



## MICROPOLÍTICAS ALMODOVARIANAS: PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NO CINEMA ESPANHOL

### ALMODOVAR'S MICROPOLITICS: GENDER PERFORMANCE IN THE SPANISH CINEMA

Justina Franchi GALLINA<sup>1</sup>

#### Resumo

Esse trabalho tem como objetivo perceber a contribuição da obra do diretor espanhol Pedro Almodóvar ao debate sobre as configurações das sexualidades contemporâneas. A partir da performatividade de gênero dos personagens dos filmes *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Fale com Ela* (2002) e *Má Educação* (2004), questiona-se a normatividade assumida pela heterossexualidade compulsória na sociedade ocidental moderna, utilizando-se o cinema como uma tecnologia do gênero que constitui e (re)significa discursos e saberes sobre as sexualidades. As obras analisadas representam uma mudança substancial no âmbito das relações humanas, sobretudo na Espanha pós-franquista, funcionando como pedagogias culturais que provocam, informam e fascinam os sujeitos sobre as possibilidades transgressoras das identificações *queers*.

**Palavras-chave:** Performatividade de Gênero; Cinema Espanhol; Pedro Almodóvar.

#### Abstract

This research intends to perceive what is the contribution of the Spanish film director Pedro Almodóvar to the discussion about the configurations of contemporary sexualities. From the gender performance of the film characters in *All About My Mother* (1999), *Talk to Her* (2002), and *Bad Education* (2004), this work questions the normativity assumed by the compulsory heterosexuality in modern Western society, using cinema as a gender technology which forms and (re)signifies discourses and knowledge about the sexualities. The analyzed pieces of work represent a substantial change in the realm of human relations, acting as cultural pedagogies which provoke, inform, and fascinate the subjects about the transgressive possibilities of the *queer* identifications.

**Keywords:** Gender Performance; Spanish Cinema; Pedro Almodóvar.

#### Introdução

Nos últimos anos, os estudos vinculados às ciências sociais e humanas viram-se enriquecidos por inúmeras correntes teóricas e metodológicas que ampliaram a compreensão de termos como sujeito e identidade, propiciando uma reflexão crítica sobre algumas “certezas” que marcaram nosso entendimento histórico. E talvez tenha sido sobre o conceito de

---

<sup>1</sup> Laboratório de Estudos de Gênero e História – LEGH. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Trindade. CEP: 88040-900 – Florianópolis – SC. Contato: tina\_franchi@yahoo.com.br.

sexualidade (e as múltiplas acepções que essa palavra carrega), que se encontram muitas redescobertas.

Dos grupos de afirmação da homossexualidade aos questionamentos do movimento feminista no final da década de 1960 até as proposições menos ortodoxas da teoria *queer*<sup>2</sup>, várias áreas de interesse têm coincidido na exploração mais plural e menos pudica das relações e práticas afetivas e sexuais dos indivíduos, sobretudo daqueles que se relacionam com pessoas de mesmo sexo/gênero. E no cinema não foi diferente. A partir desse período algumas teóricas como Laura Mulvey e Teresa de Lauretis começam a apresentar uma postura crítica e desconstrutiva frente às múltiplas formas de machismo nas telas e fora delas, reivindicando uma pluralidade de “sujeitos do olhar” no cinema.

Na Espanha esse é o momento em que a sociedade começa a ultrapassar a tirania de um governo ditatorial patriarcalista – que oprimia mulheres e perseguia minorias sexuais – e ingressa na fase de transição democrática, com a morte de seu governante Francisco Franco, em 20 de novembro de 1975. Um ano depois a censura é abolida do cinema espanhol, desencadeando um processo denominado *destape*, que foi intensamente vivenciado pelo diretor espanhol Pedro Almodóvar, assíduo espectador das salas de projeção de Madri e cineasta cuja obra é analisada nesse artigo. O *destape* no cinema espanhol foi um momento em que muitos/as diretores/as se lançaram a fazer filmes eróticos e até subprodutos culturais, principalmente com o intuito de criticar e desvelar o que por muitos anos foi proibido nas telas devido à censura ostensiva de Francisco Franco. Como afirma López (2007), “A pesar de su apariencia transgresora, la mayor parte de estas películas, aparte de machistas, eran más bien retrógradas y alertaban de los peligros que acechaban al que se atreviera a realizar las fantasías eróticas que proponían”.

Na Espanha desde o término da Guerra Civil até o final dos anos 1970 nada chegava às salas de projeção sem ser revisado previamente. Assim como no Brasil e em tantos outros países, o Estado vigiava de perto a produção cultural e televisiva, limitando a difusão de conteúdos demasiadamente eróticos ou de caráter sexual, entre outros. Findado oficialmente o franquismo têm-se o início de um *destape* com a cultura de um erotismo com pouca roupa e estereótipos de riso fácil para o/a espectador/a<sup>3</sup>. Esse momento pode ser compreendido como um dos últimos vestígios da revolta cultural promovida por artistas de um país que passaram os 40 anos anteriores em uma apática contenção criativa.

Os filmes de Almodóvar são produtos artísticos e culturais que não podem ser estudados separadamente, mas associados entre si e estreitamente relacionados com as mudanças ocorridas na sociedade espanhola após o período franquista (1939-1975). Mesmo realizados em datas

---

<sup>2</sup> Considero a teoria *queer* fundamental para esse trabalho, pois problematiza a norma, o normal, a normalização, questionando a heterossexualidade como parâmetro único e fundamental da sexualidade no ocidente.

