

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v17i29.747>**CORPOS, MASCULINIDADES E FEMINILIDADES [DES]VIADAS:** uma genealogia dos sujeitos que transitam pelo cinema de Pedro Almodóvar¹**[UN]TURNED BODIES, MASCULINITIES AND FEMININITIES:** a genealogy of subjects that permeate the cinema of Pedro Almodóvar**CUERPOS, MASCULINIDADES Y FEMINILIDADES DESVIADAS:** una genealogía de los sujetos que pasan por el cine de Pedro Almodóvar

RENATA SANTOS MAIA
 Doutoranda em História – UFSC
 Florianópolis/SC/Brasil
renatasantosmaia@yahoo.com.br

Resumo: A filmografia de Pedro Almodóvar possui uma intrincada articulação entre sexualidade, gênero e política. Seu cinema rompe com estereótipos de gênero, inaugurando diferentes maneiras de se viver e representar as feminilidades e masculinidades, através de corpos estigmatizados e vistos como abjetos. O diretor rompe também com o binarismo identitário e as estruturas de poder conservadoras, permitindo que diferentes subjetividades sejam forjadas fora dos moldes da heteronormatividade. Neste artigo é feita uma busca e análise de personagens LGBTs dentro da sua obra cinematográfica, tendo como ponto de partida o contexto histórico espanhol ainda sob os efeitos do governo ditatorial de Francisco Franco. A partir dos anos 1980, a homossexualidade e a travestilidade ganharam projeção social maior, não podendo mais ser silenciadas ou condicionadas aos guetos e à marginalidade. Desse momento em diante, aquilo que estava sendo reprimido pela moral cristã ou pelos governos conservadores ganhou potência e impactou o cinema.

Palavras-chave: Almodóvar. Corpos. Sexualidades.

Abstract: Pedro Almodóvar's filmography has an intricate articulation between sexuality, gender and politics. His cinema breaks gender stereotypes, inaugurating different ways of living and representing femininity and masculinity, through bodies that are stigmatized and seen as abject. The director takes a break from identity binarism and traditional power structures, allowing for different subjectivities to be created outside the mold of heteronormativity. In this article I will analyze LGBT personages in the Almodóvar movies, taking as a starting point the Spanish historical context still under the effects of the dictatorial government of Francisco Franco. From the 1980s onwards, homosexuality and transsexuality gained greater social projection, and could no longer be silenced or limited to ghettos. From that moment on, what was being repressed by Christian morality or conservative governments gained power and impacted the cinema.

Keywords: Almodóvar. Bodies. Sexualities.

Resumen: La filmografía de Pedro Almodóvar tiene una intrincada articulación entre sexualidad, género y política. Su cine rompe con los estereotipos de género, inaugurando diferentes formas de vivir la feminidad y la masculinidad, a través de cuerpos estigmatizados y vistos como abyectos. El director rompe también con el binarismo de identidad y las estructuras de poder conservadoras. Esto permite forjar diferentes subjetividades fuera del molde de la heteronormatividad. En este artículo se realiza una búsqueda y análisis de personajes LGBTs dentro de su trabajo cinematográfico, tomando como punto de partida el contexto histórico español bajo los efectos del gobierno dictatorial de

¹ Artigo submetido à avaliação em junho de 2019 e aprovado para publicação em dezembro de 2019.

Francisco Franco. A partir de la década de 1980, la homosexualidad y la travestilidad obtuvieron una mayor proyección social, y ya no pudieron ser silenciadas o condicionadas en los guetos y en la marginalidad. A partir de ese momento, lo que estaba siendo reprimido por la moral cristiana o los gobiernos conservadores ganó poder e impactó el cine.

Palabras clave: Almodóvar. Cuerpos. Sexualidades.

