que não se importa em ser

²⁰ Em espanhol, *Extremadura*. Comunidade autônoma espanhola situada ao sudoeste da Península Ibérica. Província que faz fronteira com *Castilla-La Mancha*, onde está localizado o município de *Calzada de Calatrava*, onde nasceu Pedro Almodóvar.

enviado ao castigo espiritual por ter sido o perverso que os “bons costumes” combatiam, aquele que desafiou desde cedo as normas que tentaram impor²¹.

Frederic Strauss afirma que essa negação à regra tornou Almodóvar um cineasta em constate “desejo de independência e liberdade radical” (2008, p.12), um roteirista/diretor com sede de (res)significações sobre verdades consideradas concretas nas sexualidades e corpos, características que o marcaram até sua vida adulta, quando começa a fazer filmes, aos 25 anos, muito influenciado pelo underground americano de John Walters, Russ Meyer e, como afirma o cineasta, “tudo o que saía da Warhol Factory (...) e do *pop* dos anos 70” (2008, p.70).

À época, quando começa a produzir seus primeiros curtas-metragens, o cinema passa a ser a ferramenta artística para expressar a realidade em que acreditava, um universo de múltiplos e coloridas caminhos onde o desejo dos indivíduos está acima de qualquer ordem moral de poder.

Nessa miscelânea de possibilidades, seus filmes apresentam distintas apresentações das identidades de gênero, das vivências sexuais, das performances e desejos, com mulheres transexuais lésbicas e machistas, como Tina Quintero, em *A lei do desejo* (1987), e Lola, em *Tudo Sobre a Minha Mãe* (1999), até freiras drogadas e policial travestido, como Abadessa Julia, em *Maus Hábitos* (1983), e Femme Letal, em *De Salto Alto* (1991). Sua forma de mostrar um mundo melhor é apresentar a impossibilidade de um mundo impossível, onde não há regras, ordens e limitações aos indivíduos. Como afirma Renata de Felipe (2009, p.7), “as ‘leis’ que regem as relações entre as suas personagens, bem como entre o diretor/autor e suas ‘fontes’, são as do desejo e dos afetos”.

A lei, em seus filmes, é uma imposição do próprio indivíduo que a fabrica, que escolhe quais regras vai seguir, construindo seus relacionamentos, corpos, performances e sexualidades baseado naquilo que escolheu para si. Como explica Almodóvar, a ordem (lei) é usada para afundar a si mesma, ao cesurar e invisibilizar aquilo considerado imoral pelos moralistas.

Existem tantas ligações entre transgressão e a lei que tento até negar a existência da lei. Luto para que ela seja ausente dos meus filmes. (...) Para mim a transgressão não é um objetivo, porque implica um respeito, uma

²¹ Vale lembrar que o próprio adjetivo *queer*, que em inglês significa veado, bicha, sapatão ou qualquer semelhante pejorativo, é reapropriado pelos ativistas e pensadores desta corrente como forma de abraçar a marca negativa que lhes foi dada, mostrando, assim, que não se importam com as etiquetas que tentam diminuí-los e enquadrá-los.

consideração pela lei, coisa da qual sou incapaz. É por isso que meus filmes nunca foram antifranquistas. Neles eu simplesmente não reconheço a existência de Franco²². É um pouco a minha vingança contra o franquismo: quero que dele não permaneça nem a recordação, nem a sombra. Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento. É um dos direitos, e também um dos poderes, que um cineasta possui (ALMODÓVAR, 2008, p.37 e 38)

Dentro dessa negação da lei, Almodóvar imprime a figura do marginal que emerge de seu ser na paisagem fílmica, uma vez que, como ele mesmo afirma, desde muito jovem se sentiu posto de lado àquelas ordens e verdades forçadas pela igreja e sociedade, logo seus filmes, como extensões do seu Eu, não conseguiriam apagar essas figuras da narrativa.

Mostramos até agora que desde muito cedo o cinema se apresentou a Almodóvar como uma pedagogia possível, um espaço onde ele conseguiu fugir das normas e apreender uma outra ótica do possível, ruir as normas hegemônicas das instituições sociais, como escola e o fundamentalismo religioso. Através dos feixes luminosos que o impactavam no escuro das salas de projeção, ele apreendeu experiências que o ajudaram a questionar as ordens, transformando-o em um cineasta amante das figuras marginais e das temáticas provocadoras.

E suas personagens *trans* são reflexos disso, pois carregam uma força motora que, através da empatia, da graça, do brilho, das falas e formas dissonantes, conseguem denunciar as normas hegemônicas que tentam limitar as vivências e os sujeitos. Um cinema contestador, idealizado por um “errático” assumidamente homossexual que está mais interessado em deixar aflorar os desejos e as multiplicidades individuais (suas e de suas personagens), acusando até mesmo aqueles que participam do mesmo circuito cultural que ele, como a produção *blockbuster* hollywoodiana, muitas vezes mais interessada nas narrativas comuns e de pouca problematização dos indivíduos apresentados.

Sem querer, minha liberdade acusa a falta de liberdade do cinema americano, e a ausência de preconceitos de minhas personagens evidencia a enorme quantidade de preconceitos dos Estados Unidos. Ali, meu cinema tem uma capacidade revolucionária que não possui em outros lugares e provoca muitos conflitos. Como não fui muito complacente com meu público “moderno”, como não lhe paguei tributo, encontro-me realmente numa terra de ninguém. Os “modernos” já não me suportam porque algo em mim critica esse público: sou uma mistura de várias coisas, enquanto

²² Ditador Francisco Franco, militar que “governou” a Espanha do anos 30 até sua morte, em 1975. Considerado o período de maior repressão social e artística do país.

nos Estados Unidos só se deve ter uma faceta. Se você é underground, é só underground; se é homossexual, é só homossexual. E eu nunca quis me deixar encerrar num gueto, nem militar de forma excessiva a favor de um único aspecto da minha personalidade (ALMODÓVAR, 2008, p.149)

A análise a seguir tenta mostrar mais detalhadamente como essas subjetividades e questionamentos das normas estão presentes em suas películas, tomando como objeto as personagens *trans* de seus longas-metragens, não somente aquelas figuras que se reconhecem como pertencentes ao gênero oposto ao que foi dado ao nascer, mas também todos aqueles que de alguma forma remodelam e refazem as lógicas identitárias, sexuais e performáticas.

3.2 O *queer* na pele que canta, grita e se mostra

Uma vez dito que o cinema de Almodóvar é *queer*, é preciso entender como esse estado habita a pele de suas personagens, analisando o performático e o performativo de suas representações. Ao questionar a construção das identidades, o pensamento político e teórico *queer* afirma, como vimos, que é preciso outras possibilidades de refletir sobre os sujeitos, uma vez que há identidades que simplesmente não se encaixam nas categorias existentes (homem, mulher, heterossexual, homossexual, etc.).

De acordo com Guacria Lopes Louro (2013), é certo que algumas pessoas se identificam com aquele gênero recebido ao nascer e vivem suas experiências performáticas e sexuais baseadas nas leis sociais que imperam sobre tais identidades, mas há também muitos que não se reconhecem nessas regras, que possuem vivências e experiências mais escorregadias e difusas.

A coerência e a continuidade de alguém se constituem (...) em “normas de inteligibilidade”, instituídas e mantidas socialmente. A identidade é assegurada através de conceitos estáveis de sexo-gênero e sexualidade; mas há sujeitos de gênero “incoerentes”, “descontínuos”, indivíduos que deixam de se conformar às normas generificadas de inteligibilidade cultural pelas quais todos deveriam ser definidos (LOURO, 2013, p. 69-70)

A pesquisadora Judith Butler (2013) foi uma das primeiras teóricas a denunciar as artificialidades do gênero, a partir do conceito de performatividade. Em sua teoria, ela

encara o gênero como *performance*²³, algo que é produzido pelos corpos, que não surge de uma essência dos indivíduos. Assim, independente das características genéticas que o sujeito possua, ele irá ter seu gênero construído e constituído por atos performáticos apreendidos no universo externo ao seu corpo, repetições estilizadas desenvolvidas no processo cultural em que o indivíduo está inserido. A identidade e os desejos sexuais fazem parte de uma teia de afetações culturais e sociais que vão se formando no decorrer da sua trajetória de vida.

Para Butler, não há essência nos corpos que sozinha venha a definir a completude de uma identidade, pois o gênero é uma fabricação, um devir sempre incompleto, em constante afetação, “uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos (...) que não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (2003, p.195).

Usando como base para reflexão a célebre frase proferida por Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), Judith Butler reforça a ideia de que o gênero dos indivíduos é forjado a partir da sua jornada e das afetações cotidianas, por isso não pode ser resumido aos dizeres médicos e religiosos que tentam controlar as verdades sobre os corpos e identidades ao anunciar que determinada pessoa é menino ou menina.

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. Para Beauvoir, nunca se pode tornar-se mulher em definitivo, como se houvesse um *telos* a governar o processo de aculturação e construção. O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2003, p.59)

Se existem categorias de gênero já instituídas, o ser homem e ser mulher, e ainda assim há pessoas que não se reconhecem dentro daquelas que recebeu, é preciso

²³ A pesquisadora Carla Rodrigues, em *Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J.Derrida* (2012), diz que é preciso distinguir o conceito de *performance* usado por Judith Butler. Ao contrário dos estudos em artes cênicas, a *performance* aqui não está ligado somente ao *performático*, ou seja, ao universo que acontece nos palcos de shows e musicais, mas sim ligado ao *performativo*, termo que vai além das ligações com as atividades artísticas, tendo seu uso nos campos da linguística e do gênero. Disponível em: <http://bit.ly/1MJNOtz>. Último acesso em: 15/05/2015.

problematizar essas ordens sobre os corpos, já que as mesmas não definem os sujeitos. Quando afirma que o gênero é muito mais que um simples dado natural-biológico-divino, mas também um processo que perpassa a cultura, Judith Butler denuncia a fragilidade e desconforto em se pregar modelos identitários simplistas e de pouca complexidade.

Assim aparecem os filmes de Pedro Almodóvar: produções que ajudam a repensar esse novo espírito advindo com a política e as teorias que surgem nos anos 80. Reprodutor desse espírito e alimento do mesmo, através de seus filmes, real e verdade são substituídos por questionamentos que problematizam o lugar do indivíduo na ampla rede de significações dos desejos, recriando a lógica do marginal e do que vem a ser uma identidade confortável.

Marvin Carlson (2009) observa que, na pós-modernidade, as tradições contínuas, as culturas estáveis únicas e as estruturas coerentes estão entrando em colapsos questionadores, sendo substituídas por “um conceito de ‘identidade’ e ‘cultura’ como construídas, relacionais e em constante fluxo” (CARLSON, 2009, p.212), evidenciando o caráter escorregadio e experimental dos sujeitos, sendo a performance um desses caminhos de experimentação (p.213).

A partir dos atos performáticos, os indivíduos se testam e desatestam aquilo que está apresentado como único e possível quando se pensa a constituição dos sujeitos. Como veremos, através das performances, as personagens almodovarianas nos levam a repensar as verdades identitárias e a da natureza dos corpos. Não há uma linha tênue que divide o sujeito natural do artificial, nem muitas vezes a performance social, a da vida, da performance artística, aquela que acontece abaixo das luzes que enfeitam o palco. O próprio tempo performático se vê questionado.

4. Embocetar o corpo, negociar a fala: atos performáticos *queer*

Na obra de Pedro Almodóvar, o corpo e o feminino não costumam ser tratados como únicos, mas sim compostos de elementos que atravessam os vários polos do gênero, um constante devir, se moldando, se construindo e reconstruindo a partir das apreensões simbólicas as quais as personagens são impactadas no decorrer de suas vidas, lógicas de corpos cambiáveis, abertos e com possibilidades de mudanças quando assim for conveniente.

Assim, a categoria mulher, como um estado único e consolidado defendido pelas lógicas normativas, não é presente nos filmes de Pedro Almodóvar. O filme *De Salto Alto*²⁴ (1991) narra o retorno de uma mãe, a famosa cantora Becky del Páramo (Marisa Paredes), à sua filha Rebeca (Victoria Abril), após 15 anos afastada para cuidar de sua carreira. Nesse distanciamento, Rebeca conhece a transformista Letal (Miguel Bosé), que faz shows inspirados na cantora Becky del Páramo, motivo pelo qual a filha rejeitada se aproxima da drag simulacro.

Em uma passagem da película, quando Rebeca coloca em confronto as duas representações de sua mãe – Letal, a travesti que imita um feminino, e Becky, a famosa cantora mãe de Rebeca – o enredo cria armadilhas que deixam surgir tensão no que vem a ser um corpo de fato autêntico. Na conversa, as duas falam dos processos de apreensões imagéticas dos universos femininos que escolheram para si:

LETAL:

Becky! Que surpresa e que apuro. Espero que não tenha se incomodado (com a imitação).

BECKY:

Incomodar-me por quê? Não me incomoda. Me faz sentir tão jovem e absurda! Deixe eu olhá-la... De perto, não me parece muito, mas os gestos são meus.

LETAL:

Imito o seu espírito, seu estilo. O que a fez única.

BECKY:

Ainda sou, mas mudei. Não se é cantora pop com essa idade. Com o tempo me tornei uma grande dama da canção.

LETAL:

É, eu sei. Mas gosto mais do antigo. As perucas, as minissaias, os sapatos com plataformas, teu espírito, teu estilo... (24”51’)

Tocando o rosto de Letal (**Figura 5**), como conferindo seu *Eu* imitado, Becky del Páramo deixa escapar também a construção do seu feminino. Para se parecer com a mulher que deseja ser, Letal apreendeu aquilo que considerou serem autênticas representações dos universos femininos. Copiou o cabelo armado, as roupas justas, a sensualidade dos gestos, a extravagância do universo pop. Já Becky del Páramo, que já se tornou uma mulher madura, uma “dama da canção”, como a própria afirma, teve de remodelar sua

²⁴ Título original: *Tacones Lejanos*. Com: Victoria Abril, Marisa Paredes e Miguel Bosé.

feminilidade, adotando artifícios e performances mais condizentes com a mulher que é hoje.



Figura 5 – revelados os femininos construídos

Ao afirmar que as duas possibilidades do feminino utilizam de artifícios para afirmar a sua identidade, o enredo quebra com a ideia de que a simples ordem cromossômica é suficiente para dividir indivíduos em identidades e corpos legítimos enquanto outros não. É mostrado que, em maior ou menor escala, todos possuem artificialidades e construções que ajudam a modelar corpos, sexualidades e identidades, performances cotidianas que auxiliam a construir o “eu” visível ao mundo.

As duas mulheres utilizam diferentes performances para afirmar distintos femininos. Letal é o presente de um fragmento passado de Becky del Páramo. Usa cabelo amarrado, roupas provocantes, sensualiza nos gestos, no olhar e na voz dublada, enquanto que Becky del Páramo, a cantora, é mais contida, utiliza roupas e joias mais condizentes com a nova dama que pretende mostrar ao mundo. Seus gestos não querem mais provocar o interlocutor, mas sim passar a imagem de mulher sofisticada e contida, que já não precisa mais ser provocativa a quem a assiste.

Guacira Lopes Louro (2013), ao pensar a construção do feminino transformista, afirma que esse corpo que emerge é revolucionário, porque, ao provocar estranheza, curiosidade e fascínio, ele cria também a desordem, levantando questionamentos como: De que material, traços, restos e vestígios ela se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca as referências para seus gestos, seu modo de ser e de estar? A quem imita? Que princípios ou normas “cita” e repete? Onde os aprendeu?

A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições

inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno (LOURO, 2013, p.21)

Seguindo a ideia de gênero como performance repetidamente estilizada, levantada por Judith Butler (2013), tanto Letal como Becky assumem que usam mecanismos para se chegar ao feminino que escolheram para si. As duas moldam o corpo e inserem nele diversos artifícios que socialmente as identificam não somente dentro da categoria mulher, mas também a subdividem em diversas outras adjetivações possíveis dentro do mesmo espectro discursivo: a mulher ousada, a mulher contida, a mulher extravagante, a dama da canção, todas passíveis a mudança quando bem entenderem, porém sempre mulheres.

O filme mostra a fragilidade em assumir uma essência ao gênero. Como dizem as personagens, diversos artifícios são socialmente aceitos e consagrados como pertencentes a determinadas categorias de gênero, por um discurso que tenta legitimar o que deve conter ou não um corpo para ser afirmado como “feminino”. Assim, ao abraçar essas normas, como bem fazem as personagens, independente de seu corpo biológico, elas se remodelam e se colocam dentro do gênero que escolheram para si, usando das próprias leis estabelecidas para pertencer a determinadas categorias, rótulos estes facilmente cambiáveis.

A pluralidade do feminino é apontada por Judith Butler (2008) como o caráter líquido e cambiante dos gêneros e performances, uma vez que a legitimação e consolidação das identidades e dos corpos são problemáticas, pois são passíveis a diversos questionamentos e não podem ser encarados a partir de óticas simples e sólidas.

Una mujer de diez años probablemente no pueda, tal vez una de cuarenta cinco tampoco; entonces, ¿cuál es la suposición que actúa sobre las mujeres cuando decimos que "las mujeres pueden dar a luz"? ¿Qué limita esta categoría "mujeres" y qué "mujeres" están excluidas de la categoría que define esta generalización? ¿Han perdido su condición de mujeres? (...) ¿Ellas nunca llegarán a ser mujeres? esta parece una horrible definición - muy normativa e muy excluyente (...) Tenemos que preguntarnos por qué los cuerpos están identificados del modo en que lo están, que es un órgano sexual, por qué delimitamos las zonas erógenas como lo hacemos? Esto no es lo mismo que decir que todo está construido o fabricado. Es sólo decir que lo que consideramos como lo más material e indiscutible de nuestro cuerpo está también elaborado e interpretado (BUTLER, 2008, p.57)²⁵

²⁵ Tradução minha: Uma mulher de dez anos provavelmente não possa, talvez uma de quarenta e cinco muito menos; então, qual é a suposição que atua sobre as mulheres quando dizemos que "as mulheres podem dar a luz"? O que limita a categoria "mulheres" e que "mulheres" estão excluídas da categoria que

Também podemos encontrar estes questionamentos e reflexões na película *Tudo Sobre a Minha Mãe*²⁶ (1999). O filme conta a história de Manuela (Cecília Roth) e seu retorno à cidade de Barcelona, onde busca a travesti Lola (Toni Cantó), pai do filho recém-morto em um acidente de carro. Ao chegar em Barcelona, Manuela encontra sua antiga amiga, Agrado (Antonia San Juan), travesti com quem ela passa a dividir apartamento enquanto busca o pai do filho falecido.