<sup>3</sup> Nesse período recebe destaque o renomado ator espanhol Alfredo Landa, que atuou em mais de 100 filmes, recebendo, entre outros, 2 prêmios Goya de Melhor Ator (DIÉGUEZ, 2007).

posteriores ao *destape*, trazem características desse período, assim com da *movida*<sup>4</sup>, as quais estão presentes desde o figurino extravagante de Zahara (*Má Educação*) às críticas severas aos meios de comunicação de massa em *Fale com Ela*.

Dos diretores espanhóis que alcançaram legitimidade com suas obras, Almodóvar é um dos poucos que aborda a questão das identificações *queers*, tanto em termos de vida cotidiana da sociedade espanhola quanto em termos de produção cultural com e a partir desses sujeitos. No contexto desse artigo, entendo por *queer* tudo aquilo que se manifesta com uma postura desafiante à heteronormatividade patriarcal e que justamente por desestabilizar essa lógica dos opostos binários, é rejeitada, enxergada como desvio, com estranhamento. Dessa forma, o termo não pode ser compreendido como sinônimo das palavras gay ou homossexual, que se referem às práticas/desejos homoeróticos. *Queer* é um termo político que procura desafiar o patriarcado heteronormativo, estando ou não presentes as relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo/gênero.

O filme é uma obra cultural que por si só é o próprio acontecimento, o próprio fato histórico. Dessa forma, utilizo as obras de Almodóvar como documentos que podem ser considerados ilustrações da “libertação sexual e moral” de alguns sujeitos ocidentais que começou no do final da década de 1960, marcadas profundamente pelo *destape* e pela *movida*, no caso da Espanha. O referido diretor não possui ineditismo nas temáticas abordadas (geralmente permeadas por questionamentos a um modelo normatizado de identidades de sexo e gênero), mas na maneira como esses personagens são apresentados na narrativa dos filmes. Esses rompem com o maniqueísmo dualista da identificação não só através de comportamentos ambíguos em relação às práticas sexuais, mas também nas confusas oscilações entre as identificações de gênero que adotam. Com isso, desestabilizam a inteligibilidade de gênero e não reiteram constantemente as mesmas performances, fazendo da liberdade de identificação uma alternativa antiessencialista ao modelo contemporâneo de sexualidade, no qual assumir uma identificação exclui automaticamente inúmeras outras possibilidades de desejo, amor, prazer, etc. Nos filmes de Almodóvar a ambigüidade emerge como protagonista, desestabilizando as dicotomias homem/mulher, masculino/feminino, homossexual/heterossexual<sup>5</sup>.

Em uma aproximação inicial é possível dizer que o contexto histórico e social não escapa aos olhos do diretor espanhol. É reconfortante observar como o diretor manifesta um discurso contra o regime ditatorial na Argentina, adverte sobre a guerrilha em El Salvador e reforça as conseqüências da herança do franquismo na Espanha, realizando um trabalho de atualização da história hispânica através de diálogos e experiências do cotidiano, das manifestações culturais como as touradas, através dos mitos, das devoções populares, da música

---

<sup>4</sup> A *movida* foi um movimento de explosão cultural e de costumes que marcou a vida principalmente em Madri após a morte de Franco.

<sup>5</sup> Não pretendo com isso desprezar as outras dicotomias vigentes, que de forma alguma são menos importantes. Entretanto, nesse trabalho meu foco centrou-se nas identidades sexuais e de gênero.

e da literatura. Inspirados na arte e na filosofia, a cinematografia espanhola trabalha com as alteridades de sua cultura, mostrando como a história do cinema espanhol está marcada por uma relação muito íntima com a temática do poder, “seja em termos da ciência política tradicional (focalizando o Estado, os ‘aparelhos ideológicos’ e as instituições dominantes), ou no enfoque de uma ‘micropolítica’ exaltando as ‘minorias ideológicas’, cujas representações no cinema têm contribuído para o exercício da ética, cidadania e as estratégias de politização do cotidiano” (PAIVA, 2007, p. 03).

O primeiro longa-metragem de Almodóvar coincide com a instituição do regime democrático na Espanha e seus trabalhos posteriores sempre fizeram alguma referência à abertura de um país marcado pelo autoritarismo e pela repressão da igreja católica. Entretanto, é o aspecto das micropolíticas do cotidiano que é exaltado em suas obras, onde os códigos e as convenções dominantes nas relações entre os sexos/gêneros são desmantelados, instigando uma reflexão sobre as alteridades identitárias nas “ex-cêntricas relações humanas”.

Vários elementos presentes nas narrativas fílmicas de Almodóvar – figurinos, música, iluminação, diálogos – ajudam a criar posições de sujeitos entrecruzadas, sobretudo por sexo, gênero, classe e sexualidade, transformando os textos fílmicos em pedagogias culturais (SABAT, 2003). Os filmes são textos culturais que constroem significados e também são espaços constituídos por relações de poder; espaços de disputas pelos processos de significação produzidos pelo conhecimento hegemônico e por isso são espaços potencialmente propícios a novas significações. Ao apresentar personagens e situações marginais em sua cotidianidade e ao tratar das alteridades à heteronormatividade, vislumbro na obra de Pedro Almodóvar um paradigma de algo novo, de valor social e artístico não só para o cinema espanhol mas também para o debate contemporâneo sobre a sexualidade.

Os filmes produzem e fazem circular formas de identificações sexuais e de gênero que estão diretamente relacionadas com as mudanças contemporâneas em relação à sexualidade, educando o/a espectador/a sobre a pluralidade de formas de afeto e desejo que insistem em serem rechaçadas por grande parte das produções cinematográficas<sup>6</sup>. Com o objetivo de ampliar a discussão conceitual e relacional das identificações *queers* representadas no cinema com o contexto social mais amplo das configurações de sexualidades contemporâneas, a filmografia do diretor Pedro Almodóvar contribui para o questionamento da normatividade assumida pela heterossexualidade compulsória na sociedade ocidental.