Introdução

Quando Pedro Almodóvar começou a lançar seus filmes, a Espanha ainda estava se desvencilhando de um governo repressor. A ditadura de Francisco Franco, que se iniciou em 1939 e só teve fim quase quatro décadas depois, foi marcada por perseguições, pela censura e o forte catolicismo, e “no que diz respeito ao cinema, estavam proibidas qualquer alusão (sic) à prostituição, às ‘perversões sexuais’ (a homossexualidade, obviamente), ao adultério, às relações sexuais ‘ilícitas’, ao aborto etc.”² Inclusive, o exagero da primeira fase do cinema de Almodóvar é, de certa forma, uma dupla provocação, uma resposta ao sufocamento das liberdades imposto pelo regime franquista e ao apoio que este recebeu do alto clero da Igreja Católica. O anticlericalismo do diretor é uma influência de Luis Buñuel³, mas também tem a ver com a própria experiência de Almodóvar, que estudou em colégio de padres e, mesmo não tendo sofrido violência sexual, teve contato com colegas que passaram por essa situação⁴.

O seu espírito contestador já vinha sendo formado desde os anos 1970, quando o diretor estava imerso no cenário *underground* da capital espanhola, participando de movimentos de contracultura, como a Movida Madrileña, “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’”⁵.

Almodóvar sofreu grande influência ainda de Andy Warhol⁶ e sua cultura *pop*. O cineasta também aponta a cantora Lola Flores⁷ como forte inspiração. Inclusive, há um

² DA SILVA, Wilson H. No limiar do desejo. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). *Urduida de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. p. 63.

³ Luis Buñuel foi um diretor, produtor e roteirista, nascido na Espanha e naturalizado no México, que ficou conhecido por seu estilo surrealista e pelo anticlericalismo.

⁴ Cf. https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2004/05/040513_almodovarm1.shtml.

⁵ DA SILVA, op. cit., p. 57.

⁶ Andy Warhol é considerado um dos maiores expoentes da *Pop Art*. Como pintor ficou conhecido por reproduzir objetos triviais como as latas de sopa Campbell, garrafas de Coca-Cola e de rostos famosos da indústria cultural utilizando a técnica da serigrafia. Como cineasta, seu estilo ficou marcado por filmes experimentais e com temáticas gays.

frequente uso da música com função de texto por meio dos boleros, principalmente na primeira leva de filmes da sua carreira⁸. Nessa que é considerada a fase mais anárquica do seu cinema, os filmes são marcados por uma estética *punk* e *kitsch*⁹, utilizando componentes cenográficos que remetem ao brega, com uma decoração carregada de elementos que não harmonizam entre si, mas que possuem um apelo emocional. O dramalhão é outro aspecto marcante nas suas obras, composto pelo sentimento exacerbado e por paixões alucinantes. E, sintetizando todos esses elementos, estão o sexo e o desejo (não por acaso o nome de sua produtora, ‘*El Deseo*’, criada em 1986, junto com o irmão Agustín Almodóvar).

Partindo do que Michel Foucault¹⁰ fala a respeito da genealogia como método de estudo, não da origem de algo, mas da confluência de poderes e discursos que faz emergir determinado tema ou sujeito no seio do debate social, é que serão feitas, neste artigo, a busca e a análise de personagens LGBTs dentro do cinema de Pedro Almodóvar, tendo como ponto inicial o contexto histórico espanhol ainda sob os efeitos do regime de exceção imposto pelo ditador Francisco Franco.

Corpos e identidades de gênero desviantes

Pedro Almodóvar traz, desde os primeiros filmes, personagens intrigantes, excêntricas e viscerais. Algumas vezes, chegam a ser alegóricas, como as garotas de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*¹¹, que convocam “ereções generales” para escolher o

⁷ A cantora, atriz e bailarina Lola Flores, considerada uma das maiores vozes da Espanha, recebeu o apelido de “La Faraona”. Considerada uma mulher à frente de seu tempo, “rompió con los moldes establecidos de la España de la posguerra y sentó cátedra con su talento. No solo cantaba copla, sino que protagonizó decenas de películas y llegó a tener programas de televisión propios. Todo lo que hacía lo convertía en oro”. Disponível em: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20160121/301560102833/lola-flores-google-doodle.html>

⁸ Nessa fase encontram-se os filmes: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Pestañas Postizas* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987). Esses filmes são bastante identificados com a Movida Madrileña e foram rodados anteriormente ao longa-metragem *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), que tornou Almodóvar conhecido mundialmente.