O enredo fílmico fala, ora explicitamente, ora por indícios postos na narrativa, sobre a construção dos corpos e a pluralidade do feminino enquanto categoria. Em uma cena, a travesti Agrado, que já abandonou a prostituição para trabalhar na companhia de teatro de Huma Rojo (Marisa Paredes), auxilia Nina Cruz (Candela Peña), uma atriz da peça em cartaz, a trocar o figurino entre um ato e outro do espetáculo.

Na cena (**Figura 6**), Agrado e Nina se encaram. A princípio chama atenção o interesse da atriz em constatar o feminino da travesti. Enquanto Agrado abre os botões do vestido de Nina, tirando os enchimentos que dão volume aos seus peitos e a barriga falsa, que simula gravidez, a atriz aperta os peitos de silicone da travesti e esfrega a bunda no pênis de Agrado. A travesti, encarada por muitos como um “feminino menor”, sujeito que nunca conseguirá ser uma mulher de fato, está, naquela cena, controlando a desconstrução de construção de um feminino. Ao tirar os enchimentos que moldam o corpo de Nina como pertencente a um dado feminino – a mulher que virá a ser mãe – está sendo desfeito e remodelado outro corpo.

define esta generalização? Perderam sua condição de mulher? (...) Elas nunca chegaram a ser mulheres? Esta parece uma definição horrível - muito normativa e muito excludente (...) Temos que nos perguntar por que os corpos estão identificados do modo como estão, a partir de um órgão sexual, por que delimitamos as zonas erógenas como delimitamos? Isto não é o mesmo que dizer que tudo está construído ou fabricado. É somente dizer que o que consideramos como o mais material e indiscutível em nosso corpo está também elaborado e interpretado..

²⁶ Título original: *Todo Sobre Mi Madre*. Com Cecília Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz e Antonia San Juan.



Figura 6 - A travesti que desconstrói e reconstrói o feminino 1:08”36’

Com o cartaz que grita “Desejo” no segundo plano, os corpos de Agrado e Nina desconstroem e reconstroem um determinado feminino. E falam sobre eles. Perguntada pela atriz porque não tira seu pênis, aquilo que, em tese, é o fragmento que confere ao seu corpo algo estranho ao estado de mulher, Agrado responde que não o retira porque, assim como os seios sempre rígidos são importantes no mercado da prostituição, o pênis funcional também o é, sendo assim, os dois, partes importantes do seu feminino.

Como vimos anteriormente, uma das características do cinema melodramático, como destaca a pesquisadora Lourdes Silva, é que, ao representar realidades que dialogam com o cotidiano, falando sobre tudo de forma simples e direta, ele afeta aos espectadores ao ponto de ajudar a construir saberes sobre as identidades. A partir de sua narrativa é possível apreender ideias sobre aquilo que se deseja apresentar. De acordo com a pesquisadora, na relação entre espectador e o enredo melodramático:

o sujeito fala de si mesmo, se reconhece e se identifica nos valores expressos pelos personagens em uma espécie de identidade cultural. Assim, o que atrai no melodrama, não é tanto o desfecho da narrativa, mas a encenação e as interações que se estabelecem a partir e por meio dele (...) ao repercutir na vida social e cotidiana, o melodrama se constitui em um objeto crucial na construção de identidades. É por essa via que ele extrapola a mera noção de ser apenas um gênero para configurar-se como uma visão de mundo, ou conforme Brooks (1995), uma “imaginação melodramática” (SILVA, 2013, p.12)

Naquela composição fílmica de dois femininos, ambos com artificialidades que denunciam a construção dos corpos e a fragilidade das normas, o enredo fílmico deixa surgir outras formas de pensar um corpo feminino e outras possibilidades de categoria. Em outra cena, a possibilidade de outro feminino é apresentado ainda mais nitidamente. Mario

(Carlos Lozano), ator da companhia de teatro que Agrado trabalha como assistente da atriz principal, Huma Rojo, inicia um diálogo com a travesti, afim de sexo oral para aliviar seu estresse. “*Acho que uma chupada me relaxaria*”, diz ele, ao que ouve “*Me chupe você, também estou nervosa*”. Mário responde “*Seria a primeira vez que chupo o pau de uma mulher! Mas se for preciso...*”



Figura 7 - Agrado: a primeira mulher com pênis na vida de Mario (1:11'22'')

Na conversa, em tom de negociação, Agrado, respondendo à proposta do seu interlocutor, pergunta se ele aceitaria igualmente chupá-la, já que ela também tem pênis e também está nervosa. Mario, ao ouvir a proposta, diz que seria a primeira vez que chuparia o pau de uma mulher, mas que se preciso fosse, aceitaria.

Uma mulher outra é possível, uma que não precisa atender por completo às lógicas normativas para se afirmar dentro de um gênero. O “pau”, que, segundo a normatividade de gênero, é sinônimo do masculino, logo pertencente a um homem, é afirmado como passível a ser fragmento físico de um corpo feminino. Agrado seria a primeira “*mulher com pau*” que Mario chuparia, sem que isso vá ferir sua heterossexualidade ou seu “estado de homem”, ou seja, mesmo possuindo aquilo considerado uma exclusividade do homem, Agrado continua a ser enxergada como a mulher que de fato é, desfazendo lógicas dadas como únicas acerca dos corpos.

Beatriz Preciado²⁷, ao pensar a construção dos corpos e dos gêneros, defende que a performance também é material, está visível nos sujeitos, uma crítica direta a teoria da

²⁷ Na edição utilizada nesta pesquisa, Preciado ainda assinava suas obras com seu nome de nascimento, Beatriz, dado em conformidade com sua genitália. Hoje, porém, se identifica como Paul B. Preciado.

performatividade de gênero de Judith Butler. Segundo o pensamento butleriano, o gênero é composto por atos performáticos repetitivos que dão a ideia de uma essência, construções dramáticas e contingentes dos sentidos, imitações repetidas que se passam como reais.

(...) atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna (...) que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo/gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno e externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (BUTLER, 2013, p.194-195)

Assim, o gênero não está ligado a uma essência natural ou biológica. Não é porque você tem determinada composição genética-biológica que você será uma mulher ou um homem, uma vez que essas categorias são construções dos próprios sujeitos que as vivem e da sociedade que os cercam. Dentro dessa perspectiva, a construção do sujeito perpassa, grosso modo, dois processos interligados: o indivíduo que no decorrer de sua vida vai montando seu corpo, identidade e vivência sexual; e também através dos fatores externos à pessoa, os processos simbólicos e subjetivos impostos pela cultura e sociedade ao sujeito, que vai acabar por ajuda-lo na construção do seu Eu.

Não que Preciado discorde da teoria butleriana, mas defende que é preciso preencher algumas lacunas deixadas por essa teoria, sobretudo quando se pensa a importância das materialidades dos corpos e das performances visíveis nos sujeitos. Se os atos performáticos – gestos, formas da fala, etc. – constroem o gênero, também há uma série de instrumentos artificiais que reforçam a construção das identidades sobre os corpos. De acordo com o autor, Butler reduz a identidade:

a um efeito do discurso, ignorando as formas de incorporação específica que caracterizam distintas inscrições performativas da identidade. Durante todo esse processo argumentativo, Butler parece ter colocado entre parênteses tanto a materialidade das práticas de imitação como os efeitos

de inscrição sobre o corpo que acompanham toda a performance (...) a noção butleriana de “performance de gênero”, assim como a ainda mais sofisticada “identidade performativa”, desfazem-se prematuramente do corpo e da sexualidade, tornando impossível uma análise crítica dos processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances “passem” por naturais ou não (...) Butler, ao acentuar a possibilidade de cruzar os limites dos gêneros por meio de performances de gênero, teria ignorado tanto os processos corporais e, em especial, as transformações que acontecem nos corpos transgêneros e transexuais, quanto as técnicas de estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos heterossexuais (PRECIADO, 2014, 92-93)

A pesquisadora Linda Nicholson (2000) traz uma interessante forma de exemplificar essa construção dos corpos, das vivências e das identidades, unindo os pensamentos tanto de Butler como de Preciado. Segundo Nicholson, a pessoa nasce como um cabide vazio que, no decorrer de sua trajetória, vai sendo preenchido por roupas variadas (artefatos e artificialidades, simbólicas e concretas) que ajudarão a moldar sua forma estrutural e imagética, forma esta que estará em constante afetação e alteração, por menor ou maior que seja. Na sua análise, a estudiosa diz que esse processo:

Pode ser descrito como uma espécie de noção de “porta-casacos” da identidade: o corpo é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente os relativos a personalidade e comportamento (...) Quando se pensa o corpo como um “cabide” no qual são “jogados” certos aspectos de personalidade e comportamento, pode-se pensar no relacionamento entre os dados do “cabide” e aquilo que nele é jogado como algo mais fraco do que determinista, porém mais forte do que acidental. Não se é *obrigado* a jogar sobretudos e cachecóis num porta-casacos; pode-se, por exemplo, jogar suéteres e até diferentes tipos de objetos, basta mudar suficientemente a natureza material do cabide. Mas se sempre vemos um porta-casacos cheio de sobretudos e cachecóis, não exigimos muita explicação, afinal trata-se de um porta-casacos” (NICHOLSON, 2000, p.12)

Nesta ótica, não existe uma essência que brota da forma e a constitui, mas sim processos artificiais de montagens e desmontagens naquela forma. A forma pode ser alterada de acordo com aquilo que se pretende jogar sobre ela, revelando que os indivíduos passam por processos de padronização, normatização e legitimidade sobre seus corpos e vivências sexuais

Em sua análise, Preciado afirma que corpo é gênero, e é preciso rever suas estruturas, significantes e significados. O que faz do pênis o órgão dominador do sexo e o que faz do pênis um órgão pertencente somente ao homem? Por que é impossível, para muitos, pensar uma mulher com pênis? De acordo com o autor, somente através desses

questionamentos da artificialidade sobre os corpos, o que ela chama de pensamento contrassexual, será possível ampliar o pensamento sobre a construção das identidades. No diálogo entre Agrado e Mario, são colocados indícios para muitas dessas colocações.

Antes de Mario entrar em cena e também no decorrer da conversa, Agrado está em pé, passando as roupas que logo mais serão utilizadas pelo elenco. É uma atividade socialmente concebida como materna e feminina, por ser doméstica (BETTI, 2011)²⁸. Seu brinco brilhante está em evidencia, graças ao cabelo posto atrás da orelha, e ela usa uma camiseta justa, em tonalidade magenta suave, com decote desabotoado, enquanto Mario não usa qualquer acessório e veste uma camiseta solta e em uma tonalidade escura, mais sóbria. Dois estereótipos de mulher e homem são apresentados na mesma simplicidade da revelação da primeira vez que Mario chupará o *pau* de uma mulher.

Em momento algum Agrado esconde como foi concebido seu feminino. Em outras três passagens sua construção de gênero é afirmada. Caminhando com Manuela em direção ao encontro com Irmã Rosa (Penélope Cruz), Agrado usa um blazer em tons magenta vibrante, pisa forte, desfila com seu corpo performático pelas ruas de Barcelona, quando afirma: “*Nada como um Chanel para se sentir respeitável*”, ao que é contestada pela sua companheira: “*Este Chanel é autêntico?*”, quando responde: “*Claro que não! Como vou gastar milhões em um Chanel autêntico com tanta fome no mundo? Verdadeiros só os meus sentimentos e os litros de silicone pesadíssimos*” (00:28’12’).

Na cena a seguir, ao encontrar Irmã Rosa, Agrado descobre que ela pretende viajar para cuidar dos necessitados em *El Salvador*, e se oferece para ir junto, pois está em busca de um novo trabalho, já que o seu feminino não suporta mais disputar as calçadas da prostituição com os vários outros femininos que estão vivenciando esse ambiente laboral.

AGRADO:

Você vai para *El Salvador*? Talvez eu possa ir também. Porque sempre pensei que poderia fazer sucesso no terceiro mundo. A rua está cada vez pior, Irmã. Além da disputa com as putas, agora as *drags* nos arrasam. Não aguento as *drags*. São uns espantalhos. Confundiram circo com travestismo. Com circo, não. Com uma pantomima! Uma mulher é seu cabelo, as unhas, uma boa boca para chupar ou fofocar. Vejamos, onde já se viu uma mulher careca? Não posso com elas, são uns espantalhos! (00:30’48’)

²⁸ Com base na teoria do *habitus*, de Bordieu, Marcella Uceda Betti diz que o lugar do privado é historicamente designado às mulheres, enquanto o espaço urbano é pertencente aos homens.

Durante o discurso, que acontece em uma casa de acolhida onde prestam serviços assistenciais várias outras mulheres religiosas, Agrado pontua muito bem cada milímetro de sua fala. Os olhos se arregalam e se apertam quando ouve que a Irmã Rosa está de viagem, a voz fica mais forte e enfática quando desqualifica os outros tipos femininos que precisa encarar nas ruas, mulheres incompletas, por não possuírem o cabelo adequado, a maquiagem bem medida, performances bem definidas como pertencentes ao universo feminino.

Em outra cena, Agrado expõe por completo o feminino que defende como correto e autêntico. Ao saber que Huma Rojo (Marisa Paredes) e Nina (Candela Peña), protagonistas do espetáculo da companhia que Agrado trabalha, não poderão se apresentar naquela noite, a travesti vai aos holofotes do palco e conversa com os espectadores, um convite ao entretenimento de sua construção.

A câmera faz um movimento panorâmico à direita, enquanto que o som diegético que podemos ouvir é dos sapatos de salto alto de Agrado se aproximando. Ela recebe um feixe de luz que estoura em seu rosto perfilado, ao passo que no segundo seguinte deixa surgir seu corpo no palco, como uma aparição. *"Por causas alheias à sua vontade, duas das atrizes que diariamente triunfam neste cenário hoje não podem estar aqui, pobrezinhas. Assim, o espetáculo está cancelado. Quem quiser receberá o dinheiro de volta, mas, quem não tem nada melhor para fazer, como já estão aqui, é uma pena irem embora. Se ficarem, prometo diverti-los, contando a história da minha vida"* (01:16"20'), diz Agrado, num lento travelling de câmera que para no momento em que a travesti abre os botões de sua justa camiseta, deixando descoberto o decote que mostra parte do contorno dos seios (**Figura 8**).

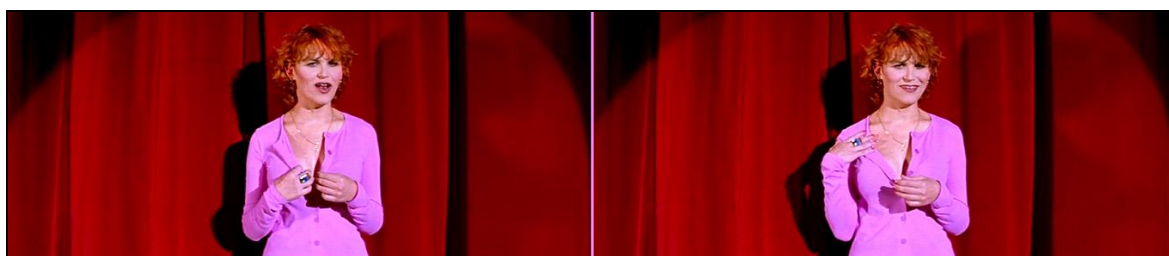


Figura 8 - a performance melodramática queer: construção identitária revelada

No diálogo que segue, podemos ler, através do seu relato e da sua performance, nuances da performance melodramática *queer*. Agrado não esconde nada sobre seu Eu, revelando nos mínimos detalhes como chegou a ser o que é. O mistério de outrora, quando

só se ouvia o som dos saltos se aproximando, dando pistas de um feminino que estava por vir, agora, sob holofotes, é todo vociferado e performatizado.

AGRADO:

Me chamam Agrado, porque toda a minha vida sempre tentei 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 nariz torto). Sei que me dá personalidade, mas, se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone em: lábios, testa, maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu já perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher também veio do macaco tanto ou mais que o homem, 60 mil por sessão. Depende dos pelos de cada um. Em geral duas a quatro sessões. Mas se você for uma diva flamenga, vai precisar de mais. Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica e, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma (01:16"46')

Como vimos anteriormente, no melodrama nada é abafado. Em nome da construção de uma moral, o silêncio é quase tabu e os personagens precisam transformar suas experiências interiores e cotidianas em reverberações que atingem todos à sua volta, como afirma Ismail Xavier, “no melodrama é preciso ‘dizer tudo’” (2003, p.27). Dado o seu espírito *queer*, a ressignificação melodramática oferecida por Pedro Almodóvar vai além do revelado, ele inscreve na pele de suas personagens essas afirmações do corpo, das identidades e das sexualidades.

Neste relato do corpo, a personagem em nenhum momento se coloca como uma figura masculina. Mesmo quando revela todas operações realizadas para se chegar ao seu corpo autêntico, ela se afirma como a mulher que sempre foi, construindo todo seu relato de modo a transbordar afeta a quem a assiste. Ismail Xavier, diz que esse outro melodrama, representado na figura do diretor espanhol, usa das táticas do modelo canônico do gênero para refazer lógicas e criar novas formas de pensar as regras sociais.