Por heterossexualidade compulsória entendo os diversos mecanismos que regulam e tentam estabelecer uma coerência não só nas identidades sexuais como nas de gênero, normatizando modos de comportamento e atitudes específicas atribuídas a cada gênero que, como advertiu Butler (2003), não são senão ficcionais. Os filmes de Almodóvar são amplamente comercializados e consumidos, o que os torna produtos culturais que contribuem

---

<sup>6</sup> Refiro-me a filmes que tratem as identificações *queers* numa perspectiva séria e respeitosa, não representando esses sujeitos sempre de maneira exageradamente estereotipada.

significativamente para expressar, afirmar e confirmar um conjunto de sexualidades contemporâneas que se distanciam do idealismo binário do par masculino/feminino dos sexos/gêneros.

### **A Política Feminista e o Cinema**

A contribuição dos Estudos Feministas aplicada ao cinema foi capaz de identificar as estruturas fílmicas com formas de regulação e controle dos corpos. Um exemplo seria reiterar a imagem feminina sempre atrelada ao cuidado doméstico e ao cuidado com o outro, com determinadas características e tipos físicos únicos que acabam gerando um mecanismo de identificação massiva que facilita o controle social. Almodóvar rompe com essa reiteração ao retratar freiras drogadas em *Maus Hábitos* e uma mãe que disputa o marido com a filha em *De Salto Alto*, por exemplo. Em *Fale com Ela*, Benigno subverte os papéis de gênero sempre cuidando de alguém, atividade comumente desenvolvida por mulheres.

O cinema que inicialmente utilizou a figura das mulheres com meros fins comerciais, dessacralizando seus corpos através do erotismo e da pornografia, paradoxalmente “terminó legitimando su derecho al placer y trastocando el imaginario sexual femenino, eje fundamental de la liberación de la mujer” (KUSCHNIR, 2006). No contexto analisado, essa mudança na forma de representação cinematográfica ocorreu principalmente com o advento do *destape*, demonstrando que a história de um país também pode ser analisada através dos filmes que ele produziu. Na Espanha, o período após a morte do ditador Francisco Franco, em 1975, foi caracterizado pela liberdade de expressão, mas ainda assim os espanhóis possuíam densas amarras aos valores tradicionais, principalmente orientados pela moral católica. Como assinala Risi (2006), “Bajo Franco las mujeres necesitaban autorización de sus maridos para trabajar o para viajar fuera del país; la infidelidad podía costar hasta seis años en prisión y se impartían ‘premios a la natalidad’ para las familias ejemplares en la procreación”.

Com o furor de liberdade, na transição ao final do regime franquista, mulheres famosas de todo o tipo de profissões se lançaram alegremente a mostrar seus corpos nus (sobretudo no cinema) como símbolo de liberdade. No entanto, essas mulheres eram identificadas usualmente como meros objetos sexuais. A esse processo convencionou-se chamar “*el destape* feminista”. Em entrevista a Crespo (2006), sobre seu novo livro “*El destape en el cine*”, José María Ponce comenta:

Las razones del *destape* hay que buscarlas, sobre todo, en aspectos comerciales y económicos. El desnudo era una moda que rendía beneficios y nadie quería quedarse fuera. Lo que ocurrió es que la intolerancia administrativa le dio rango reivindicativo, convirtiendo el hecho de desnudarse en un signo progresista y democrático. Además, la gente, bastante harta de tanta represión, lo identificó con la democracia: si podíamos ver las mismas películas y comprar las mismas revistas que los franceses, eso quería decir que éramos tan libres como ellos. Obviamente, no era así, pero se produjo esa corriente de opinión popular que relacionaba desnudo y libertad.

Mesmo o filme não sendo entendido apenas como uma representação da realidade enfatiza que ele trás sim representações de gênero e condutas sexuais, ensina modos de ser “masculino”, “feminino”, “travesti”, etc. Essas formas de viver as sexualidades geram saberes e determinadas identificações, atribuindo-lhes valores e também mostrando certas exclusões sociais, como em uma das últimas cenas de *Má Educação*, onde Juan desabafa com Enrique: “tu no sabes lo que es tener un hermano como Ignacio y vivir en un pueblo. No te lo puedes ni imaginar”. Juan refere-se ao preconceito e discriminação sofridos por toda a família pelo fato de Ignacio ser um transexual ou transgênero<sup>7</sup>, além de viciado em heroína. Informações sobre o que teria acontecido no *pueblo* onde viviam os irmãos Ignacio e Juan antes de mudarem-se para Valencia é confiada pelo diretor em uma autoentrevista (ALMODÓVAR, 2004): “La convivencia familiar era un absoluto infierno por culpa de Ignacio. La madre, enferma del corazón, vivía en un eterno sin vivir. El padre no soportaba la vergüenza y empezó a beber cada vez más, hasta que un día de invierno le encontraron muerto sobre un charco helado, en la calle”.