⁹ “KITSCH vem do termo alemão ‘verkitschen’ que significa ‘sentimentalizar’, e aplicado à decoração envolve unir tudo o que se gosta em termos de cores, objetos e estampas, sem se importar com a dose ou com as regras de harmonização existentes, ou seja, é o estilo onde o exagero e o uso excessivo de itens dos mais diferentes estilos convivem trazendo o bom humor e o inusitado! É onde se vê aquela casa com ‘cara de casa’, com as peças tendo um valor sentimental, que contam histórias, mesmo que sejam consideradas ‘bregas’ e ultrapassadas ou fora do contexto”. Disponível em: <http://blogs.atribuna.com.br/designdecor/2017/04/o-que-e-o-estilo-kitsch/>

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

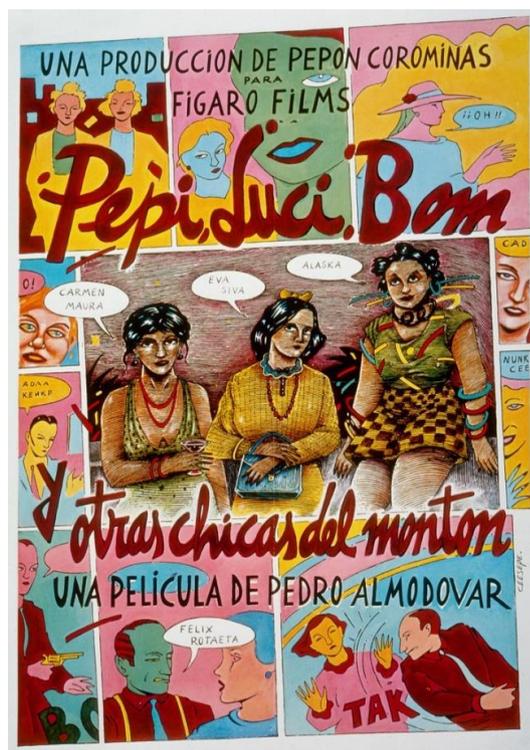
¹¹ Embora *Pepi, Luci e Bom y otras chicas del montón* (1980) tenha tornado-se majoritariamente conhecido como o marco inicial da sua carreira profissional, Pedro Almodóvar começou a lançar seus filmes ainda nos anos 1970, com os seguintes títulos: *Film Político* (1974), *Folle... folle... fólleme Tim!* (1978); *Salomé* (1978); *Times of the Constitution* (1979).

dono do maior pênis do pedaço – numa provocativa alfinetada às eleições gerais de 1977 da Espanha, momento em que o país passava pelo processo de redemocratização política.

As personagens que emprestam seus nomes ao título subvertem os modelos convencionais que a sociedade conservadora havia estabelecido para serem seguidos pelas mulheres. Pepi cultiva a sua virgindade com o único propósito de negociá-la e poder lucrar. Bom, sua amiga e líder do grupo *punk* do qual também faz parte, é uma garota lésbica que seduz Luci, esposa do policial que estuprou Pepi após descobrir uma plantação de maconha em seu apartamento. Luci que, em um primeiro olhar, encarnaria a figura da esposa e dona de casa submissa e recatada é, na verdade, uma masoquista insatisfeita com o casamento justamente porque o marido conservador não lhe dá possibilidade de viver seus desejos e fetiches sexuais. As personagens femininas nesta trama são alegorias da ruptura tanto com os comportamentos quanto com a estética da feminilidade.