A apropriação *pop* do melodrama ativa uma sensibilidade *camp*, e teve múltiplas versões até encontrar em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 80. O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre o arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco; (XAVIER, 2003, p.88)

Ao falar na moral tradicional, aquela que Almodóvar não responde, que age sobre os corpos e as experiências individuais dos sujeitos, tentando moldar suas vivências e performances identitárias, é importante salientar que ela está em constante processo e mudança. Ou seja, aquilo que hoje é considerado errado nos modelos de vida, já foi visto sob outras óticas ao longo da história, como esclarece Guacira Lopes Louro (2013) ao analisar a trajetória dos discursos de poder sobre os corpos ao longo dos anos.

Organizados politicamente, os estados passaram a se preocupar, cada vez mais, com o controle de sua população, com medidas que garantissem a vida e a produtividade de seu povo e se voltaram, então, para a disciplinarização e regulação da família, da reprodução e das práticas sexuais. Nas décadas finais do século XIX, homens vitorianos, médicos e também filósofos, moralistas e pensadores fazem “descobertas”, definições e classificações sobre os corpos de homens e mulheres. Suas proclamações têm expressivos e persistentes efeitos de verdade. A partir de seu olhar “autorizado”, diferenças entre sujeitos e práticas sexuais são inapelavelmente estabelecidas. Não é de estranhar, pois, que a linguagem e a ótica empregadas em tais definições sejam marcadamente masculinas; que as mulheres sejam concebidas como portadoras de uma sexualidade ambígua, escorregadia e potencialmente perigosa; que o comportamento das classes média e alta dos grupos brancos das sociedades urbanas ocidentais tenha se constituído na referência para estabelecer as práticas moralmente apropriadas ou higienicamente sãs. Tipologias e relatos de casos, classificações e minuciosas hierarquias caracterizam os estudos da nascente sexologia. Busca, tenazmente, conhecer, explicar, identificar e também classificar, dividir, regradar e disciplinar a sexualidade. Produzem discursos carregados da autoridade da ciência. Discursos que se confrontam ou se combinam com os da igreja, da moral e da lei (LOURO, 2013, p.81 e 82)

Agrado fala de sua construção corporal e diz que todas as suas artificialidades fazem dela uma mulher autêntica, real porque se parece com o que sonhou para si. Enquanto fala das intervenções estéticas e cirúrgicas que ajudaram seu corpo a se transformar naquilo que é hoje, a travesti não demonstra qualquer incômodo ou medo de possíveis repressões. Ela sorri enquanto fala, toca nas partes moldadas, aponta as transformações como quem sorri das possíveis leis que tentam legitimar o que pode ou não ser considerado um corpo legítimo (**Figura 9**).



Figura 9 – performático e performativo: um corpo que aponta, balança e vocifera seu feminino

Se no diálogo com a Irmã Rosa sobre a possível viagem à *El Salvador* a personagem se mostra normativa, dizendo o que deve ou não ser considerado uma mulher, agora ela não tem o menor pudor em abraçar a contradição, como quem diz: “Sou uma mulher, independente de como nasci, independente das intervenções que realizei, independente do que eu defendo como mulher, sou esta mulher que vocês contemplam neste momento. Aceitem!”.

Como pode existir, como afirmou outrora Mario, uma “mulher com *pau*”? E como esta mulher com pau se acha no direito de dizer o que pode ou não ser considerado feminino, mesmo quando o seu feminino não é tão coerente como o que a norma social espera? Como uma mulher se afirma autêntica mesmo depois de revelar e indicar uma a uma, com bastante precisão e divertimento, todas as artificialidades que há no seu corpo? Essas são algumas das questões que Almodóvar provoca ao levantar em seu enredo essas performances ambíguas e corpos complexos.

Ao colocar uma mulher *trans* interpretando outra mulher *trans* que diz o que é legítimo para ser encaixado dentro da categoria “mulher”, considerada uma definição cabível somente aos detentores dos discursos de verdade sobre os corpos (medicina, estado, igreja, escola, etc.), Almodóvar cria uma série de duplos e jogos que estremecem as artificialidades e naturalidades de um corpo. Ele coloca a voz socialmente calada, no caso a voz da travesti, afirmando o que é legítimo, em sua ótica, ser considerado feminino, por mais escorregadia que seja essa definição.

Quando pensamos uma performance melodramática *queer*, ela diz tudo e fala mais: diz aquilo que não se espera dizer sobre os corpos, gêneros e desejos, levantando questões novas sobre verdades antigas. Ela ajuda a reconstruir os saberes através da ressignificação das verdades, faz movimentar as normas a partir de contraditórios pontos de partidas performáticos, uma mistura que põe em confronto papéis sociais, estruturas tradicionais e morais.

4.1 Sexo sem gênero, parentescos sem regras, santas profanadas e profanas santificadas

Wilson H. Silva (2013), ao pensar o desejo (por outros, por si, pela vida, etc.) nos filmes de Pedro Almodóvar, afirma que o diretor faz um cinema neorrealista surreal, pois, através de enredos que falam do cotidiano, se criam paisagens – imagéticas e sonoras – de um mundo onde as regras morais são reordenadas.

Dialógico, polifônico e intertextual, o cinema de Almodóvar nos lança num labirinto onde o sentido só pode saltar do entrechoque de suas múltiplas perspectivas; onde a ação unificadora e “coerentizante” de um cinema chamado “clássico” é substituída pela exacerbação da diferença e da ambiguidade; onde a própria representação é multifacetada e palpitante, exigindo que o espectador busque seus pontos de identificação numa corrente infinita de associações culturais, psíquicas, históricas, sexuais e sociais (...) Um cinema onde a narrativa arranca sua força de um infinito processo de deslocamentos e substituições. Um cinema, enfim, que reproduzindo os mecanismos do próprio desejo, aniquila com a possibilidade de fixação de padrões e de modelos; corrói a perspectiva de ordem e controle almejada pelos ideólogos de um mundo monológico (SILVA, 2013, p. 62-63)

Ao mesmo tempo que desgarrado e nada escondido, com personagens que revelam sem o menor pudor seus lugares de mundo e autoafirmações de sujeitos, seguindo uma outra lógica melodramática contrária a da moralidade clássica deste gênero cinematográfico, ao entrar em choque com as regras normativas que dizem o que é certo e errado nas experiências humanas – relação heterossexual como única legítima, família formada apenas por laços sanguíneos, identidades e performances classificadas apenas baseadas na ordem cromossômica, etc. – se cria um estranhamento e incerteza acerca das possibilidades dos indivíduos.

Em *De Salto Alto* (1991), Letal (Miguel Bosé), transformista que se apresenta em um clube noturno de Madri, é uma dessas personagens que fazem da mistura e confusão

sua identidade social. Atravessando uma cortina de cristais, a personagem surge no palco da boate Villa Rosa, onde Rebeca (Victoria Abril), acompanhada do marido, Manuel (Feódor Atkine), leva sua mãe, a famosa cantora Becky del Páramo (Marisa Paredes), para conhecer Letal, que faz apresentações inspirados no seu trabalho.

A música que impulsiona a performance é *Un año de amor*²⁹, que fala de uma mulher revoltada pelo fim do seu relacionamento, um corpo que deseja ao amante o amargor das recordações dos dias felizes, a dor de ter vivido com ela um ano de amor que não voltará mais a existir. Letal usa peruca loira platinada, na mesma tonalidade de sua musa inspiradora, formando um coque armado que deixa o pescoço desnudo. As argolas douradas, simbologias que tanto caracterizam a feminilidade, temperam o restante da vestimenta, em sua completude vermelha (**Figura 10**).



Figura 10 - Letal mistura artifícios concebidos como masculinos e femininos em sua performance

O visual de Letal, apesar de esbanjar sensualidade, mescla artifícios daquilo conhecido como pertencentes aos universos feminino e masculino. A camisa de alfaiataria, tipicamente masculina, é usada amarrada, com todos os botões abertos, de forma que o colo da personagem também se deixa ser visto em grande parte.

Dentro da camisa, para contrastar com a imagem viril da roupa sobreposta, um micro vestido em lantejoulas vermelhas que poderiam muito bem ofuscar as luvas de mesma tonalidade, caso Letal não fizesse questão de a todo o momento realizar movimentos circulares nos punhos, como quem deseja exibir toda a feminilidade que habita seu corpo nos mais detalhados gestos.

²⁹

Gravada pela cantora Luz Casal, conhecida por sua carreira na música rock espanhola.

Ao colo dos homens da plateia que a assistem, Letal se permite ser cheirada. Cai lentamente de costas aos corpos masculinos que a contemplam. Fecha os olhos, para que sua performance transpareça a sensualidade que seu corpo e voz dublada exigem. Corporeidade esta que é a principal arma da personagem que sobe ao palco, porque ela ajuda a fixar aquela voz “postiça” no corpo montado que interpreta.

Delicadamente, o molejo do corpo dá vida à letra da canção interpretada. *“Si ahora tú te vas pronto descubrirás que los días son eternos y vacíos sin mí. Y de noche, por la noche, por no sentirte solo recordarás nuestros días felices, recordarás el sabor de mis besos y entenderás en un solo momento qué significa un año de amor* (Se agora você se vai, logo perceberá que os dias são eternos e vazios sem mim. E de noite, durante a noite, para não se sentir só, recordará dos nossos dias felizes, recordará do sabor dos meus beijos e entenderá em um só momento o que significa um ano de amor)”.

Enquanto versa sobre a noite e a consequente solidão do seu antigo parceiro, Letal toca os seios e genitália. Com as mãos entre as pernas, faz alusão às recordações dos momentos felizes, do sabor dos seus beijos ao amado, o que ela espera, segundo a canção, que o mesmo se lembre – e sofra ao lembrar – o que é um ano de amor.

Na plateia, assistindo à performance, outras mulheres *trans* seguem os mesmos movimentos usados por Letal. De forma ritmada, três distintas personagens (uma loira, uma morena e uma ruiva) imitam a imitação, ou seja, simulam os passos usados por Letal, que, por sua vez, foram inspirados na música e imagem de Becky, criando um jogo onde as possibilidades são postas em um só espaço: um palco que mistura artificialidades e natureza, autenticidade e cópia, femininos múltiplos possíveis.

Arma principal desde o nascimento do gênero melodrama³⁰, a música nos filmes de Almodóvar é constantemente utilizada para reforçar sentimentos exprimidos pelas personagens, onde é possível encontrar a mistura de clássicos russos, como Shostakovich, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, com música popular hispânica, como Luz Casal, Chavela Vargas e Lola Beltrán, como observa Guilherme Maia (2008 e 2010).

³⁰ Afirma Ismail Xavier: “Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o melos do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, “ganha-lo” para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo “enche os olhos” e ganha a sua cumplicidade, legitimando um estado de fê consentida na “voz muda do coração” e na plena espontaneidade do gesto embora este seja produto de convenções teatrais” (XAVIER, p.94, 2003).

De acordo com o pesquisador, essas músicas são aportes para exprimir os sentimentos daquilo que é narrado na trama, ferramentas que, aliadas as performances das personagens, potencializam³¹ ideias e ideais dos seres fílmicos. O *corpus* performático dos personagens almodovarianos é carregado de afetos. Elas impressionam, querem ser vistas e a voz, mesmo muda, no caso da dublagem, é um desses veículos de impacto.³²

Se até então a performance e a música dublada por Letal serviram para reforçar um certo corpo feminino, que, apesar de utilizar em sua indumentária elementos socialmente concebidos como masculinos, faz questão de mostrar a sensualidade esperada de uma mulher estrela da música, logo em seguida será também através da performance vocal que se alcançará a ruptura do corpo e gênero confortáveis.

O corpo que há minutos atrás deixava aflorar um feminino esperado, agora, ao conversar com o marido de Rebeca (Victoria Abril), Manuel (Feódor Atkine), irá deixar claro que, mesmo adotando uma imagem de mulher, a performance lhe permite experimentar e vivenciar outros polos identitários quando assim lhe convir. No diálogo, Manuel tenta decifrar quem é Letal, como se sua imagem já não falasse por si e o interrogatório fosse preciso:

MANUEL:

Qual o seu nome verdadeiro? (25"46)

Neste momento, a câmera é subjetiva, simula o olhar de Manuel, que, ao fazer a pergunta, olha por entre as pernas da personagem. Ela está de pernas abertas, deixando a calcinha branca com bolas pretas aparecer. Ao notar o olhar de Manuel, Letal se mostra incômoda, fecha as pernas e põe as mãos sobre a saia, respondendo de forma mais seca e incisiva, perdendo a suavidade da voz que outrora usava ao compartilhar seu feminino com Becky del Páramo:

³¹ Em entrevista a Frederic Strauss, em *Conversas com Almodóvar* (2008), ao ser perguntado se as músicas são uma forma de escrita do argumento do filme, Almodóvar diz que “Sem dúvida. Em *De Salto Alto* (1991) a ação acompanha cada nota das músicas. Nesse filme, a escolha das músicas se tornou certamente semelhante a um trabalho de roteirização, tanto mais que fiz a pesquisa muito antes de filmar para ter tempo de gravar uma versão espanhola das músicas” (p.139). Quando perguntado como escolheu as canções que fazem parte da película, Almodóvar disse que “Com o coração. São sempre canções que me agradam e que falam de minhas personagens, que se infiltram naturalmente no universo dos meus filmes” (p.140).

³² Quase todas as personagens *trans* de Pedro Almodóvar cantam ou dublam para exprimir e reforçar seus sentimentos. Tinha Quintero, em *A Lei do Desejo*, ao conversar entrar na igreja e encontrar o Padre que foi seu amante na época do coral da escola; Letal, em *De Salto Alto* (1991) no palco da boate em que imita Becky del Páramo; Paquita e Zahara na boate *La Bomba* em *Má Educação* (2004)

LETAL:

Como na canção de Concha Piquer³³, sou o que queiram chamar-me. Meus amigos me chamam Letal. (25''49')

Ao pronunciar seu “mortífero” nome, sua voz fica grave, mais uma vez a câmera se coloca como olhos do personagem. Agora mostra o que enxerga Letal: um revólver que Manuel deixa ser visto em sua cintura. Quando nota o olhar de Letal, ele esconde a arma com o paletó (**Figura 11**).



Figura 11 - Objetos do perigo: revólver e calcinha como signos do gênero

Os personagens flagram particularidades um do outro, fragmentos que dizem muito sobre cada indivíduo. Uma é imageticamente letal pela sua subversão às normas, por contrariar regras e se afirmar como a mulher que deseja ser. O outro, objetivamente letal, carrega na cintura o signo da opressão, é o principal combatente daquela figura desconcertante que está à sua frente.

A cena coloca simbologias para mostrar o que vem a ser letal naquela situação e quais artifícios são usados para significar o papel social que se deseja: Letal usa calcinha porque se afirma naquele momento uma mulher; Manuel guarda um revólver, porque ali está a potencialização de sua virilidade de macho, o símbolo de seu poder de controlar e fazer as normas sociais.

³³ A referida música é *Yo Soy... Esa*, interpretada pela cantora espanhola Concha Piquer. A canção é o relato de alguém que não se importa mais como os outros a chamam, está conformada com o nome qualquer.

Mais uma vez um artifício exterior ao corpo, no caso, o revólver, é usado para reforçar aquela marca de gênero que se deseja passar, o gênero materializado, como denuncia Beatriz Preciado (2014). Ao portar e mostrar que tem uma arma de fogo na cintura, Manuel está deixando claro o “macho” que deseja aparentar ser, reforça sua identidade viril e potente a partir daquele artefato, evidenciando que ali é o “gênero forte” em contraposição ao frágil que está à sua frente, é ele quem controla aquele bando e dita as regras naquele espaço.

Letal, apesar do flagra, não procura entender a razão para aquele revólver na cintura de Manuel. A recíproca, entretanto, não é a mesma, e o homem continua sua busca por conhecer melhor a mulher “montada”, tentando delimitar com solidez aquela figura, coloca-la numa categoria de gênero confortável. “Letal é masculino ou feminino?”, pergunta o homem. Letal, por sua vez, explica o quão a definição do gênero pode ser flutuante e não hermética:

LETAL:

Depende. Para você, sou um homem (25”59’)

No decorrer da conversa, do momento que pronuncia seu nome até o quando se afirma homem, a voz de Letal fica mais grave, dilui a feminilidade que há na fala e finca a masculinidade que é possível demonstrar para seu interlocutor opressivo, sem perder a delicadeza e feminilidade dos gestos com as mãos, que acariciam seu pescoço e ajeitam o cabelo a todo momento em que conversa.

A voz da personagem, entretanto, adquire um novo corpo, se carrega de marcas e intenções que vão além da simples expressão, caráter importante quando se pensa a voz – e não apenas a fala, mas também a sonoridade – como um artifício de performance, como destacam Gilberto Icle e Celina Nunes de Alcântara (2011):

O corpo da voz, nesses casos, constitui por si só a significação. Ela – a voz - deixa de ser apenas o suporte de um significado para se presentificar como materialidade e nessa condição significar. Nesse sentido, a realidade das vozes torna-se por si um tema. (...) a voz não é apenas a extensão do corpo, ela é corpo, constitui-se por qualidades psicofísicas que podem ser dimensionadas por características comumente atribuídas ao corpo: variação de tonicidade, níveis diferenciados de energia, possibilidade de transformação a partir de um trabalho técnico preciso, entre outras. (...) pensar a voz como ato, como performance vocal, como experiência de performatividade, como performance da oralidade. (ICLE e ALCÂNTARA, p.132, 2011)

De acordo com os autores, baseados no pensamento de Paul Zumthor, a voz é, antes de tudo, ato. Deve ser pensada para além da transmissão de uma mensagem, mas também como importante artifício que transforma tanto aquele que fala como aquele que escuta, dada a riqueza de possibilidades simbólicas carregada na oralidade. Para Letal, sua voz é meio de expressão múltipla de seu corpo, ela é um dos caminhos que deixam aflorar sua feminilidade, mas é também por onde a personagem “se entrega”, deixa escapar a ideia de masculinidade que não foge do seu eu e que pode ser ativado quando bem entende.