### O Cinema de Almodóvar

Até meados de 1950 a palavra cinema significava “Estados Unidos da América”. Havia também outros países que se destacavam na sétima arte, mas os norte-americanos dominavam a produção, deixando os demais na obscuridade. Ao redor da metade do século XX, cineastas europeus como o francês François Truffaut, o italiano Michelangelo Antonioni e o espanhol Luis Buñuel começaram a perturbar a hegemonia norte-americana<sup>8</sup>. Porém, seus filmes tratavam de temas de difícil entendimento entre as massas, o que restringiu seu reconhecimento ao círculo intelectual da época (STAM, 2003). Com o passar dos anos, a diminuição dos custos e a aceleração no tempo de execução das produções cinematográficas, alguns diretores<sup>9</sup> tornaram os filmes estrangeiros mais populares nos Estados Unidos. E entre eles, está o espanhol Pedro Almodóvar.

O diretor nascido na pequena cidade chamada Calzada de Calatrava, na região de La Mancha/Espanha, trabalhou em vários empregos até ser reconhecido como cineasta. Nesse ínterim, preenchia seu tempo freqüentando grupos de teatro, galerias de arte e desfrutando do contexto cultural proporcionado pela *movida madrileña*. Esse movimento do começo dos anos

---

<sup>7</sup> Almodóvar não deixa claro se o personagem Ignacio quer o dinheiro para realizar uma cirurgia de mudança de sexo ou para “corrigir” outras partes de seu corpo. Essa ambigüidade deixa dúvidas ao nomear o personagem de transexual ou transgênero. De acordo com Lacerda (2004: 12), um sujeito transexual é aquele que vive em conformidade com o gênero que crê pertencer. Diferentemente do transgênero, “Os transexuais manifestam sofrimento e inadequação ante os genitais de nascimento, que não conseguem aceitar”. Usualmente seu grande anseio é realizar a cirurgia para mudança de sexo, a fim de sentirem-se em conformidade com uma única identidade de gênero. Já o transgênero é um sujeito que se identifica com um gênero adverso ao do seu sexo biológico, mas que, no entanto, não deseja fazer uma cirurgia de mudança de genitália, convivendo com um pênis e um par de seios, como no caso da personagem Lola, em *Tudo Sobre Minha Mãe*.

<sup>8</sup> Isso não quer dizer que os filmes produzidos nos EUA deixaram de ter seu público cativo. Porém, o/a espectador/a passou a ter outras opções de estilos cinematográficos além do modelo clássico difundido pelos norte-americanos. Com isso, os ditos “filmes para intelectuais” ganharam espaço e respaldo perante o público.

<sup>9</sup> Diretores como Jean-Luc Godard, com *Acosado*, Federico Fellini, com *La Dolce Vita* e Michelangelo Antonioni, com *Blow up*.

1980 pregava a liberdade total de temas e abordagens na criação de obras artísticas ou intelectuais (filmes, quadrinhos, ficções literárias, vídeos, instalações, fotografias). Acredito que foi precisamente por vivenciar essa efervescência cultural de mudanças na conduta moral espanhola que Almodóvar pôde constituir seu universo fílmico “absurdo”, repleto de excessos, mas sintonizado com o comportamento de sua época. Um mundo que conhecemos, tendo ou não afinidade.

Almodóvar representa as diferentes formas de amor presentes nas relações humanas, além de se utilizar das representações de personagens marginais que geralmente conquistam a empatia do público, como drogados, travestis, homossexuais, lesbianas, transexuais, criminosos, repórteres sensacionalistas e doentes mentais. Seres geralmente rechaçados pela sociedade, mas que possuem seus mesmos anseios, problemas e paixões. Podemos dizer que são reflexo da sociedade em que vivemos, mas os abominamos talvez por esses sujeitos aceitarem sua própria sorte e, quando as circunstâncias obrigam, enganam, drogam-se, prostituem-se, roubam ou matam. Almodóvar consegue aproximar-se deles de forma humana, os compreende e os insere em um lugar na sociedade atual.

As personagens femininas criadas pelo diretor são freqüentemente extremas, passionais e explosivas – talvez um pouco influenciadas por sua criação em um povoado onde os homens “reinavam”, enquanto as mulheres é que realmente resolviam os problemas, quase sempre em silêncio, tendo muitas vezes que mentir para eles. A esse respeito, Almodóvar (2009) questiona: “¿Será esta la razón por la que García Lorca decía que España había sido siempre un país de buenas actrices?”. Verdade ou não, a arte de interpretar/fingir é geralmente protagonizada por mulheres em seus filmes.

### ***Tudo Sobre Minha Mãe***

Desde o início de sua carreira Pedro Almodóvar tem sido elogiado por sua capacidade de dirigir atrizes mulheres, fato que admite dizendo: “é verdade que escrevi muitos papéis para mulheres, é que elas me divertem mais, as atrizes, do que os atores” (CUNHA, 2007). O auge desta maestria em refletir o universo feminino é atingido com *Tudo Sobre Minha Mãe*, realizado em 1999.

Mesmo não sendo um filme tão exitoso em termos de bilheteria, já que lida com alguns temas polêmicos como a pluralidade das identificações sexuais, *Tudo Sobre Minha Mãe* tornou-se uma referência do cinema espanhol contemporâneo. A interpretação, ou performance, constitui o núcleo básico dessa narrativa cinematográfica. Já no início, a protagonista Manuela atua em uma dramatização em favor da doação de órgãos; em casa, oculta a identidade do pai a Esteban; no teatro, atuou desde jovem. As mulheres, nesse filme, possuem a capacidade da ficção, da performance. Atrizes interpretam outras, como Huma Rojo imita Bette Davis. De acordo com Pereira (2006), a performance nas películas de Almodóvar não se limita à interpretação das personagens, mas é dada também pela própria linguagem fílmica. Assim,

Um marido que coloca um par de seios, um pai travesti, uma freira que engravida de um travesti, uma esposa que fica ao lado de um marido de tetas, não são humanizados simplesmente por aparecerem na tela de forma 'natural', tampouco somente por suas falas no decorrer do filme. Mas fundamentalmente, porque as paródias do filme, o destaque da ficção e da invenção, a recontextualização das citações, o excesso denunciando não a falsidade da invenção e sim a irrealidade de uma origem verdadeira, dada e imutável, ou seja, por que a linguagem cinematográfica reduz as distâncias entre narrador, personagens, espectadores, interconectando os olhares e construindo novas realidades (PEREIRA, 2006, p. 06).