Neste filme, a montagem, como técnica cinematográfica, ajudou a encenar o clima vivido pelos espanhóis, especialmente em Madri, visto que “a montagem, ao privilegiar a descontinuidade, reforça a ideia de uma cidade fragmentada e híbrida, ocupada pela simultaneidade de um passado problemático – a herança franquista – e do presente da transição, o cruzamento de novas tendências e pontos de vista.”¹² O cartaz do filme *Pepi, Luci, Bom* ilustra bem essa fragmentação e o que foi falado sobre a estética do exagero e das cores fortes, relacionando isso com uma outra habilidade de Almodóvar: a escrita de histórias em quadrinhos – que praticou nos anos iniciais de sua vida em Madri.

¹² SANTOS, Fabiana Crispino. *Olhares em movimento: cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar*. 2012. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. p. 75-76.

Figura 1: Cartaz do filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/sightsoundmag/5973802735>. Acesso em: 28 jan. 2018

Igualmente viscerais são as freiras de *Entre Tinieblas* (1983) – filme que, no Brasil, recebeu o título de *Maus hábitos*, para criar um trocadilho entre as vestimentas e o comportamento duvidoso das religiosas. As freiras Irmã Rata de Esgoto, Irmã Víbora, Irmã Esterco e Irmã Amaldiçoada integram a Comunidade das Redentoras Humilhadas, mulheres que, por causa dos erros do passado, abriram mão de suas identidades anteriores e dedicam suas vidas a uma suposta caridade, cuidando de assassinos, drogados e prostitutas. Convictas de que a humilhação é a maneira mais elevada de penitência, elas castigam seus corpos a fim de expiar os pecados. E, ao mesmo tempo, ainda mantêm, com muita naturalidade, hábitos considerados mundanos, como o uso de drogas, as práticas homossexuais e a escrita de contos eróticos.

Na citada instituição, as freiras elaboram seus próprios dogmas e criam uma cosmologia de acordo com suas conveniências, fazendo até releituras profanas de relíquias sagradas, como quando a Madre Superiora recria sua versão do Santo Sudário a partir da impressão do rosto maquiado da cantora de cabaré Yolanda Bell, por quem a religiosa nutre uma paixão sem limites. Retratar um convento vazio de fiéis e repleto de vícios representou ali um recado para a Igreja: de que a população não carecia mais de seu auxílio espiritual, pois se tratava de uma instituição tão ou mais corrompida que aqueles a quem ela pretendia ajudar.

Para Eduardo Aragón, por causa dessa excentricidade de algumas personagens, “la transexualidad en el cine de Almodóvar, aunque rara vez se ve como problema, tampoco se muestra con naturalidad, pues sus personajes viven situaciones sentimentales y corporales extremas, difíciles de asimilar por gran parte de la comunidad gay, les o trans”¹³. Porém, foi justamente esse exagero – aliado ao tom de comédia – que ajudou a tornar mais leves as temáticas presentes nos filmes. O absurdo das histórias contadas, o tom de deboche e a criação de personagens caricatas produziam um ambiente descontraído e propício ao riso, mas sem perder de vista a crítica às instituições e a provocação à mentalidade conservadora de uma Espanha ainda em transição democrática e de costumes.

O cineasta espanhol conseguiu romper com diversos pilares dos preceitos burgueses presentes na cinematografia anterior (e também posterior) a ele, sendo a concepção de família um dos mais importantes. Ao colocar em cena famílias desajustadas (inclusive de classes abastadas) com casos de incesto, fratricídio, a ausência da figura paterna, suicídios e traições conjugais, Almodóvar desnuda as contradições da vida e da moral burguesas. Apesar de não possuir uma estética neorrealista¹⁴, seu roteiro é de denúncia social, mostrando a história dos excluídos e marginais, os policiais corruptos e a falência do Estado. Não existe sutileza na sua abordagem. A despeito disso, ele conseguiu, com uma tipologia de personagens que cativou o público, alcançar a abertura necessária para tratar de temas relativos à sexualidade e ser bem aceito pela crítica e pelo público, tornando seus filmes produções comerciais.