No palco, a voz é “roubada” daquela que inspira sua feminilidade, no caso a dublagem (a não-voz) de Becky del Páramo. Fora do palco, ela exprime delicadeza e suavidade ao falar, mostrando um feminino mais manso e contido àquele do palco. Ao se deparar com o interlocutor machista e opressor, que usa traços violentos para lhe intimidar, ela transforma a voz em virilidade masculina, imprimindo uma nova marca identitária que repele o outro invasor. Em todos os momentos, a personagem está repetindo performances de gênero para imprimir o ideal que deseja passar.

Ainda pensando o papel da voz nas performances melodramáticas *queer* almodovarianas, Janete El Haouli (1996) afirma que nos filmes do diretor espanhol é possível encontrar diversos jogos sonoros, tanto no que diz respeito ao fundo musical das cenas, quase sempre boleros em voz feminina que reforçam a dor e o prazer dos desejos, mas também nas falas das personagens, que usam de artifícios para refazer lógicas de pensamento.

De acordo com a pesquisadora, a chegada do som no cinema trouxe consigo um universo de novas possibilidades. Nos almodramas, essas possibilidades algumas vezes ultrapassam aquilo que se espera do voz cinematográfica, através de um enredo que muitas vezes procura confundir para questionar, como já analisado.

Uma das grandes conquistas do cinema é a sonorização sincronizada. Em vários filmes, Almodóvar não só evidencia o emprego alegórico do som enquanto música, mas também propõe uma rediscussão da tradição do uso da voz no cinema. É muito coerente que a sua direção encare a voz sob o ponto de vista da carne (HAOULI, 1996, p.93)

Se a voz em Almodóvar é carne/desejo e estes são difusos, plurais e incorretos, essas vozes certamente irão se misturar na confusão proposta pelo diretor, aquilo que a pesquisadora chamou de “trucagem”, baseada nas pesquisas de Michel Chion³⁴. Segundo

³⁴ CHION, Michel, 1991. *La voce nel cinema*. Parma: Pratiche Editrice.

este conceito, a voz ouvida não pertence ao corpo visto na tela, ela escapa e confunde, engana, “Almodóvar subverte propositadamente a ilusão de “perfeita unidade” sexual entre voz e corpo através da dublagem” (ibidem, p.90), contrariando a forma clássica de usar a dublagem que, segundo a autora, exercia um papel de “supervisor” das diferenças sexuais: uma voz feminina devendo provir de um corpo feminino e uma voz masculina devendo provir de um corpo masculino.

Com o uso desta trucagem que desloca a voz de seu sujeito emissor, uma série de questões aparece (...) sentados na sala escura, inconscientemente ansiamos que uma voz corresponda realmente a um corpo, que o cinema nos dê a ilusão de que tudo está em ordem – massageando nosso ideal de “realismo”. É com isso justamente que Almodóvar joga. (...) Dentro de um drama bastante real e concreto, Almodóvar faz com que a canção seja entoada por uma espécie de “Castrati” moral. Um mutilação sádica em favor do belo: da voz que parte à procura de sua fonte, de sua “mãe” (HAOULI, 1996, p.91)

No seu estudo, a pesquisadora aponta que nas mãos de Almodóvar, a voz da mulher e do homem passam por uma torção movida pelo excesso, não estão onde originariamente as encontramos, seu sentido foi invertido, “poderíamos dizer que se tratam de vozes picarescas, de seres burlescos, que pervertem a ordem e os costumes para que nos seja permitido ir além da escuta comum” (ibidem, p.93).

Outras cenas em *De Salto Alto* (1991) exemplificam a confusão na catalogação do gênero. A duração da performance de Letal, por exemplo, é imprecisa. Não dá para afirmar que ela é encerrada ao apagar das luzes do espetáculo ou se é uma constante na vida da personagem, uma vez que aquele corpo está sempre usando de artificialidades para reforçar traços identitários que deseja exprimir.

No palco esbanja sensualidade e delicadeza feminina; nos bastidores continua se afirmando enquanto a mulher Letal, mas demonstra tesão por Gabriella (Victoria Abril) enquanto a mesma a ajuda a trocar de roupa, ruindo o conforto do sistema sexo-gênero-desejo, ao mostrar que nem sempre ao se afirmar como mulher o indivíduo sente atração por homem (heterossexual).

De novo Almodóvar apresenta a confusão através do monte e desmonte dos corpos. Minutos atrás, Letal falava a Becky sobre seu processo de construção do feminino, que prefere as perucas, os saltos, o espírito e o estilo daquela mulher exuberante e sensual do passado. Agora, com Gabriella em seu camarim, a transformista desfaz a ordem do desejo. No quadro fílmico, só Gabriella é vista em cena, olhando as perucas e cosméticas sobre a

mesa da transformista. Ela sai da cena e no mesmo lugar que ocupava surge Letal, que chama sua amiga para ajudá-la a abrir o zíper do vestido vermelho todo em lantejoulas brilhantes.

Apesar do vestido, que marca toda sua silhueta voluptuosa, a transformista já não está de peruca, usa uma touca que não revela seu cabelo “natural”. O corpo de Letal encara a câmera, com a mão esquerda na cintura e a direita num suave movimento no queixo, ainda portando a leveza que se espera de um corpo feminino, a transformista chama sua companheira e fica de costas para câmera, apoiando ambas mãos na cintura. Gabriella agora está em primeiro plano e pouco a pouco vai desfazendo a forma de mulher que está naquele corpo (**Figura 12**).



Figura 12 - o desmonte do corpo e do desejo

Letal abre o zíper e deixa serem vistos os enchimentos que ajudam aquele corpo a se transformar em um feminino. Ao passo que as camadas vão se desfazendo, o semblante de Letal começa a mudar, encarando Gabriella com mais firmeza e um desejo que, se até pouco tempo estava subjetivo, passa a ser direto.

A transformista agora se encontra num entre lugar do gênero, pois, mesmo com os adereços ligados ao feminino retirados, ainda usa maquiagem e calcinha. Letal beija o pescoço de Gabriella, pendura sua amiga num cano que serve de cabide, abre as pernas dela e inicia um sexo oral. O rosto de Letal some entre as pernas de Gabriella, não se consegue identificar nenhum dos dois traços: nem do seu rosto nem do genital de Gabriella, como uma sombra que cobre aquele ato sexual confuso e escorregadio.

Ao transar com Gabriela, no momento que se desmonta de Letal, aquele indivíduo seria um homem ou uma mulher? Aquela relação daquele momento seria heterossexual ou

lésbica? Aquele corpo que habita o entre lugar da forma e da performance seria masculino ou feminino? Em que categoria estaria inserido este indivíduo que no momento em que a relação acontece, mesmo já tirada peruca e vestido, ainda porta maquiagem e lingerie sobre seu corpo? Homem, mulher ou estaria em um entre lugar nada palpável?

Além disso, fora da boate, Letal se transforma em um investigador que usa terno e gravata, barba e bigode postiços para artificializar a masculinidade que a lei exige, mostrando mais uma vez, como no caso do revólver de Manuel, que até para se criar um ideal de “masculino” é necessário usar artificialidades nos corpos. É criado um jogo de performances e artifícios que levam o espectador a se perguntar qual seria e se há possibilidade de haver o tal indivíduo legítimo que habita o corpo.

Fora dos palcos, quando não está performando seu feminino, Letal é um investigador de polícia que usa, como já dito, barba falsa no rosto, o que reforça os questionamentos sobre o indivíduo de corpo e gênero confortáveis. Quem é o ser “verdadeiro” ali presente? A mulher de perucas e enchimentos que criam formas ideais do feminino? Ou o legítimo seria o investigador que usa elementos masculinizadores postiços para afirmar sua virilidade de macho? Há corpos legítimos, naturais? Onde acaba e começa as performances sociais de Letal/Investigador?

Antes de tentar responder qualquer pergunta, o certo é que figuras como Letal surgem para desestabilizar saberes dados como únicas e concretas. O indivíduo hermético é tensionado e passa a ser pensado por outras óticas; as relações estáveis e concretas são repensadas e repaginadas; os corpos, dados como naturais e únicos, têm suas artificialidades e montagens reveladas, mostrando que, no fundo, todos são massas em constante construção.

No cinema de Pedro Almodóvar, diz Wilson H. Silva (1996), encontramos uma narrativa que fala de tudo, espírito melodramático, mas que não está preocupada em responder aos anseios dos paradigmas impostos, logo *queer*. Uma miscelânea que não se incomoda em confundir e que, através multiplicação das possibilidades afetivas, sexuais, performáticas, defende uma moral outra.

Seu cinema se faz de uma escrita “transgressora”, revelada (e relevada) pela justaposição das falas, imagens e sons emitidos por sujeitos diversos de um enunciação multifacetada. Sua filmografia nos coloca em contato com essa presença fantasmática que embala e assombra nosso dia-a-dia, que paira sobre nossos atos, vagando por entre nossas mais arraigadas concepções (às vezes distorcendo-as outras sendo deformadas por elas) e

nos aproxima desse reino crepuscular do qual só nos é dada a possibilidade de vislumbrar o limiar (WILSON, 1996, p.74-75)

Ao criar ambientes fluidos, com personagens que preferem a confusão à explicação, Almodóvar lança questionamentos sobre a naturalidade dos corpos, dos gêneros e das sexualidades, mostrando indivíduos que usam seus corpos como instrumentos da livre experimentação, que podem caminhar por experiências diversas, a partir de vidas de relações sinestésicas entre os sujeitos representados.

4.2 Performances que remodelam a estrutura dos parentescos

As estruturas e instituições sociais também são constantemente abaladas por performances confusas, enredos e mise-en-scène carregados de elementos paródicos e irônicos. A família, por exemplo, por muitas vezes é refeita nas obras do diretor manchego. Através dos jogos com o parentesco, as identidades de gênero, suas performances e as vivências sexuais é comum encontrar armadilhas que ajudam a repensar tais estruturas.

Em *A lei do desejo* (1987), por exemplo, a personagem Tina Quintero (Carmen Maura) é um indivíduo que provoca as estruturas tradicionais: uma mulher *trans* que sofre a dor de ser constantemente trocada nos relacionamentos amorosos: o primeiro com o pai, ainda jovem, quando começa a apagar do corpo os traços de masculinidade e deixa surgir aquilo conhecido como pertencentes ao feminino; no segundo, já em um corpo de mulher, é abandonada por sua esposa, uma ex-modelo que a troca por um fotógrafo, deixando Tina sozinha com a filha. Sua ex-companheira é interpretada por Bibi Andersen³⁵, uma mulher *trans* presente em várias outras películas almodovarianas.

Ao colocar uma mulher *trans*, reconhecida por muitos como um simulacro de mulher, interpretando uma mulher *cis*, afirmada pela normatividade como a “mulher verdadeira”, enquanto a atriz *cis* (Carmen Maura) faz o papel de uma mulher *trans*, Pedro Almodóvar desestabiliza ordens e abre margens para perguntas sobre o que vem de fato a ser considerado um gênero legítimo e genuíno, até porque nem todos se dão conta da

³⁵ Posteriormente a atriz passou a adotar o nome Bibiana Fernández. No total, Bibi fez cinco filmes de Pedro Almodóvar: *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Tacones lejanos* (1991) e *Kika* (1993). Em todos eles interpreta mulheres *cisgênero* ou sua transexualidade não é colocada em cena. Em *A lei do desejo*, ela é uma mulher *cis* que abandona sua mulher *trans* (Tina), juntamente com sua filha, para ficar com um homem *cis*.

“artificialidade” de Bibi e sua “feminilidade” em nada difere daquela apresentada por Carmen Maura.

Assim, as duas atrizes possuem performances de gênero idênticas na tela, entretanto, dentro da lógica normativa, só uma delas é uma mulher verdadeira, ou seja, que possui os órgãos biológicos consagrados como femininos, entretanto quem assiste ao filme dificilmente vai perceber que a personagem *trans* é interpretada por uma atriz *cis*, enquanto a personagem *cis* é interpretada por uma mulher *trans*.

Em *A lei do desejo*, os simulacros e construções não representam qualquer problema para Tina Quintero. Ela não nega suas artificialidades e nem faz de seu corpo um fardo a ser carregado. Seus problemas estão ligados às decepções amorosas e o corpo é só um elemento existente em sua vida, elemento este nada sacralizado, mas banal como qualquer outro item coadjuvante em sua existência. Em uma cena, durante uma conversa com o irmão, Pablo Quintero (Eusebio Poncela), que está acamado em um hospital, Tina fala sobre seu processo de transformação corporal de forma simples e sem grande ardeor.

TINA:

Pablo, há coisas de que nunca mais falamos. Fui culpada da separação de nossos pais. Estava tendo um caso com papai. Um dia, mamãe descobriu. Pode imaginar.

PABLO:

Então, vocês foram ao Marrocos?

TINA:

Sim. Vivemos alguns anos e fomos muito felizes. Até que me deixou por outra mulher. Jamais o perdoei. Nunca mais consegui ficar com outro homem. (...) No princípio eu era menino. Um tempo depois que cheguei a Marrocos com papai, eu mudei de sexo. Havíamos decidido antes de ir.

PABLO:

Qual dos dois decidiu?

TINA:

Não importa. Ele queria isso e eu era louca por ele.

Apesar de colocar a figura abjeta – Tina Quintero – assumindo a responsabilidade pela destruição da sua família, seguindo uma lógica de culpabilização da figura já demonizada – a transexual, considerada por muitos como desviante, sórdida, escória destruidora dos bons costumes – o enredo mostra em seguida que o pai – macho, dominador, heterossexual, representante chefe da família, a figura do patriarcado – mais

uma vez trai sua esposa/filha, largando-a para ficar com outra mulher, invertendo o que foi dito e mostrando que os seres “normais” também podem ser perversos.

Renata de Felipe (2009) diz que uma das características do cinema de Pedro Almodóvar é afundar as lógicas patriarcais. Assim, não há representações de homens fortes dominando e comandados as estruturas sociais, como as famílias, sendo este uma das lógicas primeiras que poderia inserir sua obra dentro de um espírito *queer*, ou seja, questionador das ordens hegemônicas. Segundo a pesquisadora, “o “apagamento das figuras paternas (...) está intimamente relacionado à perversidade que impregna a obra, à postura contrária as convenções de uma tradição patriarcal em decadência” (2009, p.13). A autora diz ainda:

Se do ponto de vista sociocultural hegemônico as heranças maternas são secundarizadas, no cinema do diretor as representações e as heranças maternas/maternais são dotadas de um poder peculiar, baseado na tolerância e na capacidade de superação, marcas autorais e estratégias discursivas que propõem uma outra ordem: a dos afetos. Essa perspectiva *hipermaternal* que atravessa a obra se estende ao espaço (...) e “contamina” a ordem do relato, cuja linearidade é quebrada pela inserção de sequências, de fragmentos de outras narrativas, pela interferência de códigos muitas vezes extracinematográficos, estratégias que, ao contrariarem a expressividade predominante, remetem ao materno. Essas interferências corroem o que Eduardo Cañizal demonimou como o *falocentrismo do relato linear* pela proposição de outros arranjos narrativos/sintáticos, o que, a nosso ver, está relacionado à proposição de outros paradigmas familiares e afetivos (DE FELIPPE, 2009, p. 14)

Além de inverter a lógica da culpa, colocando o representante da moral, no caso o pai de Tina e Pablo, como figura desviante, a cena trata a materialidade do corpo como algo passível à mudança, que beira o banal, de fácil transformação e pouca sacralidade: o corpo em estado gasoso de fluidez.

Quando resgata o passado ao irmão em lapso de memória, enquanto afirma não importar a origem da sua mudança corporal, Tina Quintero segura um retrato da infância, a memória sobre um corpo que não quer ser esquecido, mas que se afirma como algo além daquilo que fora obrigada a ser ao nascimento.

No quadro fílmico (**Figura 13**), os atores daquela família errática e refeita: Tina, a frente do seu irmão, traz a foto do seu pai/marido ao lado, compondo a cena como quem observa a conversa dos filhos. O retrato em preto e branco contrasta com as unhas vermelhas de Tina, que segura o quadro com firmeza. Passado e presente em disputa no mesmo plano. As garras da feminilidade, em tons quentes e indiscretos, seguram um

fragmento do passado não apagado, mas que é dominado pela presença da mulher que hoje molda aquele corpo simples demais para ser alterado, mas complexo demais para ser aceito como legítimo no gênero que escolheu vestir diante do discurso heteronormativo.



Figura 13 - As garras do feminino dominam a norma e refazem a família

O discurso e a performance de Tina Quintero revelam outra marca que carrega os personagens almodovarianos: a negação do sentimento de remorso. Suas personagens *trans* não entram em conflito pela sua identidade de gênero ou pelas transgressões do seu corpo, elas simplesmente abraçam aquilo que desejaram para si e rejeitam o lamento na sua realidade identitária e sexual. Parte dessa impressão colocada em suas personagens reflete aquilo que sente o cineasta, que, como afirmou em *Conversas com Almodóvar* (2008), repudia qualquer remorso que as ordens sociais tentam lhe impor.