Essas considerações sobre a inexistência de um original verdadeiro são percebidas também nas performances de gênero onde os sujeitos reiteram papéis em uma ficção sem roteiro prévio, demonstrando que não há nada além da cópia.

### ***Fale com Ela***

Solidão, amor, sexo, perda e dor estão mesclados nesse melodrama denso, no qual o silêncio de duas mulheres coordena a narrativa. *Fale com Ela* permite várias leituras diferentes, que transitam entre a melancolia e a esperança.

O mito de que Almodóvar não conseguiria escrever bons personagens masculinos é rompido com a ingenuidade de Benigno e pelos olhares perdidos emitidos por Marco. Ambos homens imensamente solitários protagonizam uma linda e envolvente amizade que emociona o público em um diálogo entrecortado por lágrimas quase no final do filme. Mas nessa história de amizade e cumplicidade protagonizada por homens apaixonados por mulheres em estado de coma, os personagens masculinos só ganham relevância na medida em que deixam transparecer suas inseguranças, desejos e frustrações ao se relacionarem com o sexo feminino.

Em Almodóvar, códigos e convenções podem ser destruídos pela fantasia, pela performance, por sonhos e alucinações, como na cena do filme mudo "Amante Minguante", realizado pelo próprio Almodóvar. Ancorada na estética do cinema espanhol mudo da década de 1920, a narrativa surreal funciona como metáfora de um ato de violência<sup>10</sup> indescritível, trabalhado de forma esteticamente bela. E se compreendermos o filme como um texto, nunca o recurso da metonímia foi tão bem utilizado como nessa cena de abuso sexual de Alicia, onde o erotismo dos movimentos de Benigno ao massagear suas pernas remetem a todo o ato que se sucedeu.

### ***Má Educação***

Os créditos de abertura da 15ª película de Almodóvar já dão o tom do drama que segue. O vermelho escarlata destaca-se do fundo negro para numa mescla de cruces e grafites de paredes apresentar a um elenco de atores que reiteradamente desenvolvem a arte da

---

<sup>10</sup> Classifico o ato como violência porque Alicia não podia manifestar, com nenhuma parte de seu corpo, aprovação ao gesto de Benigno.



performance. Papéis do que seriam o sagrado e o profano são intercambiados nos personagens interpretados por atores masculinos, mesmo que nem sempre seus papéis o sejam.

De um roteiro um tanto autobiográfico emerge a figura de Enrique Goded, diretor e roteirista de cinema, em uma Madri abalada por uma movida de liberação moral, sexual e cultural, no começo dos anos 1980.

Vinte anos depois de ser abusado sexualmente por um padre, ex-aluno de colégio interno católico, agora travesti<sup>11</sup>, tem a chance de enfrentar os traumas da infância. *Má Educação* tem papel especial na trajetória fílmica desse diretor que desde 1987 vinha rascunhando um roteiro que abordasse a rígida educação católica em um país regido por uma severa ditadura. Em *A Lei do Desejo*, a personagem de Carmem Maura entra na igreja do colégio onde havia estudado para chantagear aos padres que lhe abusaram quando era jovem. Como assinala Almodóvar (DIÉGUEZ, 2007), “Carmem es una sombra premonitória de Zahara”.

Acertadamente o diretor esperou atingir certa maturidade artística antes de se aventurar a tratar de temas polêmicos como a pedofilia em uma escola católica. Agora, em sua consolidação estética e narrativa menos panfletária, Almodóvar conseguiu realizar um roteiro de relações complexas e tramas arditas que se cruzam em situações banais e se resolvem de maneira surpreendente. Em entrevista à **Revista de Cinema** o diretor afirma: “Com *Má Educação* quero denunciar a péssima educação, isto é, a educação religiosa que tiveram a minha geração e as gerações posteriores, onde o abuso sexual dos menores era cotidiano; era realmente a coisa mais normal no colégio” (CUNHA, 2007).

Mesmo as seqüências de suaves e divertidas canções como *Quizás, quizás, quizás* e *Moon River* não aliviam a tensão desse duro filme onde os temas da pedofilia infantil, do desejo de transformar o corpo físico e da vontade de fazer um filme são guiados pela paixão inescrupulosa dos protagonistas. Esse detalhe afasta o público de *Má Educação*. E Almodóvar é ainda mais provocativo ao colocar o galã mexicano Gael García Bernal em pesadas seqüências homossexuais, recebidas com certo rechaço pelos/as espectadores/as mais conservadores.

### **Temporalidade dos Filmes Trabalhados**

Os filmes trabalhados trazem implicitamente as marcas de desejos profundos de um diretor inserido na sociedade espanhola contemporânea, mas também inteirado sobre fatos de relevância política em outros lugares do mundo. Referenciando desejos socavados por quatro décadas de uma severa ditadura, Almodóvar dá voz a mudanças enormes dentro de uma mesma sociedade marcada por diferentes temporalidades: um passado autoritário cujas marcas permanecem indelévels e a liberdade adquirida com o *destape* e reforçada com as mudanças no começo do século XXI.