Em relação ao modelo burguês de família e ao controle da sexualidade, Michel Foucault¹⁵ explicita que esses dispositivos de controle foram criados e aplicados pela sociedade burguesa oitocentista sobre seu próprio corpo, para se diferenciar das demais classes e legar uma descendência com práticas por ela consideradas sadias para a posteridade. Assim é que são criados saberes e práticas discursivas, que têm como alvo o adulto perverso (homossexual, principalmente), além da mulher histérica, a criança masturbadora e o casal malthusiano (aquele que precisa ter a procriação controlada). Além disso, com o sistema centrado na aliança legítima, dois movimentos foram colocados em marcha: o movimento centrífugo – a monogamia heterossexual – e o movimento de reflexo – a produção das

¹³ ARAGÓN. Eduardo Nabal. Boquitas Sin Pintar: lo trans en el Cine Español y Argentino. In: PEINADO, Pablo. *Universo trans: análisis pluridisciplinar*. Espanha, 2015. p. 136.

¹⁴ O Neorrealismo Italiano, surgido nos anos 1940, procurou produzir um tipo de cinema que se aproximasse ao máximo da realidade, sem artificios, caracterizando-se pela não utilização de cenários ou atores profissionais, e por uma preocupação com as questões sociais. Essa corrente cinematográfica levou para as telas o retrato da difícil situação enfrentada pelas camadas mais pobres da população durante o período pós Segunda Guerra Mundial. Cf. COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011. v. 1.

sexualidades periféricas. E são precisamente essas sexualidades periféricas que Almodóvar contempla em suas histórias.

Seguindo a linha de personagens passionais de Almodóvar está seu sexto filme, *La ley del deseo* (1987). Com um roteiro recheado de intrigas e enganação, relação incestuosa, nudez, assassinato e sexo homossexual quase explícito, esta obra demonstra a atmosfera tumultuada de um período em que diversos assuntos tabus vieram à tona. Almodóvar canaliza para este filme uma miríade de temas polêmicos a fim de chocar a sociedade espanhola. Cria, então, uma personagem transexual, Tina (Carmen Maura) – que se torna amante do próprio pai e faz a cirurgia de mudança de sexo para tentar agradá-lo, mas é por ele abandonada –, e de outro lado traz um triângulo amoroso gay que termina em tragédia.

Duas cenas são icônicas neste filme: a primeira é quando Tina, caminhando pela rua com a filha adotiva Ada e o irmão Pablo, pede com fervor para que o funcionário que molhava a rua com uma mangueira lance sobre ela o jato de água: “Regue-me!”, ela grita repetidas vezes. O gesto remete para um ato sexual, onde a personagem seria atingida por um jato de esperma que a deixa com o corpo completamente encharcado e com sua silhueta bem à mostra, sob o vestido colado. A outra cena refere-se ao final da trama, onde o ciumento Alberto (Antonio Banderas) se mata após um acalorado momento de sexo com Pablo, que em seguida o coloca no colo, numa homoerótica posição que remete à Pietà¹⁶, tendo como pano de fundo o sincrético altar de Tina, que começa a se incendiar, metamorfoseando os calorosos sentimentos das personagens no trepidar das labaredas. Outra interpretação para esta cena é uma provocação à ideia de purificação, já que foi através do fogo que muitas pessoas consideradas demoníacas por sua conduta homossexual (na época chamadas de sodomitas) foram assassinadas pela Igreja Católica, no período da Idade Média. Nesta cena, porém, ao invés dos considerados “impuros” pelo catolicismo serem engolidos pelas chamas, as figuras sacras é que são consumidas no incêndio.