Para os espanhóis de minha geração, aliás de todas as gerações, o sentimento de culpa foi um dos fundamentos da educação. Na região de *La Mancha*, esse tipo de educação destruiu várias vidas, foi um suplício para muitas pessoas. Mas, um ano após terminar minha estada com os padres, eu encontrara minha própria natureza, que recusa a culpa. Tenho consciência dos meus erros, mas não me arrependo. O arrependimento e o sentimento de culpa são invenções judaico-cristãs de que eu não gosto (ALMODÓVAR, 2008, p. 203)

Wilson H. Silva (1996), ao analisar o combustível que alimentou a produção cinematográfica espanhola pós-ditadura franquista, destaca que, com a morte do ditador, o sentimento de liberdade, até então cerceado, se torna uma necessidade da produção artística da época. Uma verdadeira onda de filmes relacionados com a sexualidade e com o desejo invadia as salas espanholas. Em 1975 Juan Antonio Bardem produziu *El poder del*

deseo; em 1976, Miguel Picazo realizou *Los claros motivos del deseo* e, em 1977 Luis Buñuel traz *Esse obscuro objeto do desejo*, parcialmente filmado na Espanha.

O teórico revela, em seu estudo, que a “onda do desejo” que invadiu os circuitos culturais espanhóis surgiam para deixar aflorar o sentimento libertário que habitava os produtores de cultura da região, mas também com uma função muito clara: deixar surgir novas possibilidades de pensar as experiências humanas, produções que tentavam criar novas visões sobre a vida cotidiana e seus agentes.

artistas plásticos, cartunistas, escritores, atores e atrizes, cineastas, poetas e jovens exercendo as mais diversas atividades dentro do chamado *underground*, muitos deles homossexuais, como o próprio diretor. Um bando de marginalizados que invadiu o mais simbólico dos centros espanhóis, Madri, para daí irradiar e fazer ecoar uma outra forma de fazer arte, uma outra moral, um outro modo de vida, desejos outros e manifestações da sexualidade que não as tidas como “normais” (SILVA, 1996, p.57)

Daí a predisposição de Almodóvar trazer personagens controversos e questionadores. Ao apresentar uma mulher transexual de passado incestuoso e presente lésbico, Almodóvar provoca reflexões sobre até que ponto há coerência entre a cadeia biológico-gênero-desejo sexual, ou seja, até que ponto, mesmo quando se escolhe viver como mulher, assumindo uma performance socialmente reconhecida como feminina (roupas, modos de andar, falar, etc.) seus desejos sexuais serão simplistas, binários e heterossexuais como a lógica normativa afirma?

Judith Butler (2003) reforça esses questionamentos sobre o que vem a ser um gênero inteligível. Para a autora, é preciso refletir sobre essas categorias socialmente impostas, pensar como elas são construídas e como, ao serem, tendem a eliminar a liquidez e os escorregos que as autoafirmações identitárias e sexuais permitem.

em que medida as *práticas reguladoras* de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, e, a rigor, o status auto-idêntico da pessoa? Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência? E como as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis da identidade? Em outras palavras, a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às

normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (BUTLER, 2003, p.38)

A autora afirma, assim, que aquilo socialmente reconhecido como uma categoria segura, um dado único e inquestionável é, na verdade, produto da cultura, promovido por instituições legitimadores que, dada a emergência das cada vez mais frequentes novas formas de autorreconhecimento dos corpos, precisam ser abaladas e repensadas sob novas óticas. Se no passado, Tina Quintero conseguiu refazer sua família, deixando de ser filho para se tornar a amante de seu pai, no presente ela sustenta uma outra constituição familiar, a de mãe de Ada, filha da modelo que a abandonou para viver com um fotógrafo.

Em diversas passagens da película, as duas são apresentadas com a intimidade que se espera de uma mãe com sua filha, conversando sobre suas experiências enquanto mulheres em distintas etapas da feminilidade. Em um *travelling* lento, a câmera se aproxima de Ada e Tina, sentadas na cama, antes de dormir. As duas estão com camisola de Betty Boop, personagem dos anos 30 que mistura, em sua imagem, inocência infantil e sensualidade adulta.

Ada bebe seu leite, um mimo que a mãe lhe prepara antes de chegar o sono. Ao fundo das duas, um abajur em formato de anjo ilumina o quarto, para que vejamos melhor a ação dramática (**Figura 14**), mas também para criar a ideia de aconchego familiar que a cena exige. Tina toca os seios, logo em seguida é imitada por Ada, que também toca no seu colo, perguntando “*Também terei peitos maiores como os seus?*”. Tina responde: “*Claro. Na sua idade, os meus nem apareciam*” (47’ 27”).



Figura 14 - Os devires femininos vestidos de Betty Boop

Vigiadas pelo anjo que traz luz àquele ambiente, Ada e Tina trocam confidências sobre seus corpos e suas experiências femininas. Não fosse o fato de Tina Quintero ser travesti, essa troca de relatos em nada diferenciaria de tantas outras que já foram representadas nas produções cinematográficas que tratam a relação entre uma mãe e a curiosidade de sua filha. O enredo é pensado de forma a tratar sem grande problematização o corpo *trans*. Tina não tinha peitos na idade de Ada, não porque era um homem, logo impossibilitado de ter seios, mas sim porque em seu feminino, assim como o de sua filha adotiva, ainda não havia florescido os elementos reconhecidos como pertencentes ao universo feminino.

O enredo e toda a cena são construídos de forma a não precisar contestar o feminino de Tina. Ela é uma mulher, assim como era na idade de Ada, sendo que em uma outra forma. O anjo ao fundo e o altar de santos que aparece logo depois desse diálogo, quando Tina e Ada vão rezar antes de dormir, parecem ser mais outros elementos postos à confundir e misturar, impregnar afetividade a figura socialmente encarada como abjeta e profanar as imagens tidas como santas, colocando tudo dentro de um mesmo quadro.

Todo esse processo de repensar a família também é bastante vívido no filme *Tudo sobre a minha mãe* (1999), na figura da travesti Lola (Toni Cantó). Na película são lançadas provocações de gênero e parentesco que transformam a definição corporal e do gênero em uma rede interligada de possibilidades: indivíduos que se apresentam dentro de não somente um outro feminino, mas também um outro estado de mãe.

Lola é a personagem principal nesse esquema de provocações e, mesmo surgindo apenas no último terço da película, está por trás de todas as histórias que entrelaçam a narrativa fílmica. Manuela, interpretada por Cecília Roth, é uma mulher *cis* que volta à Barcelona para informar à transexual Lola que o filho delas, Esteban (Eloy Azorín), está morto. Lola também é mãe/pai do filho da personagem Rosa (Penélope Cruz), que morre durante o parto da criança.

Nesse jogo de parentescos e filiações erráticas, o enredo é carregado de tensões nas definições dos sujeitos, de suas sexualidades e seus papéis sociais e familiares. Uma mulher *trans*, que se reconhece como tal, que usa roupas, maquiagens e acessórios que remetem ao feminino e tem relacionamentos com homens, se envolve também com outras mulheres, que por sua vez engravidam – em dois momentos distintos – e geram “frutos” dela, que é considerada por muitos um ser “infrutífero”, dada sua condição identitária e sexual.

A concepção de uma criança, considerada pelo fundamento cristão um feito sagrado e pela razão médico-cromossômica uma coerência exclusiva das relações heterossexuais, é “infectada” por novas lógicas de pensamento, reflexões que colocam em cheque os modelos socialmente impostos, trazendo nebulosidade às “verdades únicas” do pensamento normativo.

Judith Butler (2003) afirma que antes de delimitar em padrões de conforto a estrutura das famílias (homem e mulher gerando descendentes) é preciso problematizar tais afirmações, pondo em discussão como e por quem tais fundamentos são criados, sendo legitimados como corretos a serem seguidos.

Citando a ideia normativa defendida pela filósofa francesa Sylviane Agacinski, Judith Butler afirma que existe uma norma que, ao tentar discutir parentesco e estruturas de filiação familiar, acabam por levantar ideias pandêmicas de pensar a cultura e seus agentes, uma visão do Outro como o forasteiro destruidor da saúde e conforto social, o diferente que chega para arruinar a ordem e fazer ruir o bem estar dos “corretos” e “puros”.

A crença é que a própria cultura exige que um homem e uma mulher gerem uma criança e que a criança tenha esse ponto de referência dual para sua própria iniciação na ordem simbólica, onde a ordem simbólica consiste num conjunto de regras que ordenam e apoiam nossos sentidos de realidade e de inteligibilidade cultural. Agacinski escreve que o parentesco gay é tanto não-natural como um risco à cultura, no sentido em que a diferença sexual, para ela, irrefutavelmente biológica, ganha sua significação na esfera cultural, como alicerce da vida na procriação. “Esse alicerce (da diferença sexual) é a geração; essa é a diferença entre os papéis paternais e maternos. Deve existir o masculino e o feminino para gerar vida”. Acima e contra essa heterossexualidade geradora de vida no alicerce da cultura está o espectro do parentesco homossexual, uma prática que não somente se afasta da natureza e da cultura, mas se centra na fabricação perigosa e artificial do humano e é retratado como um tipo de violência ou destruição (BUTLER, 2003, p.243-244)

A grande problemática do modelo defendido por Sylviane Agacinski problematizado por Judith Butler, segundo a autora, é que ele repousa em um conjunto de pressuposições estruturalistas lévi-straussianas que não conseguem mais refletir o pensamento contemporâneo das sociedades. De acordo com a teórica, tais afirmações estão entrando em profundo declínio, dadas as cada vez mais variadas estruturas familiares presentes na sociedade, daí a emergência de problematizar tais afirmações³⁶.

³⁶ No Brasil, segundo o Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), os laços de parentesco quase que multiplicaram em relação ao estudo anterior (Censo de 2000), passando de 11 para 19. Cerca de 50,1% dos lares visitados não eram formados por casais heterossexuais com filhos, considerado o

O raciocínio de que devem existir um pai e uma mãe como um duplo ponto de referência para a origem da criança repousa em um conjunto de pressuposições que ecoam a posição de Lévi- Strauss em *The Elementary Structures of Kinship* de 1949. Embora Agacinski não seja uma lévi-straussiana, seu quadro conceitual todavia se baseia em um conjunto de premissas estruturalistas sobre a cultura, revividas e reempregadas no contexto do presente debate. Meu ponto, menos que responsabilizar os pontos de vista de Lévi-Strauss pelos termos do presente debate, é indagar a que propósitos a volta desses pontos de vista servem no horizonte político contemporâneo, considerando que na antropologia, as visões lévi-straussianas promulgadas no final dos anos 40 são consideradas ultrapassadas, dado que o próprio Lévi-Strauss já não as considera da mesma forma (...) O que quero sublinhar aqui é o uso de Édipo para estabelecer uma certa concepção de cultura que tem consequências um tanto estreitas para a formação de gênero e de arranjos sexuais e que, implicitamente, retrata a cultura como um todo, uma unidade, que está implicada em reproduzir a si própria e sua singular totalidade através da reprodução da criança. Quando (BUTLER, 2003, p. 244-246)

Como destaca a teórica, diversos sociólogos e pesquisadores dos Estudos Culturais³⁷ passaram a questionar a afirmação estruturalista de enxergar o parentesco como um processo heterossexual e unitário, dado seu insucesso em incluir modelos que não se conformam com os padrões tradicionais que fazem parte dessa regra sólida.

Judith Butler, além de voltar a afirmar que esses discursos cristalizadores perpassam por lógicas políticas que tentam criar figuras corretas distintas das figuras errantes, a ideia de cultura pura que não deve ser misturada à errática, defende também que não se pode permitir que o conceito de parentesco seja resumido somente à “família”. Para a autora, dada as novas configurações sociais e políticas, é necessário pensar o parentesco para além dos laços biológicos ou matrimoniais.

os laços de parentesco que vinculam as pessoas umas às outras podem ser nada mais nada menos que a intensificação de laços comunitários, que podem, ou não, ser baseados em relações sexuais exclusivas ou duradouras, e bem podem consistir em relações de ex-amantes, não-amantes, amigos, membros da comunidade. Nesse sentido, as relações de parentesco atingem fronteiras que põem em questão a distinção entre parentesco e comunidade, ou que clamam por uma concepção diferente de amizade. Isso se constitui numa "ruptura" do parentesco tradicional que não somente desloca o lugar central das relações biológicas e sexuais de sua definição, mas confere à

modelo tradicional de família. No estudo é revelado ainda que 10,1 milhões de famílias são formadas por mães ou pais solteiros e que as famílias homoafetivas já somam 60 mil. Disponível em: <http://bit.ly/1BJWWIG>. Último acesso em 22/07/2015

³⁷Alguns deles são David Schneider, Sylvia Yanagisako, Sarah Franklink, Clifford Geertz e Marilyn Strathern.

sexualidade um domínio separado daquele do parentesco, permitindo também que um laço durável seja pensado fora da moldura conjugal e abrindo o parentesco a um conjunto de laços comunitários que são irreduzíveis à família (BUTLER, 2003, p. 255-256)

Na entrevista *Interrogando el mundo* (2008)³⁸, Juan Vicente Aliaga lembra a afirmação que Judith Butler faz em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2013), ao lembrar do filme *Paris is Burning*³⁹, onde diz que o mais subversivo da película são as novas formas de parentescos apresentados ali. Falando sobre o documentário e seus personagens, a autora diz que:

Penso que o filme mostra como viver uma fantasia é crucial para sobreviver, inclusive para imaginar e criar um mundo além da pobreza e da jovem mortalidade. Algumas pessoas morreram durante o filme, outras desapareceram nas ruas. Um menor, uma das transexuais, foi assassinada, não sobreviveu (...) Estava interessada em como essas pessoas transgênero, que em maioria havia nascido homem, se converteram em mães e irmãs e filhos umas das outras, se apropriaram da linguagem e do parentesco e os usaram para produzir certas relações de apoio. Viviam em comunidades ou em casas. Se podia participar de uma relação de parentesco verdadeira. Havia novas configurações ou ressignificações de terminologias existentes e isto permite questionar: que biologia é necessário ter para se converter em uma “mãe”? Se precisa de verdade de uma biologia feminina para isso? (BUTLER, 2008, p.56)⁴⁰

Assim, Butler mostra, ao exemplificar a referida produção audiovisual, que as relações de filiação são mais complexas do que a ordem normativa tenta emplacar, com configurações fluidas e escorregadias que fogem à simples definição, processo que pode ser encontrado também no filme *Tudo sobre a minha mãe*.

³⁸ Disponível em: <http://bit.ly/1CAg3Iv>. Último acesso em 22/07/2015

³⁹ Documentário de Jennie Livingston lançado em 1990. O filme traz à luz a cena underground *trans*, gay e drag da Nova Iorque dos anos 80, mostrando os clubes e várias entrevistas com figuras da noite na ocasião.

⁴⁰ Original: “Pienso que la película muestra cómo vivir una fantasía es crucial para sobrevivir, e incluso para imaginar y crear un mundo más allá de la pobreza, más allá de una temprana mortalidad. Algunas personas murieron durante la película, otras desaparecieron en las calles. Un miembro, uno de los transexuales, fue asesinado, no sobrevivió (...) Estaba interesada en el hecho de que esas personas transgénero, que en su mayor parte habían nacido varones, se convirtieron en madres y hermanas y niños unos en relación a otros, se apropiaron del lenguaje del parentesco y lo usaron para producir ciertas relaciones de apoyo. Vivían en comunidades o en casas. Se podía participar de una relación de parentesco exactamente. Había nuevas configuraciones o resignificaciones de términos existentes y esto remite a la cuestión de: ¿qué biología necesitas tener para convertirte en una “madre”? ¿Necesitas de verdad una biología femenina?”

Apesar de continuar falando de filiações que seguem a lógica sanguínea, ao contrário da relação de Ada e Tina, que era meramente afetiva, Almodóvar coloca no centro da discussão personagens que não se deixam prender facilmente a um conceito simplista de parentesco. Lola é transexual e também mãe e pai, um indivíduo que se afirma como mulher, mas que não apaga o que existe de masculino em seu ser.

Em uma passagem do filme, quando tenta explicar o caráter de Lola à Rosa (Penélope Cruz), Manuela (Cecília Roth), relatando sua história pessoal com a travesti, antes de problematizar o parentesco da personagem, já adianta o sujeito múltiplo e nada hermético que ela é:

MANUELA:

Lola tem a pior parte de um homem e a pior parte de uma mulher. Eu vou lhe contar uma história. Eu tinha uma amiga que se casou muito jovem. Um ano depois, o marido foi trabalhar em Paris. É claro que ele avisaria quando tudo se estabelecesse. Dois anos se passaram. Ele juntou um dinheiro e montou um bar em Barcelona. Ela veio encontra-lo aqui. Dois anos não é muito tempo, mas o marido havia mudado.

IRMÃ ROSA:

Ele não a queria.

MANUELA:

A mudança era mais bem física. Ele colocara um par de seios maiores do que os dela. Minha amiga era muito jovem. Estava em um país estrangeiro, não tinha ninguém. Fora o par de peitos, o marido não havia mudado tanto. Ela terminou aceitando-o. Nós mulheres fazemos de tudo para não ficarmos sozinhas.

IRMÃ ROSA:

Nós mulheres somos mais tolerantes, mas isso é bom.

MANUELA:

Somos idiotas. E um pouco lésbicas. Ouça o final da história. Minha amiga e *seu marido com peitos* montaram um barzinho aqui, na Barceloneta. Ele passava o dia com um biquíni microscópico, transando com tudo o que aparecia. E fazia um escândalo se ela usasse um biquíni ou minissaia. O filho-da-mãe! *Como se pode ser machista com aquele par de tetas?!* (46''44')

Antes de ser vista na malha fílmica, Lola já tem sua identidade construída pelos demais personagens da trama. Sua performance é fantasmagórica e monstruosa: não se vê, mas se sente o desconforto que aquele sujeito carrega. Homem e mulher, sensual e machista, mãe e pai que causa prejuízo onde quer que passe. Em nome do seu prazer, a travesti muda sua forma, mas preserva parte daquela performance que já tinha quando era um homem, cambiando as performances de gênero quando lhe convém.