---

<sup>11</sup> Na metanarrativa “A Visita”, a personagem de Ignacio é interpretada por seu irmão Juan/Angel Andrade, por isso o denomino travesti.

Em *Tudo Sobre Minha Mãe* o filho da freira Rosa nasce no dia em que Jorge Videla é preso, no ano de 1983. Um detalhe que para muitos/as passa despercebido, mas Almodóvar faz questão de ressaltar a importância dessa data para a personagem Manuela, de nacionalidade argentina. Jorge Rafael Videla foi presidente da Argentina (1976-1981) e em 1983 foi julgado e declarado culpado pelo assassinato e desaparecimento de milhares de cidadãos durante o seu governo. Teve sua prisão perpétua declarada em 1985 e marcou profundamente a história argentina por ter sido um dos ditadores mais severos durante o período militar<sup>12</sup>. Em *Fale com Ela* Almodóvar reforça mais uma vez seu repúdio às guerras<sup>13</sup>, recordando os conflitos no Vietnã no momento em que o jornalista Marco e sua ex-esposa estão acampados em meio aos embates armados que acontecem no local. Em *Má Educação* uma das temporalidades é o final dos anos 1970, cuja sensação de “ressurreição” após a morte de Franco pode ser evidenciada nas palavras proferidas pelo personagem de Zahara, dirigidas ao padre Manolo: “La gente ha cambiado. Estamos en el 77’. Esta sociedad valora más mi libertad que su hipocresía”. Não por coincidência no ano de 1977 ocorreram as primeiras eleições legislativas democráticas na Espanha, depois de 42 anos de ditadura.

As múltiplas temporalidades que os filmes focalizam ilustram a posição crítica do diretor Pedro Almodóvar frente a situações políticas que agravaram a intolerância humana em relação aos sujeitos que não contemplam os modelos impostos pelas normas, no caso, a dos regimes políticos em vigor nesses países. Infelizmente muitos sujeitos que hoje assumem a postura antiessencialista *queer* frente a um coercitivo binarismo da diferença sexual são tratados com a mesma severidade e truculência de outrora, por cometerem o mesmo desacato da transgressão, só que dessa vez tentam escapar do aprisionamento da heterossexualidade compulsória.

### **A dimensão sexuada do cinema**

No contexto dessas discussões, o cinema de Almodóvar é considerado uma crítica ao modelo do cinema de *mainstream*, justamente por desafiar esse “padrão” de sexualidade dominante, explorando as subjetividades e corporalidades que fogem à inteligibilidade de gênero. As películas de Almodóvar rechaçam as tradições opressivas e desvelam a desintegração dos binarismos dos sexos/gêneros. A representação de personagens *queers* abre possibilidades liberatórias contra as convenções limitadoras de um sistema discriminatório e de certa forma segregacionista, que por muito tempo privilegiou as estruturas binárias de identificação sexual. Seus filmes trazem as identificações *queers* no cerne das narrativas. Elementos textuais, sonoros e imagéticos são postos em ação de forma performativa, para desestabilizar significantes que privilegiariam a sexualidade hegemônica. Essa desconstrução

---

<sup>12</sup> Também no ano de 1983 foram realizadas as primeiras eleições democráticas na Argentina, após sete anos da última ditadura.

<sup>13</sup> Pedro Almodóvar é reconhecido por sua postura anti-bélica, tendo inclusive manifestado sua posição contrária à intervenção norte-americana no Iraque na cerimônia de premiação do Oscar de 1999.

dos binarismos no cinema denuncia como os gêneros e as sexualidades são constantemente produzidos e ensinados por meio de suas representações. Dessa forma, vejo o cinema como um veículo de transformação social na medida em que desestrutura um modo “universalizante” das representações de sexo/gênero que liga o masculino e feminino a determinados papéis, direciona seus desejos e limita suas práticas.

Acredito que muitas das características impressas nos filmes de Almodóvar baseiam-se em percepções pessoais do próprio diretor, cuja homossexualidade é um fator relevante para uma interpretação de mundo distinta daqueles/as que comungam da heterossexualidade. Entretanto reafirmo que o contexto histórico, o acesso cultural, a posição social, a condição econômica, entre tantos outros fatores, também moldam a produção de Almodóvar, mas certamente as cotidianas provocações da opressão heterossexista colaboram na eleição das temáticas e formas de abordagens de seus filmes. Isso não quer dizer que todos/as homossexuais e sujeitos que se identificam como *queers* partilham de uma mesma percepção que o diretor. Como afirma Silva (1996), para diretores como Almodóvar palavras como moral, natural, liberdade, adquirem significados que não os da sexualidade dominante, num sistema de signos que possuem significação diferenciada.

Nos filmes dirigidos por Almodóvar dificilmente encontraremos uma trama baseada na figura do homem estritamente heterossexual, branco, de classe média, como referência de sujeito central do desejo. Duas mulheres em coma e os homens que vivem por elas, uma mãe desesperada à procura do travesti pai de seu filho e um ator homossexual que finge ser seu irmão, são algumas das figuras centrais das obras trabalhadas e estão longe de se encaixar no modelo de sujeito histórico universal. Embora se utilizando de elementos cenográficos e estruturas narrativas como o melodrama, a iconografia própria desenvolvida por Almodóvar chama a atenção para “outras perguntas diante de outros desejos”, com personagens assumindo outras posturas em situações cotidianas.