¹⁶ A Pietà é uma famosa escultura feita por Michelangelo, escultor italiano, onde a Virgem Maria segura o corpo de seu filho Jesus, morto, em seu colo.

Figura 2: Cena do filme *La ley del deseo* (1987).

Fonte: Captura de tela.

Esse momento, os anos 1980, em que personagens LGBTs surgem com mais destaque no cinema espanhol por causa de Almodóvar, coincide com a identificação e reconhecimento da AIDS em humanos, que é concomitante com a estigmatização da comunidade, principalmente de homens gays e travestis, por causa da síndrome. A emergência do HIV rompeu as fronteiras entre público e privado, e a homossexualidade, antes silenciada, teve de sair da clandestinidade – embora à custa de uma exposição que causou uma forte onda de discriminação e violência.

Ao ser cunhada como “peste” ou “câncer gay”, a AIDS serviu como incentivo para o extermínio e segregação de pessoas, fazendo recrudescer ainda mais a homofobia e a transfobia, e levando a sociedade a encarar esses sujeitos e seus corpos como “doentes”, impuros e passíveis de punição. Por outro lado, essa grande hostilidade levou à necessidade de uma organização efetiva da comunidade gay e trans, através da qual puderam “dispor de um conjunto de sentidos elaborados por outros pares que dotaram a homossexualidade de conotações positivas”¹⁷, já que durante décadas as únicas representações sociais disponíveis eram as associadas ao delito, à enfermidade, ao desvio ou à anormalidade. A AIDS é inserida no cinema de Almodóvar através da personagem travesti Lola/Esteban – do filme *Todo sobre mi madre* (1999) – que acaba por contaminar a Irmã Rosa, uma jovem freira que se envolve e engravida de Lola. Ambas morrem em consequência das complicações da doença, mas

¹⁷ FERNÁNDEZ, Máximo Javier. Perspectivas sobre la homosexualidad en la historia reciente de Argentina. Aportes, limitaciones y enfoques. *Apuntes de investigación del CECYP*, ano 16, n. 23, p. 157, 2013.

deixam um filho que, com a ajuda de medicamentos, consegue não ter a saúde afetada pelo vírus.

O que percebemos, a partir dessas situações elencadas, é que a repressão à figura homossexual e transgênero é análoga à própria repressão ao sexo. Como explicou Foucault¹⁸, existe uma incitação ao discurso sobre o sexo, mas sob determinadas circunstâncias e para que apenas alguns profissionais e instituições autorizadas tenham credibilidade para falar. Assim também ocorre com as orientações sexuais e identidades de gênero, o que ajuda a manter um controle sobre elas e como devem ser vistas.

No mesmo sentido, Abrantes e Maglia argumentam que os discursos provenientes desses lugares de “produção de verdades” têm reduzido o sujeito homossexual a seu corpo, e sua expressão corporal à busca do prazer. Com isso, criam-se dois polos: de um lado, o “sujeito homossexual reduzido a puro sexo, deseo desmedido, falso y destructivo. En el polo opuesto el sujeto racional, responsable y productivo”¹⁹. Foi por causa dessa visão que a AIDS foi apontada, por vários setores reacionários e preconceituosos da sociedade, à época, como um castigo para o comportamento homossexual. E é aí que o cinema mostra sua força, pois acaba por aproximar o público desses sujeitos forjados de forma estereotipada pelos discursos hostis a eles.