Wilson H. Silva (1996) destaca, ao analisar o desejo nos filmes de Pedro Almodóvar, que esses personagens têm como principais argumentos dramáticos reforçar uma das principais marcas autorais do diretor espanhol: a vontade de debochar e refazer as lógicas normativas de pensar os sujeitos.

Um cinema onde a narrativa arranca sua força de um infinito processo de deslocamentos e substituições. Um cinema, enfim, que reproduzindo os mecanismos do próprio desejo, aniquila com a possibilidade de fixação de padrões e de modelos; corrói a perspectiva de ordem e controle almejada pelos ideólogos de um mundo monológico (SILVA, 1996, p.63)

Afirmar-se pertencente à uma dada identidade de gênero, mostra o diálogo entre Irmã Rosa e Manuela, é parte importante para definição dos sujeitos, mas o fato de se considerar homem ou mulher não obriga o indivíduo a entrar em todos os moldes sociais que lhe são impostos, ficando a pessoa livre para viver sua experiência de gênero da forma que melhor convém.

Renata de Felipe (2009), analisando aquilo que ela chama de melodrama perverso no cinema de Pedro Almodóvar, destaca que as construções narrativas do diretor espanhol são carregadas de novos recortes, colagens e descolagens. Se fala de tudo, com riqueza de força sentimental e dramática, mas a partir de enredos confusos e escorregadios aos padrões hegemônicos do pensamento sobre os sujeitos e suas experiências performáticas, afetivas e sexuais. Falando sobre as estruturas familiares e de parentescos, a pesquisadora diz que:

No cinema de Almodóvar os laços que ordenam os arranjos familiares são os da perversidade e do afeto, elementos presentes também na ligação entre o seu cinema e as discursividades que exercem sobre o mesmo funções fundadoras. Tanto no nível das representações como no das relações discursivas, a condução filial herética é a peculiaridade estilística que, simultaneamente, singulariza a obra e a insere em uma linhagem de rupturas (DE FELIPPE, 2009, p.16)

No enredo são criadas palavras-chaves que servem para levantar o questionamento sobre o gênero, a família e o parentesco. Ao afirmar a existência de um “*marido com tetas*”, que, apesar da completa mudança corporal, continua sendo a mesma pessoa, inclusive machista, dá a possibilidade do espectador repensar certos dados facilmente aceitos como naturais e confortáveis, misturando fragmentos do universo masculino – marido, homem, machista – aos fragmentos socialmente aceito como femininos – par de peitos grandes, transar com homens, usar biquíni – em um único corpo.

Essa simbiose também faz as definições de heterossexualidade e homossexualidade serem tensionadas na película: afinal, o que dizer de uma relação sexual entre uma mulher *cis*, considerada “natural”, com uma mulher *trans*, vista como “artificial”, gerando um filho, entendido pela lógica normativa como uma consagração natural e divina da relação entre um homem e uma mulher? São heterossexuais? São homossexuais? Talvez bissexuais? Perguntas que deixam, no mínimo, pensamentos nebulosos e respostas questionáveis sobre os sujeitos.

A pesquisadora Renata de Felipe (2009), quando pensa a perversidade do gênero melodramático na obra de Pedro Almodóvar, afirma que sua miscelânea das experiências possíveis, com sujeitos fluidos e nada herméticos, fazem dessas produções potenciais pedagogias para desestabilização das normas sociais que fixam padrões nos indivíduos, leis que tentam dizer o que seria uma vida correta e o que seria uma vida marginal. Na ótica da pesquisadora, seu melodrama tem a função de construção da amoralidade *queer*.

Na obra de Pedro Almodóvar (...) há uma apropriação *perversa* do gênero (...) na filmografia do diretor machego não haverá posições fixas, apenas passagens retornos circunscritos na diferença. Em sua “escrita” os gêneros narrativos são categorias móveis (em um mesmo filme, temos o melodrama, a comédia, o policial) e as representações de gênero são variadas e mesmo fluidas (travestis que são também pais, transexuais que se relacionam com mulheres). Movida por uma dinâmica particular, na qual os gêneros (nos dois sentidos que atribuímos a termo) movimentam-se, constantemente, para dentro e para fora dos estereótipos, a obra de Pedro Almodóvar tem sobre o espectador um efeito de (já esperada) surpresa. A capacidade sempre renovada de desestabilizar o público, entre outras consequências, tem se mostrado uma estratégia eficiente para a formulação de uma espécie de *pedagogia queer* (DE FELIPPE, 2009, p.65-66)

Em outra passagem do filme *Tudo Sobre a Minha Mãe*, essa desordem do sistema de sexualidade, gênero, parentesco e filiações é igualmente colocada à luz, provocando tensão na definição sobre a categoria homem, mulher, mãe e pai. Na cena (**Figura 15**), Rosa (Rosa Maria Sardà), mãe de Irmã Rosa (Penélope Cruz), repreende Manuela por ter deixado seu neto ir para os braços da travesti Lola (mãe/pai do menino). Ela diz: “Não gosto que qualquer um beije o menino. Quem era aquela **mulher** com você no bar?”. Manuela, ao responder o interrogatório, provoca confusão na definição do sujeito travesti: “Aquele **mulher** é o pai dele” (01:31”25”).

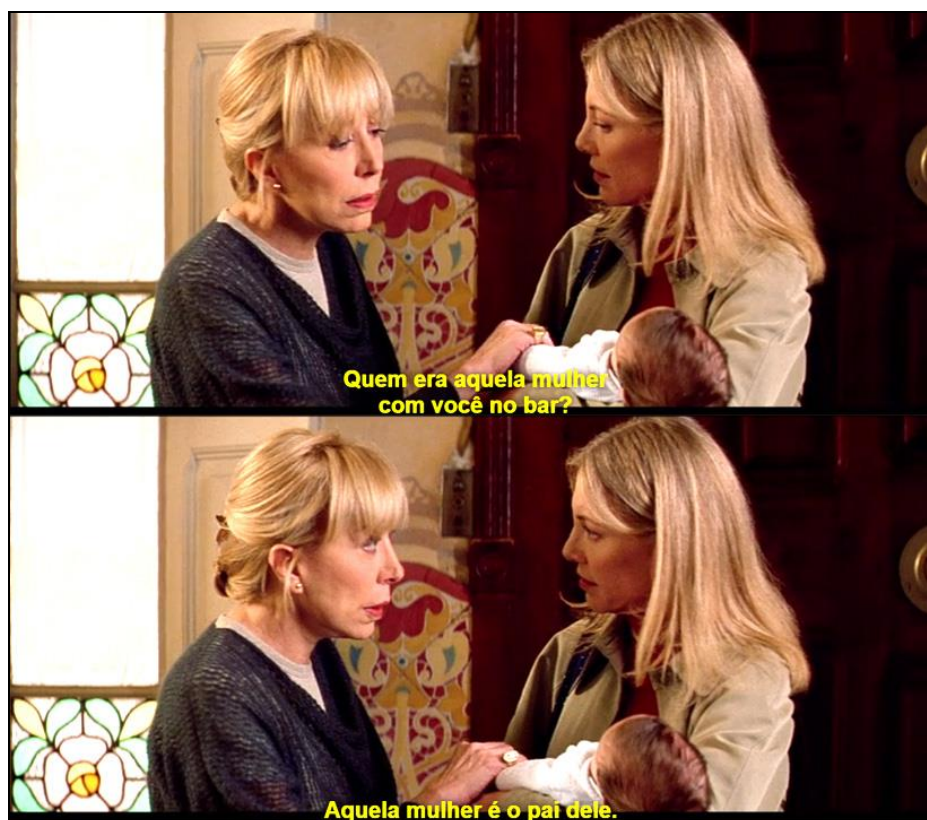


Figura 15 - A mulher pai ou (re)classificando parentescos

Como observa Guacira Lopes Louro (2013), na contemporaneidade existem profundas transformações que cada vez mais exigem novas formas de pensar os sujeitos, por isso a urgência em defender a possibilidade de um mundo onde as categorias (mulher, homem, pai, mãe, homossexual, heterossexual, etc.) sejam tensionadas e postas à prova. A autora destaca que, desde o nascimento até sua morte, o indivíduo é carimbado por diversas simbologias que vão ajudar a constituir-lo na sociedade, marcas do corpo que permitem classifica-los como pertencentes à parcela confortável da sociedade (branco, heterossexual, cisgênero) ou ao gueto da abjeção (negros, pobres, gays, transgêneros). Essas marcas, porém, são – e precisam ser – cotidianamente repensadas e questionadas, destaca Guacira Lopes Louro:

Podem valer mais ou valer menos. Podem ser decisivos para dizer do lugar social de um sujeito, ou podem ser irrelevantes, sem qualquer validade para o sistema classificatório de certo grupo cultural. Características dos corpos significadas como marcas pela cultura distinguem sujeitos e se constituem em marcas de poder (...) Entre tantas marcas ao longo dos séculos, a maioria das sociedades vem estabelecendo a divisão masculino/feminino como uma divisão primordial. Uma divisão usualmente compreendida como primeira, originária ou essencial e, quase sempre, relacionada ao corpo. É um engano, contudo, supor que o modo como pensamos o corpo e

a forma como, a partir de sua materialidade, “deduzimos” identidades de gênero e sexuais seja generalizável para qualquer cultura, para qualquer tempo e lugar (...) Precisamos estar atentos para o caráter específico (e também transitório) do sistema de crenças com o qual operamos; precisamos nos dar conta de que os corpos vêm sendo “lidos” ou compreendidos de formas distintas em diferentes culturas, de que o modo como a distinção masculino/feminino vem sendo entendida diverge e se modifica histórica e culturalmente (LOURO, 2013, p.78)

De acordo com a autora, nenhum indivíduo é tão somente masculino ou feminino, porque os corpos são afetados e guardam traços simbólicos e culturais das mais variadas possibilidades de sexualidade, mostrando que o corpo e gênero não são dados sólidos como afirma a norma social, mas, no mínimo, um conjunto de simbologias e apreensões que são gasosas em seu estado, porque são flutuantes, cambiáveis e nada estáticas.

Assim, pregar um modelo de vivência de gênero baseado em sistemas simplistas se tornaria obsoleto dentro do espírito *queer*, porque por mais que uma pessoa se considere “mulher”, a própria definição do seu feminino não pode servir de espelho para caracterizar tudo o que vem a ser “o feminino” existente. Sendo assim, na ótica *queer*, a categoria “feminino” ou até mesmo a categoria “corpo” passa a ser algo mutável, que se desloca e não consegue fixar dentro de um padrão único de verdade, como vemos nas personagens *trans* apresentadas por Pedro Almodóvar.

Dentro da lógica melodramática, onde tudo é dito para se criar uma nova moral, uma pedagogia cultural que tenta mostrar um mundo legítimo a ser apreendido, as performances *queer* abalam as estruturas tradicionais, apresentando sujeitos outros àqueles até então vendidos como “corretos”, remodelando os corpos e experiências e infectando as estruturas até então consideradas “puras” e “limpas”.

4.3 Santas profanadas: infectando a instituição religiosa com novas óticas

Além da família, outra instituição rotineiramente posta em questão nos *almodramas* é a igreja, ora de forma eschachada, ora por simbologias, através de artifícios minuciosos postos na mise-en-scène. Em dois filmes há confronto direto entre o representante do divino, o padre, e a representante do mundano, a personagem *trans*. Uma miscelânea entre o socialmente construído como santo e o profano são postas à luz e nos ajudam a pensar a desconstrução das lógicas morais que emanam nas obras.

Em *A lei do desejo* (1989), o primeiro relato da vida da transexual Tina Quintero acontece dentro da igreja do colégio interno que estudava quando criança, numa conversa com o mesmo padre que tinha relações sexuais com ela quando, ainda menino, era interna. Passeando com sua filha adotiva Ada pelas ruas de Madri, Tina passa em frente ao Instituto Ramiro Maetzu, quando resolve entrar na capela, através de uma abertura que há no gradeado quebrado que cerca a instituição. Tina se veste toda de vermelho com pequenas bolas brancas: uma camisa de botão desabotoada amarrada na altura da cintura, deixando ser visto seu sutiã igualmente vermelho, uma saia com a mesma estampa e cor, super justa no corpo, evidenciando suas formas, além de meia calça preta com salto alto. O único acessório que foge àquela escala cromática são as grandes argolas ostentadas nas orelhas, que reluzem o dourado enquanto Tina caminha no dia ensolarado.

Toda de vermelho, considerada uma cor profana e pecaminosa, Tina, através da fenda aberta no gradeado daquela capela, “invade” o território santo, levando consigo seu andar reboativo, as formas acentuadas, as cores vibrantes que carrega no corpo que faz questão de se marcar presente. Dentro da capela escura, se escuta o som do órgão que embala o cântico religioso e a primeira imagem vista, antes mesmo de Tina adentrar no espaço, é um quadro com uma imagem de santa, que demarca e consagra aquele território como pertencente ao divino.

Ao entrar no universo escuro e santificado, Tina Quintero faz reverência ao altar, recebe o olhar do padre, que está no órgão, e acompanha a melodia reverberada pelo instrumento musical, dando corpo àquela sonoridade emanada com sua voz. Tina canta, também fitando o padre e caminhando em sua direção: “*Oh virgen más pura que el nardo y la rosa, madre más hermosa que el fúlgido sol, atiende mi ruegos, escucha mi canto, enxuga mi llanto de amargo dolor* (Ó virgem mais pura que o nardo e a rosa, mãe mais bonita que o fúlgido sol. Atende minhas preces, escuta meu canto, enxuga meu pranto de amarga dor)”.

Enquanto segue em direção ao padre (**Figura 16**), Tina não somente canta aquela música, como também a corporifica. Em passos lentos e comportados, em contraste com o feminino de outrora, que pisava firme e mexia os quadris, ela interpreta a canção. Lentamente guarda os óculos escuros de armação vermelha que portava até pouco tempo atrás, toca no peito desnudo, como quem está sentindo a canção no coração, franze a testa, acaricia a pele do rosto, como quem enxuga lágrimas que estão sendo derramadas, até o momento que chega próximo ao padre, momento em que para de cantar. A todo o

momento, o mesmo quadro da santa que é visto antes mesmo de Tina adentrar ao espaço, continua na malha fílmica, no plano de fundo da ação dramática, mais um representante do divino à observar os personagens e se infectar com as presenças profanas que habitam a tela.



Figura 16 - a caminhada entre santo e profano (19'28")

Renata de Felippe (2009) diz que o melodrama é o espaço de representação dos afetos, um gênero de efeitos, que sensibiliza o receptor para educa-lo, atrai justamente por dar espaço à intensidade ausente ao cotidiano. A performance do caminhar de Tina, sua gestualidades embaladas pelo órgão tocado por seu antigo padre amante, as cores vibrantes da vestimenta, as argolas douradas nas orelhas, o busto desnudo deixando escapar os seios, sua presença que invade o lugar da santidade aliam-se a suas dores ressaltadas pela canção.

Tudo isso é montado para que o espectador se sensibilize com aquela figura, que ela não seja vista como errática naquela história e que sua experiência dramática no filme seja abraçada por quem a assiste, que passa a assimilar suas dores e decepções amorosas como se também fossem suas. Renata de Felippe (2009) reforça que esse tipo de construção narrativa das performances é essencial para que o melodrama cumpra sua função, pois “para que os sentidos veiculados pelas imagens sejam efetivamente assimilados pelo espectador, as mesmas precisam ser imagens ‘fortes’; (...) Os excessos da gestualidade, do figurino, dos planos, do cenário, das cores: o universo melodramático é o espaço didático do exagero” (DE FELIPPE, 2009, p.58).

Quando se aproxima do padre, Tina diz que quando criança era solista do coral da igreja, ao passo que o padre diz que sua imagem lembra muito a de um menino que também cantava no coral, quando a travesti revela: “*Padre Constatino, sou eu!*”. O padre, incrédulo, responde:

PADRE CONSTATINO:
Você? Não pode ser!

TINA:
Sim, pode ser.

PADRE CONSTATINO:
Você mudou tanto!

TINA:
Não acredite. No fundo, ainda sou a mesma pessoa.

Em seguida o padre pergunta quem é Ada, quando Tina responde: “É minha filha”. “*Você se casou?*”, pergunta o religioso, que mais uma vez ouve a marca do lamento de Tina: “*Não. Estou condenada a solidão*”. Não é problematizado o fato de Tina, por não ter o sistema reprodutor feminino, dar à luz a uma filha, mas sim o fato dela ser ou não casada, ou seja, se ela legitimou ou não na igreja a possível união que gerou Ada. Renata de Felipe (2009) diz que, uma das características o melodrama contemporâneo é sua perspectiva paródica, que se utilizam da ironia para veicular princípios morais emergentes.

No diálogo que segue, o padre repreende a fala de Tina: “*Não podes dizer uma coisa dessas*”, quando a travesti revela: “*Eu posso. Só houveram dois homens em minha vida. Um deles foi você, meu guia espiritual. O outro foi meu pai. Ambos me abandonaram. Já não posso confiar em nenhum outro*”. O padre responde: “*Bem, confie em Deus. Ele jamais a abandonará*”, ao passo que Tina, que perde a tristeza do olhar e parece demonstrar uma certa esperança de um futuro outro, responde: “*Talvez tenha razão. Gostaria de voltar a cantar no coral*”. O padre mais uma vez a repreende:

PADRE CONSTATINO:
Aqui não, por favor.

TINA:
Por quê?

PADRE CONSTATINO:
Se está à procura de Deus, vá a qualquer igreja. Ele está em todas.

TINA:

Mas as minhas recordações estão aqui.

PADRE CONSTATINO:

Fuja delas, como eu fiz.

TINA:

Não quero. Tudo o que me resta são minhas lembranças.