Exemplo disso em *Tudo Sobre Minha Mãe* está na cena em que a freira Rosa confunde Manuela com uma das prostitutas assistidas por ela na periferia de Barcelona. Manuela surpreende aos/às espectadores/as ao não desmentir o mal-entendido, esclarecendo mais tarde que essa foi uma invenção de Agrado, sua amiga, e que não tem a menor importância se ela era ou não prostituta. Não fosse a desenvoltura de Almodóvar ao lidar com temáticas como a prostituição, quaisquer outros/as personagens de outros/as diretores/as tratariam de deixar clara a divisão entre os sujeitos “aceitos” moral e socialmente, e os sujeitos que estão à margem da sociedade, não permitindo essa confusão. O diretor espanhol mostra essa separação através de inúmeras cenas nas quais seus personagens padecem de discriminação<sup>14</sup>, mas exhibe também o lado humano e solidário dos sujeitos que vivem nessa fronteira.

---

<sup>14</sup> Como na cena em que o farmacêutico não se aproxima de Agrado por perceber que ela é um travesti em situação de prostituição.

Nesse mesmo filme, diante de uma situação inusitada Agrado faz o personagem Mario refletir sobre porque travestis são claramente erotizados por possuírem um pênis, já que homens heterossexuais ou homossexuais também o têm. A cena transcorre da seguinte maneira, com Mario iniciando o diálogo:

- Anoche no he dormido bien. Pongo todo el día nervioso. Tú no me harías una mamada?
- Oye, aquí no entra en la cabeza que yo estoy jubilada.
- Bueno, no quiero que pienses eso. Es que como pasé todo el día nervioso creo que una mamada me relajaría.
- Bueno, démelo una a mí que yo también estoy nerviosa.
- Sería la primera vez que le como la polla a una mujer, pero si es necesario...
- Que obsesión esa compañía tiene con mi polla. Como si yo fuera la única. Tu también no tiene polla?
- Sí.
- Y te va la gente pidiendo por la calle que te coman la polla porque tu tienes polla?
- No.
- No? Entonces... pues mira, te voy a comer la polla para ver lo abierta que soy y lo sensible que soy con estas cosas...

O que a reclamação de Agrado enseja é a reflexão sobre porque facilmente se confunde um/a travesti com um objeto sexual, ao qual se demanda a satisfação de desejos físicos como se a pessoa coagida tivesse de estar disponível a qualquer interpelação. Através desse diálogo, Agrado faz Mario colocar-se no lugar dela e pensar no porque não confundem a ele com um objeto sexual também, questionando a máxima de que os sujeitos que não comungam da heterossexualidade são promíscuos.

Em *Fale com Ela* Lydia é uma mulher extremamente corajosa, seguidora do desejo de seu pai, que sempre quis ser toureiro. Mistura características tradicionalmente associadas ao masculino (virilidade e frieza na tauromaquia) com elementos usualmente relacionados ao feminino (sedução e perturbação ao ser abandonada pelo amante), fusão responsável pelo caráter conflituoso e contraditório da personagem. Como bem observou Felipe (2007: 405) “O perfil híbrido da personagem fica explícito quando, na cena da tourada, Lydia enfrenta e vence o touro (ato associado à virilidade) ao som de Elis Regina, cuja voz interpreta a devoção de uma mulher ao seu bem-amado, o que remete ao sentimentalismo atribuído ao sexo feminino”.

Em *Má Educação* a cena do abuso sexual de Ignacio, ainda criança, é embalada pela canção *Moon River*, internacionalmente conhecida pela interpretação romântica de Audrey Hepburn, no filme *Breakfast as Tiffany's* (1961)<sup>15</sup>. O que outrora fora utilizado como fundo musical para um lindo casal heterossexual, com Almodóvar torna-se uma espécie de canto de sedução, cujo desfecho é flagelante.

Essas cenas passíveis de uma leitura dialógica sobre os papéis de gênero e sexualidade e da subversão de elementos tradicionais da narrativa fílmica abrem possibilidade para uma

---

<sup>15</sup> Composta na década de 1940 por Johnny Mercer e Henry Mancini, *Moon River* foi regravaada posteriormente por grandes artistas como Frank Sinatra, Morrissey, REM, etc.

cadeia de relações que podemos denominar *queer*. As relações intertextuais analisadas sob uma perspectiva *queer* trazem essas mulheres que, como Agrado e Lydia, mexem completamente com os padrões impostos por um modelo dominante de sociedade.

A título de exemplo, evoco alguns personagens que desconstroem a coerência ou inteligibilidade dos sexos/gêneros, desestabilizando os papéis atribuídos a cada um dos constituintes do eixo binário masculino/feminino. Em *Tudo Sobre Minha Mãe* temos a travesti Lola, uma espécie de “personagem satélite<sup>16</sup>” que rejeita os ditames da sociedade convencional e ostenta uma mudança ousada no corpo e no estilo de vida. Assumindo um grande par de seios e uma identificação feminina, Lola surpreende à avó do “terceiro” Esteban pelo fato de ser pai de seu neto. Essa paternidade de travestis instiga um debate entre os/as espectadores/as que se questionam sobre os limites da corporalidade, sexualidade e identidade de sexo/gênero, desestabilizado as estruturas de um par heterossexual com sua descendência. Nas duas situações que envolvem paternidades nesse filme o pai é a atraente travesti Lola, desestruturando a idéia do pai/masculino/heterossexual.