O enredo é construído para colocar o padre, figura do bem e da santidade, como o algoz daquela que, na lógica normativa, seria a figura mundana a ser combatida. A construção das falas, as revelações sinceras de Tina e o escancaramento de suas feridas criam nela uma empatia muito maior que a do padre, que passa a representar uma figura que abandonou Tina no passado e, mais uma vez, a abandona no presente, impossibilitando um possível futuro outro almejado.

Na cena seguinte (21'42"), antes de mostrar Tina Quintero servindo o jantar ao seu irmão, Pablo Quintero e a filha, a câmera, em plano detalhe, antes de fazer um movimento panorâmico à esquerda até a ação principal da cena, capta a imagem do altar da sala de estar da transexual. Imagens de Nossa Senhora, Jesus Cristo e São Francisco misturam-se, no mesmo quadro, a uma pequena escultura de Marilyn Monroe em sua clássica cena do vestido levantado.

A travesti usa avental e uma camiseta de mangas longas, visual diferente da mulher ousada da cena anterior. Seu irmão, apontando para a parede do cômodo, pergunta o que é uma das decorações litúrgicas que enfeita o ambiente, quando recebe de resposta: "*Uma Cruz de Maio. Não se lembra? Nos dá companhia*" (21'49), diz, enquanto arruma a mesa. Pablo Quintero retruca: "*Você deveria buscar um namorado. Seria mais higiênico*", quando recebe de volta: "*Nem namorado, nem namorada. Não quero falar desse assunto*".

Pablo Quintero e Tina Quintero parecem ser faces do mesmo Almodóvar que, ao mesmo tempo que põe em cena figuras que representam a religiosidade católica, instituição que historicamente tenta impor padrões de pensamento sobre as experiências sexuais e performáticas dos indivíduos, abraça e celebra a marginalidade dos indivíduos, que podem se apropriar de quaisquer elementos cotidianos, mesmo aqueles normativos, e ressignificá-los, remodela-los, apropriando-se desses objetos e criando, assim, uma nova ordem social. As performances exageradas, a construção performática do gênero, as cores extravagantes e pecaminosas, o universo *pop* da cultura, misturam-se no mesmo quadro à objetos religiosos, esculturas e pinturas de santas, altares e padres. Nos filmes de Pedro Almodóvar, *sex symbols* como Marilyn Monroe podem ser cultuados e inspiradores das

práticas cotidianas tanto quanto qualquer santo da igreja católica, habitam o mesmo altar e são fontes que alimentam, em igual sintonia, as personagens almodovarianas.

O *kitsch* está presente em todos os meus filmes e é inseparável da prática religiosa. (...) servi-me da religião para falar de sentimentos puramente humanos. O que me interessa, me fascina e comove na prática religiosa é a capacidade de criar comunicação entre pessoas, inclusive entre duas pessoas que se amam. O que mais me interessa na religião é a teatralidade (...) Não luto contra a religião, mas retiro dela o que me interessa para disso me apropriar (ALMODÓVAR, 2008, p. 58 e 59).

Outro filme em que é possível encontrar a mesma mistura é *Má Educação*⁴¹ (2003), que em diversos momentos traz o confronto entre aquilo socialmente concebido como moral, imoral e amoral, usando como cenário para essas provocações o universo religioso da igreja. O título do filme já entrega a proposta do diretor, ao afirmar que determinada forma de se educar não é correta, mesmo que ela se mostre como a ideal.

Logo na abertura do filme⁴² (**Figura 17**), o motor central a ser abordado na película é representado. Na primeira imagem, um quadro negro, típico das salas de aulas do ensino infantil, é mostrado todo rabiscado em giz branco. Em meio a cálculos matemáticos, nomes de garotos e ingênuos desenhos de animais aparecem ícones de pênis e crucifixos. De repente um traço branco simula o corte vertical de um papel, que divide o quadro em dois lados: o esquerdo fica a imagem de um crucifixo e um pênis; no direito, somente um pênis. A representação daquela imagem antecipa o que logo mais será mostrado no filme.

⁴¹ Título original: *La Mala Educación* (2003). Elenco: Gael Garcia Bernal (Zahara/Ignacio/Angel/Juan), Fele Martínez (Enrique Goded), Daniel Giménez Cacho (padre Manolo fictício), Lluís Homar (Berenguer/padre Manolo real), Javier Cámara (Paquito).

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xuAMuvX8ciM>. Último acesso em: 09/05/16.



Figura 17 - Rabiscos em quadro-negro simbolizam a separação dos garotos pela igreja (*destaque nosso*)

Simbolicamente a gravura é uma representação do futuro de Ignacio/Zahara (Gael García Bernal) e Enrique (Fele Martínez), personagens principais do filme. Os dois pênis, que representam os garotos, são separados no quadro, se distanciam, têm um obstáculo, que faz com que um dos órgãos (o de Ignacio), fique no mesmo quadro que o crucifixo, figura que representa a igreja católica e também o Padre Manolo, professor que atrapalha o romance infantil dos jovens no internato.

A divisão dos sexos pela religião fica mais evidente quando o estreito traço do centro do quadro é dilatado, fazendo surgir a imagem de um crucifixo ainda maior no eixo central. Esta nova imagem “decepa” a representação da genitália de Ignacio, à esquerda, como se a religião, representada pelo crucifixo grande que aparece na tela, estivesse interferindo naquele corpo representado.

Ainda na abertura do filme, cortes que simulam papel rasgado dividem a tela em fragmentos, deixando surgir o nome dos atores e equipe técnica da película. Em meio aos créditos, imagens de santos, objetos litúrgicos e anjos misturam-se a lábios femininos, silhuetas acentuadas, pênis desenhados, rosas e rostos super maquiados, elementos da feminilidade construída. Tudo isto embalado pelo som de cordas friccionadas que mais lembram filmes hitchcockianos.

Assim, já no início da película há duas questões postas subjetivamente: a representação da igreja interferindo em corpos e amores, separando os dois meninos representados pela imagem dos pênis no quadro negro; a segunda leitura possível é a mistura de objetos santos com aqueles considerados profanos: cruzeiros e santas misturadas aos corpos sexualizados, como se tudo fizesse parte de uma mesma teia.

Nos primeiros minutos do filme, as imagens apresentadas adiantam o que virá em toda a película, ora de forma explícita, através dos diálogos e embates entre os representantes da igreja – em geral os padres da escola interna onde Ignácio/Zahara estudou quando criança, antes de tornar-se travesti – ora a partir dos elementos postos em cena e das performances da personagem. Seguindo o espírito melodramático, os elementos postos em cena são construídos para denunciar o vilão do “mocinho”, por mais que na narrativa apresentada por Almodóvar esses papeis fujam da lógica canônica do gênero.

Ao invés de construir na narrativa os representantes do “bem” e dos “bons costumes”, no caso, a igreja, como figuras da bondade e piedade, eles são postos como obstáculos, figuras da perversidade na vida dos personagens que, dentro da lógica hegemônica-cristã, seriam os profanos: os personagens LGBT. O filme mostra que logo no início da vida da travesti Zahara, ainda quando criança interna na escola de padres, os representantes da igreja católica agiam como os vilões da narrativa.

Em uma cena, o pequeno Ignácio (nome de batismo de Zahara) está na sacristia junto ao Padre Manolo. Na noite anterior, ele e sua paixão escolar, Enrique, haviam sido pegos juntos no banheiro pelo padre, que revoltado com o que viu ameaçou expulsar Enrique. Não que o representante da igreja desaprovasse esse tipo de relação, mas porque ele é obcecado por Ignácio e não aceita que o menino se apaixone por outra pessoa que não seja ele. Na sacristia, o padre reza em latim.

A imagem, em plano detalhe, mostra a boca do padre encostando em um cálice de vinho, enquanto fala os dizeres incompreensíveis. Ignácio, em voz over, assiste aquilo tudo com olhar de raiva. Franzindo a testa, num misto de desprezo e ira, o som em voz over narra seus pensamentos. *“Acho que perdi minha fé naquele momento. Se não tenho fé, não acredito mais em Deus ou no inferno. E, como não acredito no inferno, não tenho medo. E sem medo sou capaz de qualquer coisa”* (42’45”). Como numa narrativa de Doistoiévski, Ignácio passa a acreditar que se Deus não existe, tudo é possível.

O padre acaricia o rosto do menino, dizendo que a culpa pelo evento da noite anterior foi de Enrique e não de Ignácio. Mesmo Ignácio assumindo que o convite ao banheiro foi feito por ele, o padre diz que vai expulsar Enrique, ao passo que Ignácio pede para que o padre não faça isso. A imagem, em ângulo americano, mostra o Padre Manolo em primeiro plano, de costas para a tela, enquanto Ignácio, em segundo plano, está à sua frente. A criança diz ao padre que faria qualquer coisa para que ele não expulsasse Enrique. Ao dizer isso, a batina escura que cobre as costas do padre vai tomando conta do

quadro fílmico (**Figura 18**). Pouco a pouco o quadro vai escurecendo pela imagem de Manolo, quando Ignácio fala, mais uma vez em voz over: “*Me vendi pela primeira vez naquela sacristia*” (44’27”).



Figura 18 - Padre Manolo invade corpo de Ignácio

Como dito anteriormente, na lógica melodramática é preciso criar elementos que denunciem e separem o mocinho do vilão, mas no melodrama *queer* de Pedro Almodóvar esses papéis são invertidos, os saberes hegemônicos de santo e profano são embaralhados e outra forma de afeto é criada. Enrique é expulso da escola, mesmo depois da negociação que Ignácio fez com Padre Manolo. A igreja ali representada é colocada como a figura do mal. Ela quem atrapalha o romance infantil, ela quem abuso a criança que deveria proteger, ela quem realiza a “má educação” colocada no filme. Isso será visto também na fase adulta, quando Ignácio se torna a travesti Zahara.

No primeiro confronto direto entre Zahara e Padre Manolo, vemos mais uma vez a mistura de santo e profano habitando o mesmo quadro fílmico. Dentro da igreja, o padre celebra a missa. Os poucos fieis do local, na maior parte idosos, prestam atenção aos dizeres bíblicos. Zahara também está compenetrada no religioso. Escondida atrás de um móvel de madeira, que fica ao fundo da igreja, ela complementa as frases do padre, como se conversasse simbolicamente com Manolo.

PADRE MANOLO:

Confesso a Deus, Pai Todo-Poderoso, e a vocês, meus irmãos, que pequei em pensamento, palavra, ação e por omissão. Por minha culpa.

ZAHARA:

Por tua culpa!

PADRE MANOLO:

Por minha culpa.

ZAHARA:

Por tua culpa!

PADRE MANOLO:

Por minha máxima culpa.

Ao fundo de Zahara, uma leve luz azulada que sai dos vitrais tenta timidamente iluminar o local, que se encontra quase todo escuro. Por trás do padre, a luminosidade é maior. É possível enxergar as velas acesas, as flores brancas que embelezam o altar e a escultura de dois anjos, um à direita e outro à esquerda de Manolo. Os mesmos gestos utilizados pelo padre durante o discurso bíblico são imitados pelos anjos, que também levam a mão direita ao peito (**Figura 19**).



Figura 19 - Manolo e os anjos levam a mão ao peito em súplica ao Senhor

O gesto, associado à confissão e ao pedido de perdão do padre, ao conversar com o Senhor sobre seus pecados, dá a entender que todos são pecadores. Se o padre está suscetível ao pecado – e em seguida pede perdão pelo mesmo – os anjos também o fazem. Enquanto o padre finaliza o discurso aos seus fiéis, proferindo palavras que evocam a bondade de Deus, o perdão e a proteção divina, Zahara e sua amiga Paquito⁴³ olham os objetos litúrgicos que auxiliam a missa, como sinos, jarras e cálices dourados.

⁴³ Não se pode prender com facilidade Paquito em uma identidade de gênero confortável. Ao mesmo tempo que o personagem usa adereços daquilo socialmente concebido como pertencente ao universo feminino,

As amigas travestis, trocando olhares, acertam o que vão furtar do local, como quem busca da igreja a riqueza que lhe foi tirada quando mais jovem, quando perde seu primeiro amor, Ignácio, após o padre Manolo, por ciúmes, expulsar o garoto da escola. Enquanto o padre discursa sobre o bem e o santo, as travestis visualizam o que querem roubar.

Ao término da missa, quando a igreja está vazia, Paquito abre sua imensa bolsa e coloca os objetos que reluzem sobre o altar. “*Que lindo. Divino!*”, explana, admirando a beleza das novas aquisições, sem dar a menor importância por aquele ser um material “santo”, usado como instrumento do padre, objetos que auxiliam na teatralização do ritual rumo ao divino. Naquele momento, o objeto de desejo de Zahara é mais orgânico: ela quer encarar o padre que causou prejuízo na sua vida.

Dentro da sacristia, mais uma vez elementos que representam o “bem” e o “mal”, são confrontados e se tocam por diversos ângulos. Assim que entra no recinto, a imagem de Zahara é dividida com um anjo, que também leva as mãos ao peito (**Figura 20**). Santo e profano habitam o mesmo quadro, para mostrar que os dois mundos – céu e inferno – nem sempre se encontram em polos opostos, estando muitas vezes dentro de uma mesma malha de simbologias e relações culturais. No cinema almodovariano, estes dois universos se misturam, se afetam e se infectam um pelo outro.



Figura 20 - Santo e profano no mesmo quadro mostram que céu e inferno não são tão distantes

como brincos e cabelos longos, usa diversos elementos concebidos como masculinos, principalmente as vestimentas fora dos palcos. Aqui, entretanto, usaremos artigos femininos para descrever esta personagem, uma vez que em sua performance há elementos socialmente concebidos como pertencentes a este gênero.

Expulsa da sacristia, Zahara pula o muro da escola e invade a sala do padre, que é professor de Literatura na instituição. Lá dentro, a travesti exige do seu malfeitor que ele pague aquilo que a deve. Padre Manolo está sozinho. Com olhos em lágrimas, contempla a fotografia de Ignacio criança, quando é surpreendido por Zahara. “*Eu disse que fosse embora. O que você faz aqui?*”, interroga o padre à travesti, que é direta e mostra saber o que dizem os pensamentos do padre. “*O mesmo que você. Me lembrando de Ignacio*”. “*Saia!*”, exclama o religioso. Zahara é segura e, mais uma vez mostrando a figura forte e inabalável que é, não aceita voltar para casa de mãos vazias.

ZAHARA:

Precisamos conversar, padre. Só vai levar um minuto.

PADRE MANOLO:

Diga o que quer dizer e vá embora! Não quero que a vejam!

ZAHARA:

Vamos conversar no escuro? Não me importo. Estou acostumada a trabalhar no escuro.

PADRE MANOLO:

O que queres?

ZAHARA:

Uma vida melhor... E um corpo melhor.

PADRE MANOLO:

E o que eu tenho a ver com essas melhorias?

ZAHARA:

Você pode me ajudar a financiá-las.

PADRE MANOLO:

Não acredito que Ignacio esteja morto ou que você seja irmã dele. Nem sequer acredito que seja uma mulher.

Padre Manolo coloca em questão a identidade de Zahara, desconfia que sua afirmação (a de ser uma mulher) seja real. A mesma igreja que julgou seu amor na infância como pecaminoso e proibido, agora questiona a legitimidade de seu gênero. Como o padre reluta em ajudar, a travesti vai direto ao ponto e abre o jogo. A indireta vai se tornar ameaça e Manolo terá que atender aos desejos de Zahara, que dá início a chantagem.

ZAHARA:

Muito bem, vou direto ao ponto. É um relato de Ignacio. Sim, ele ouviu seus conselhos e continuou a escrever. Tenho um amigo que trabalha no “Diário 16” e ficou muito interessado em publicar essa história. Mas antes

quero sua opinião. Já que além de professor de Literatura de Ignacio, você é um dos personagens principais da história. Leia aqui.

Com a unha postiça, que agora não tem qualquer coloração de esmalte, ao contrário das cenas anteriores, ela aponta o trecho para o padre ler. Durante toda a ameaça, Zahara olha para Manolo com o sorriso no canto da boca. Se mostra calma, em certos momentos até debochada, ao contrário do religioso, que cada vez mais apresenta semblante de desespero. A primeira vingança já é saciada: da mesma forma que o padre se alimentava do sadismo que impunha ao menino Ignacio, agora Zahara desfruta da dor e tormento que o professor passa naqueles minutos.

Esse prazer é apresentado no trecho do relato em que a travesti pede para o padre ler. No texto, o menino relembra os passeios no campo concedidos pela escola, uma premiação aos alunos que tiravam as melhores notas. Um *flashback* é encenado para ilustrar o relato da carta: enquanto o restante das crianças corre pelo campo e toma banho de rio, Ignacio é obrigado a ficar cantando para o padre. O menino franze a testa, olha para os demais amigos de escola e se mostra irritado em não poder estar desfrutando do passeio com o restante dos garotos. Padre Manolo, por sua vez, olha com deleite para o garoto, como se estivesse se deliciando com aquela situação. Até que o desejo do religioso não consegue ser contido e ele tenta abusar de Ignacio, que sai correndo assustado e acaba caindo, cortando a cabeça. Agora a violência da igreja não foi apenas simbólica, mas também física.

Agora quem assiste com prazer o desespero alheio é Zahara, assumindo o lugar que outrora foi do padre. Ela entrou naquela igreja disposta a fazer padre Manolo pagar por seus pecados e não medirá esforços para conseguir cumprir com sua promessa. Para que toda aquela história não seja divulgada, o padre deve desembolsar muito dinheiro, valor considerado alto pelo religioso. “*Não tenho um milhão de pesetas, muito menos em dinheiro*”, diz. Zahara não acredita que seja uma tarefa difícil para Manolo. “*Mas pode consegui-las. Agora, se não se importa, estou de saída. Disse tudo que tinha a dizer. Mas continue lendo que o melhor vem agora*”.

PADRE MANOLO:

Então veio me chantagear? Diga para Ignácio que valoriza muito essas páginas. São lixo!

ZAHARA:

Um lixo muito quente, padre! Você e eu fazemos uma dupla que irá vender muito. E o editor do “Diário 16” sabe disso melhor do que ninguém.

PADRE MANOLO:

Não está em posição de ameaçar ninguém. As pessoas vão acreditar em mim, não em você.

ZAHARA:

Não, as pessoas mudaram. Estamos em 1977. Esta sociedade põe minha liberdade acima de sua hipocrisia. (01:08"20')

1977, após 37 anos de ditadura militar do general Francisco Franco, a Espanha vive o início do esperado período de liberdade. Embora o nome do ditador sequer seja dito, já que em muitas de suas películas Almodóvar faz questão de invisibilizar a figura do antigo governante, Zahara enfrenta o padre acreditando nesse novo espírito do tempo. Presa na sacristia, ela pede que o padre abra a porta para que ela possa ir embora, mas ele se recusa. Ela diz que se ele não abrir vai gritar pedindo por socorro. Ele mais uma vez se recusa. Alguém bate do outro lado da porta, quando Zahara pede socorro e diz que o padre não quer deixá-la sair do local. Manolo abre a porta e do lado de fora surge Padre José, que tapa a boca de Zahara, amarra seus braços, dá murros no seu estômago e coloca a travesti, meio zonza, numa cadeira de madeira. Ela, como quem prevê o que vai acontecer, pede ao padre “Se vão me matar, gostaria de me confessar antes”. Antes que complete seu pedido, o padre que acaba de chegar, que quando estava do outro lado da porta era quem Zahara acreditava ser seu salvador, quebra o pescoço da travesti, matando-a (**Figura 21**).



Figura 21 - A luz toca a travesti. O padre se confunde com a escuridão

Aquele que deveria salvar a travesti aprisionada é o seu assassino. Ele recusa o mais simples pedido que um padre poderia atender, que é a confissão. Os dois padres, cruzeiros e objetos litúrgicos se misturam à imagem de Zahara morta. Na cena, o Padre José

está no canto direito da tela, a parte mais escura do quadro fílmico. Zahara, sentada na cadeira, recebe a luz do sol que entra pela janela, deixando seu corpo coberto de luz, encontro que o do padre, vestido de preto, se camufla na escuridão.

Considerações finais

Desde seu nascimento, a Teoria *Queer* denuncia que normas que regem os corpos e as experiências de gênero e sexualidade impactam os indivíduos muito cedo, antes mesmo do nascimento, obrigando-os muitas vezes a percorrerem caminhos lineares nas suas trajetórias de vida. Uma experiência que corresponda às leis religiosas, identidades que espelhem o gênero de acordo com o que foi firmado ao nascimento, performances disciplinadas a partir daquilo que a sociedade encara como uma vivência “correta”, famílias compostas por laços sanguíneos e parentescos confortáveis, aquilo que Judith Butler (2013) chamou de “produção disciplinar do gênero” e, por que não, das experiências.

Ao tentar se impor, entretanto, esta disciplina acaba ajudando a revelar que existem as diferenças, os outros. Quando ela cria a figura do abjeto, acaba por fazer aparecer os seres não pertencentes, aqueles que estão do lado de fora, que não se integram e talvez nem queiram ser assimilados, como afirma Kathryn Woodward (2007), que, numa perspectiva dos estudos culturais, trabalha com a ideia de sistemas de produção de categorias que perpassam os sistemas da cultura.

Na sua análise, entender a existência de sistemas criadores de verdades é, antes de qualquer coisa, conhecer as ordens e os discursos de poder que existem na sociedade, já que, na sua avaliação, esses sistemas são os principais responsáveis para que se venha a ser criadas legitimidades e verdades únicas sobre os corpos e os gêneros, sendo, assim, protagonistas na criação dos seres “normais” e os “outros”.

A pesquisadora chega à conclusão que o caráter essencial e natural das identidades é uma falácia criada por tais sistemas que tentam regular as experiências dos indivíduos e suas identidades. Ao criar suas diversas categorias, a ordem hegemônica quer sempre afastar o Outro, deixar claro que existem pessoas autênticas e pessoas falsas, figuras naturais e aquelas artificiais, os mocinhos e os bandidos, “verdades” essas que são usadas para promover diversas distinções (homem/mulher, rico/pobre, nacional/imigrante, heterossexual/homossexual, nacional/forasteiro, etc.) que têm tão somente a intenção de

perpetuar à determinadas instituições o poder de regulação social. Para entender tais sistemas e suas criações, defende a autora, é preciso coloca-los à luz, escancarar suas funções e intenções.

É preciso, como também mostra Michelle Rosaldo (1995), desfazer as lógicas dos universalismos acerca dos gêneros e das experiências sexuais, uma vez que ele nos permite fazer deduções precipitadas sobre as significações sociológicas do que as pessoas fazem ou, pior, do que, em termos biológicos, elas são, já que o universalismo nos faria pensar em verdades últimas.

A mesma defesa faz o movimento e a teoria *queer*, que afirmam que somente através da desconstrução das normas que regulam as experiências sexuais, performáticas e afetivas, será possível entender as engrenagens que tentam regular o saber coletivo. Somente através deste desmascaramento será possível pensar uma sociedade mais justa e igualitária, que coloque os “diferentes” em patamar de equivalência aos “normais”.

Daí a importância de uma produção cinematográfica que levante questionamentos *queer*, como as personagens *trans* de Pedro Almodóvar. Pensar uma performance *queer* é, antes de tudo, pensar na confusão, no questionamento, na instabilidade das verdades e saberes concretos, já que, como vimos, o ideal desse movimento acadêmico e político é provocar rachaduras em saberes consolidados, perturbar a familiaridade do pensamento e pensar fora da lógica segura, provocando e perturbando as formas convencionais de pensar e de conhecer (LOURO, 2013). Assim, um corpo que emana o *queer* deve ser um corpo que embaralha e coloca em questão o saber único.

As personagens *trans* de Almodóvar representam bem este espírito. Tina Quintero, em *A lei do desejo*, uma travesti que no passado casou-se com o próprio pai, tornando-se sua esposa, e agora é mãe adotiva da filha de sua ex-namorada, que a larga para viver com um homem; Letal, em *De Salto Alto*, que tem desejo sexual por sua amiga Rebeca e que usa de artifícios tanto para construir seu “eu mulher”, com encheimentos, perucas e maquiagem, mas também os usam quando se traveste de homem, na figura do investigador Domínguez, que usa barbas postiças, terno e gravata para reforçar sua masculinidade; Em *Tudo Sobre a Minha Mãe*, a travesti Lola, mãe/pai que se relaciona com homens e mulheres, uma mistura de puta e machista, transa com tudo que lhe aparece à frente, mas não permite que sua antiga esposa, Manuela, use biquíni, por achar por demais indecente; Agrado, que se afirma uma mulher autêntica, mas escancara ao público a construção do seu corpo; Zahara, que no passado tem sua história de amor estragada pela igreja católica,

invade os espaços santos e acaba profanando-os, sendo assassinada pelos clérigos que destruíram sua relação no passado.

Todas estas personagens e suas performances questionam as normas e regras sobre as experiências de gênero e sexualidades, deixam as experiências mais confusas e difusas. O corpo é palpável, mas os saberes são relocados, reterritorializados. Mas além de provocar o questionamento, embaladas pela função e lógica melodramática, elas precisam sensibilizar e afetar seus espectadores. Músicas sentimentais, cores vibrantes, relatos de dor e decepção, super-expressões de desejos e sonhos. Estes elementos são dispostos na narrativa para que as personagens não sejam associadas ao perigo ou à abjeção que as normas hegemônicas tentam colocá-las, levando seus corpos e experiências para a pele do espectador.

Quando o faz, Almodóvar não usa uma lógica assimilacionista, tentando mostrar imagens higienizadas, pessoas *trans* que “se passariam” fácil por uma pessoa “normal”, de performatividade confortável, mulheres comportadas que lembram o modelo defendido pela cisheteronormatividade como correto, uma “mulher de mentira que se passaria por mulher de verdade”. Belas, recatadas e do lar é tudo que elas não são. Muito pelo contrário: suas precariedades são expostas, reinvidicadas e abraçadas. São personagens que consomem livremente drogas, gritam quando têm de gritar, mostram o corpo sem medo nem recato. Cantam alto, por suas vozes e pelas vozes dos outros, pisam firme, rebolam os quadris. Elas não desejam ser aceitas, se fazem ser engolidas.

Almodóvar, na sua apresentação de novas óticas sobre a moral e as normas, não poupa ninguém. Os homens são figuras secundárias, sendo rotineiramente ofuscado pelas personagens femininas; a polícia é objeto do ridículo, sempre um passo atrás dos “algozes” que procura⁴⁴ combater; a igreja tem sua pureza santa afetada por aquilo que condena como sujo e pecaminoso⁴⁵, passando a ser a figura do escracho, do ridículo ou da moral maldita e “deseducadora”.

⁴⁴ Para citar alguns: em *Pepe Luci Bom e Outras Garotas de Montão* (1980), um policial é ridicularizado pela sua mulher que o troca por uma punk sádica; em *Matador* (1986), quando o policial não consegue elucidar nenhum dos crimes investigados e ainda presencia o deleite/suicídio dos assassinos; em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), quando os policiais são dopados com sonífero no gaspacho.

⁴⁵ Além de *Má Educação* (2004), como apresentamos neste estudo, outros filmes seguem tal narrativa. *Maus Hábitos* (1983), por exemplo, se passa num convento onde freiras fazem uso de ácidos, tem paixões lésbicas, adoram tanto a Virgem Maria como Marilyn Monroe.

Ao inserir essas performances em uma narrativa melodramática, as provocações são ainda mais fortes porque, nos dando respostas, ou seja, falando tudo de si, uma das características do melodrama, como visto, as personagens inseridas neste gênero se entregam ao espectador, defendem suas verdades de sujeitos instáveis e desconexos dos cânones estabelecidos, trazendo o espectador ao seu universo, faz com que ele se sinta parte daquilo e se veja, nas dores, decepções, desejos, uma parte de si na realidade fílmica.

Como mostra Ismail Xavier (2003) ao analisar a experiência melodramática, a força das emoções, do dinamismo da imagem e o processo de projeção-identificação criam no espectador cinematográfico um senso de “estar dentro de casa”. Assim, as personagens *trans* de Almodóvar parecem estar muito próximas dos seus espectadores. Elas se montam, desmontam, tencionam os gêneros, os desejos e as experiências, mas suas razões, seus motores, são sempre humanos, aquele choro que todo mundo já passou por.

A questão *trans* em si, a construção dos corpos e suas experiências performáticas e sexuais não são entraves nas realidades dessas personagens. Muito pelo contrário. Se sofrem, não é por tais condições, mas sim por todo o resto de questões que irradiam o fazer-se humano, como as decepções amorosas e o fracasso dos relacionamentos. As personagens *trans* nos almodramas se entregam aos espectadores, como quem cria uma relação de profunda intimidade e cumplicidade com aqueles que as assistem, típico das performances melodramáticas.

Elas falam dos seus corpos, da complexidade que é ser uma mulher *trans* – que, independente das novas formas corporais, apresentam desejos, experiências, afirmações e posições de falas múltiplas – mas também falam dos dissabores da vida que facilmente é reconhecido por aqueles que as assistem, como a dor de perder um amado.

Se, como sugeriu Pablo Assumpção (2011), a performance tem o poder de gerar “novos possíveis”, materializando “desidentificações” aos saberes hegemônicos, instituindo novas formas de existir e partilhar existências e experiências por meio da criação de novos mundos, é a partir dos afetos e de suas estruturas que esse outro possível é consolidado.

A performance estética emerge com esse poder de gerar possíveis, de materializar “desidentificações” com os mapas cognitivos vigentes e, ao mesmo tempo, instituir novas formas de existir e partilhar existências. Na esfera dos estudos da performance que se debruçam sobre “a criação de mundos”, pensar a “performance” do afeto, portanto, é pensar como as estruturas de sentimento agenciam formas de identificação, pertencimento

e modos de existência, criando espaços, culturas, novos possíveis. O afeto tornou-se assim, na teoria da performance, um objeto privilegiado para a investigação das estratégias “micropolíticas” da subjetividade em sua contínua relação com o político, o social e o cultural (ASSUMPÇÃO, 2011, p.40)

É através dessa performance melodramática *queer* que o afeto é consolidado e os saberes transformados. O corpo montado da personagem *trans* nos filmes de Pedro Almodóvar adquire a função questionadora levantada pelo movimento e teoria *queer*. Assim, uma dança não é só uma dança, ela possui diversos mecanismos de transmissão de signos que em conjunto ou isoladamente passam sentimentos, sensações, ideais e reflexões. A fala e a voz, quando remodeladas, relocadas e desniveladas de timbres e formas, adquirem novos sentidos e refazem as identidades. Os afetos são reconstruídos por outras formações de parentescos, enquanto o santo se mistura ao profano e tudo faz parte de uma teia de significações ambíguas e perversas.

É certo que há alguns problemas nos filmes de Pedro Almodóvar que certamente podem ser levantados para questionar seu desejo de provocar transformações no saber e refazer as lógicas que regem a sociedade. Por exemplo, porque dificilmente se encontra em sua filmografia personagens homens gays mais afeminados, sendo muito mais presente a imagem do homem gay viril? Por que razão pouco se encontra negros em seus filmes? Onde estão as lésbicas nos filmes de Almodóvar? Por que o diretor, que é assumidamente gay, tem dificuldade em se reconhecer militante da causa LGBTQ?⁴⁶

Talvez Pedro Almodóvar seja tão complexo e contraditório quanto seus personagens, mas é inegável que, num mundo onde se tenta legitimar e cristalizar corpos, sexualidades e experiências como engessadas e lineares, as personagens *trans* apresentadas nos filmes do cineasta espanhol conseguem provocar fissuras no pensamento hegemônico, fazendo dessas personagens parte do tecido que constrói as realidades de quem está do outro lado da tela.

⁴⁶ Em entrevista à Frederic Strauss, ao ser questionado sobre as críticas que recebe tanto dos americanos quanto dos seus antigos apreciadores, que hoje o consideram muito *mainstream*, Almodóvar disse: “Como não fui muito complacente com meu público “moderno”, como não lhe paguei tributo, encontro-me realmente numa terra de ninguém. Os “modernos” já não me suportam porque algo em mim critica esse público: sou uma mistura de várias coisas, enquanto nos Estados Unidos só se deve ter uma faceta. Se você é underground, é só underground; se é homossexual, é só homossexual. E eu nunca quis me deixar encerrar num gueto, nem militar de forma excessiva a favor de um único aspecto da minha personalidade”.

Referências bibliográficas:

- ALMODÓVAR, Pedro. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- ÁLVAREZ, Juan C. *La representación de la cuestión gay em el cine Español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- ASSUMPÇÃO, Pablo. *Queimando o filme: performance, gênero, afeto, coletividade*. In: OLIVEIRA JÚNIOR, W. (org.). *O corpo implicado: leituras sobre o corpo e performance na contemporaneidade*. Fortaleza: Expressão, 2011.
- BARBOSA, Alvaro. *O som em ficção cinematográfica: análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras cinematográficas de ficção*. Porto: UCP, 2000.
- BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, Judith e RUBIN, Gayle. *Tráfico sexual: entrevista*. In: Cadernos Pagu (21) 2003, pp. 157 – 209.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *Interrogando el mundo*. Valência: Exit Books, 2008.
- COLLING, Leandro. *Como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero*. In: PELÚCIO, L. (org.). *Olhares plurais para o cotidiano: gênero, sexualidade e mídia*. Marília: Cultura Acadêmica, 2012.
- DE FELIPPE, Renata. *As (Arqueo)genealogias perversas no cinema de Pedro Almodóvar*. Florianópolis: UFSC, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HAOULI, Janete E. *A voz de Almodóvar*. In: CAÑIZAL, Eduardo P. (org.). *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.
- HIDALGO, João E. *O movimento de contracultura La Movida madrileña e o aparecimento de Pedro Almodóvar*. In: *Anais da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Rio de Janeiro, 2009.
- ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina N. *Teatro, palavra, performance: pensar a voz para além da expressão*. Repertório, Salvador, n.17, p. 129-135, 2011.2.
- LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil*. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas*. In: *Pró-Posições*, v.19, n.2, maio/ago (2008).

MISKOLCI, Richard. *Não somos, queremos: reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea*. In: COLLING, Leandro (org.). *Stonewall 40+ o que no Brasil?*. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. *Teoria queer: um aprendizado pela diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MAIA, Guilherme. *A voz da mulher que chora (em algum lugar do passado): as canções dos filmes de Almodóvar*. Repertório, Salvador, n.11, p. 13-19, 2008.

_____. *Do “lixo” ao luxo: um ensaio sobre a música de pós-produção nos almodramas*. Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, vol.8, n.2, p.103-136, 2010.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução [da 3. ed. Francesa] Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OLIVEIRA JR, Luiz C. *Transpigmalião: o cinema queer europeu contemporâneo*. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.]

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

RIBEIRO, Elaine S. *Melodrama: entretenimento e educação moral*. Revista Existência e Arte, Universidade Federal de São João del Rei, Ano 1, n.1, janeiro – dezembro 2005.

ROSALDO, Michelle. *O uso e o abuso da antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural*. In: Revista Horizontes Antropológicos – Gênero, PPGAS/UFRGS, Porto Alegre, ano 1, n. 1, 1995.

SILVA, Lourdes. *Melodrama e telenovela: dimensões históricas de um gênero/formato*. Ouro Preto: UFOP, 2013.

SILVA, Wilson H. *No limiar do desejo*. In: CAÑIZAL, Eduardo P. (org.). *Urdiduras de sigilo: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annalume, 1996.

STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica conceitual*. In: DA SILVA, Tomaz T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2007.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*: melodrama, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.