Paternidades ausentes ou papéis de gênero invertidos, sejamos bem-vindos/as ao mundo dos personagens almodovarianos de *Fale com Ela!* Primeiramente gostaria de remeter-me ao personagem de Benigno. Criado somente pela mãe, há 15 anos Benigno não vê seu pai, o qual supõe viver na Suíça. Em decorrência da ausência paterna e pela enfermidade da mãe, Benigno aprende ofícios que são historicamente atribuídos a uma dita “função” feminina, relacionada ao ato de cuidar. Bordar, maquiagem, pentear e fazer as unhas de sua mãe são atividades cotidianas de Benigno, fato que somado à sua profissão (enfermeiro), gerou diversas dúvidas entre os/as enfermeiras do hospital onde trabalhava acerca de sua sexualidade. Já no caso da personagem Lydia González, o pai desenvolveu papel fundamental em sua escolha profissional<sup>17</sup>, mas a inversão dos papéis sociais usualmente atribuídos a homens e mulheres permanece com a figura da toureira. Usualmente desenvolvida por homens, essa função está intimamente relacionada à coragem, virilidade e autocontrole, características associadas a um tipo de masculinidade hegemônica adotada por nossa sociedade ocidental. Lydia subverte totalmente essa “lógica”, dentro de uma sociedade ainda marcada pelo regime franquista e caracterizada pela forte submissão das mulheres oriundas desse sistema.

Entre papéis de gênero e identificações sexuais oscilantes, *Má Educação* traz relações peculiares compostas também por paternidades ausentes. Transitando entre padres pedófilos que deixam a batina (Padre Manolo) e ator homossexual que se casa com uma figurinista (Juan/Angel), esse filme desestrutura completamente a noção de estabilidade dos sexos/gêneros ao mostrar a versatilidade de identificação sexual e das mudanças corporais do personagem interpretado por Gael García Bernal. O galã mexicano inicia o filme mantendo uma relação

---

<sup>16</sup> Assim a denomino, pois sua recordação é evocada sempre da sucessão de algum fato importante no filme, o que não a torna uma personagem central.

<sup>17</sup> Ao ser questionada por Marco porque quis ser toureira, Lydia responde que seu pai sempre desejou ser e não pôde.

homossexual com o personagem Enrique Goded (enquanto interpreta a travesti Zahara), possui um envolvimento com o Sr. Beringer (padre Manolo, depois de abandonar os votos) e termina com a figurinista da metanarrativa “A Visita”, interpretada por Leonor Watling.

### Considerações Finais

Analisar os filmes citados à luz da história do tempo presente nos permite relacionar essas produções a alguns fatos marcantes na luta pela discriminação das diferenças sexuais, fatos que fortaleceram e deram respaldo a essa filmografia. Inserido num contexto social repleto de manifestações que evidenciam as alteridades ao pares binários, o público não repele incisivamente um filme onde as relações afetivas/sexuais ocorrem entre pessoas de mesmo sexo/gênero e tampouco espera uma punição ou um tratamento discriminatório em relação as esses sujeitos. Justamente o que atrai nos filmes de Almodóvar (da mesma forma que repele) é sua posição em favor de permutações híbridas entre as identificações sexuais, representada através de seus personagens. Sua sensibilidade frente a esses fatos mostra o contexto a partir do qual os filmes foram produzidos, evidenciando a imbricação mútua entre o cinema e a sociedade.

### Referências

ALMODÓVAR, Pedro. *Saber Fingir*. Disponível em <[http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli\\_madre5.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_madre5.htm)>. Acesso em 03 abr 2009.

\_\_\_\_\_. *Hermanos*. Autoentrevista. Disponível em <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista7.htm>>. Acesso em 14 out 2004.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CRESPO, Borja. *El desnudo daba beneficios y nadie quería quedarse fuera*. Entrevista com José María Ponce. Disponível em: <<http://canales.elcorreodigital.com/evasion/cine17122004/c171220040.html>>. Acesso em 01 fev 2006.

CUNHA, Carolina Freitas da. *Entrevista com Pedro Almodóvar*. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/almodovar.index.shtml>>. Acesso em 03 mai 2007.

DIÉGUEZ, Laura. *Ansiada Libertad*. Disponível em <<http://www.terra.es/joven/articulo/html/jov2664.htm>>. Acesso em 10 jun 2007.

FELIPPE, Renata Farias de. *Silêncio e (meta)linguagem em “Fale com Ela”*. Disponível em <http://www.sielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332004000200014&script=sci>. Acesso em 10 mai 2007.

KUSCHNIR, Clara. *La narrativa, el cine y las mujeres*. Revista eletrônica LABRYS, agosto/dezembro 2005. Disponível em <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/)>. Acesso em 27 jan 2006.

LACERDA, Marco. Granada, nova meca transexual. *Caros Amigos*, ano VIII, n° 90. São Paulo: Editora Casa Amarela, set 2004, p. 12-13.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.

LÓPEZ, José Antonio. *El Cine Español de la Transición (I): el destape*. Disponível em <<http://www.pasadizo.com/portada.jhtml?ext=1&cod=124>>. Acesso em 10 jun 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. pp. 437 – 453.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Mídias & Conexões Latinas*. Tradição e modernidade no cinema espanhol. Elementos para um debate sobre a sociedade da comunicação na perspectiva da latinidade. Disponível em <http://www.bocc.unisinus.br/pag/paiva-claudio-cinema-espanhol.pdf>. Acesso em 10 maio 2007.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Todo Sobre Mi Madre: gênero, AIDS e cinema*. Anais do VII Seminário Fazendo Gênero. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2006.

RISI, Marcelo. *España se abre al mundo*. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/spanish/especiales/franco/presente.shtml>>. Acesso em 07 fev 2006.

SABAT, Ruth. *Filmes Infantis e a Produção Performativa da Heterossexualidade*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 2003.

SILVA, Wilson Honório da. No Limiar do Desejo. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org). *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996, p 49-84.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campina/SP: Papyrus, 2003.