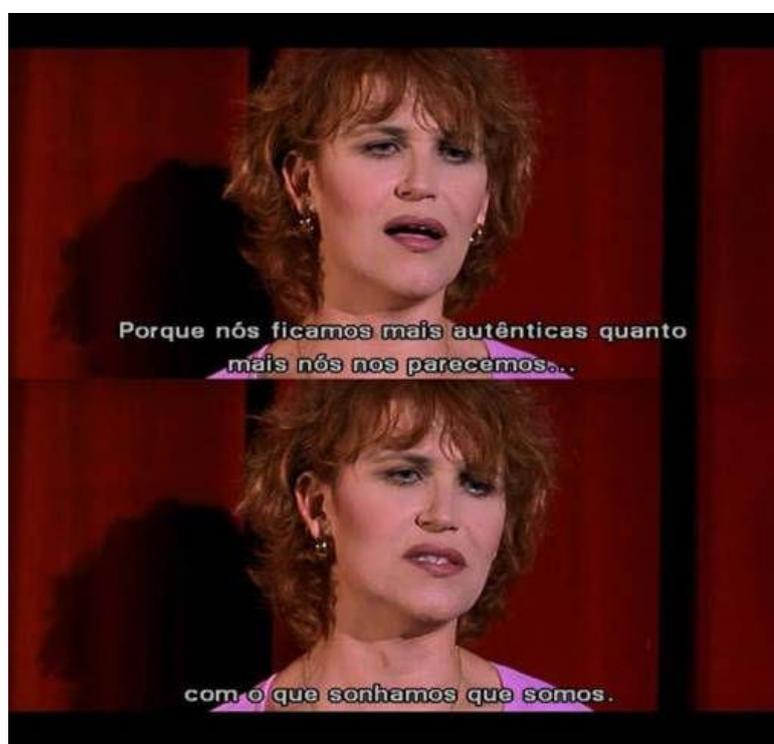
Retomando a análise da filmografia de Almodóvar, notamos que enquanto alguns roteiros são explicitamente políticos, outros possuem uma proposta mais voltada para o entretenimento, como no caso de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), que mesmo não trazendo nenhuma personagem homossexual ou trans, foi o filme que deu fama internacional a Almodóvar e marcou uma de suas características mais conhecidas que é a abordagem do universo feminino. A extravagância do cenário chama a atenção, a irreverência das personagens também, e há um exagero na dramatização dos tipos femininos, que têm sua atenção e energia voltadas para conquistar ou manter uma relação amorosa com algum parceiro. Os homens também são estereotipados como canalhas aproveitadores, conquistadores baratos, sobrando como exceção o jovem Carlos, um ainda incauto rapaz que talvez se torne corrompido como os demais. Foi um filme que consagrou Almodóvar por ser mais palatável; contudo, seu estilo novelesco e frenético – com acontecimentos que se atropelam – deu um ar de superficialidade à trama.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ ABRANTES, Lucía; MAGLIA, Elea. Genealogía de la homosexualidad en la Argentina. In: JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP, 6., 2010, La Plata. *Memoria Académica* [...], La Plata, 2010. p. 17. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5502/ev.5502.pdf. Acesso em: 2 fev. 2018

Todo sobre mi madre (1999) foi mais uma obra com muito sucesso de crítica e público para o cineasta, porém com personagens bem mais complexas e profundas, como é o caso de Agrado, uma travesti artista e prostituta, que ressignifica o sentido da palavra autenticidade e constrói, para si, uma corporalidade que exhibe propositalmente a dubiedade nos sinais de sua transgressão das fronteiras de gênero. Por isso, “[...] ao dizer que o que tem de mais autêntico é o silicone, Agrado está revelando que o ‘autêntico’ nela é justamente produto de sua criação, da intervenção de seu desejo, de uma agência própria”²⁰. Seu corpo é, portanto, um arquivo das suas experiências, um “corpo-documento”.

Figura 3: Cenas do filme *Todo sobre mi madre* (1999).



Fonte: Captura de tela

Jacques Le Goff²¹ ampliou o sentido da concepção de documento e o desmistificou, evidenciando o seu caráter de montagem, fruto das relações de interesse e intencionalidade. Tomando essa perspectiva de Le Goff, podemos considerar a personagem Agrado como uma síntese ou uma alegoria dessa ideia de montagem. Enquanto narra fatos de sua vida, Agrado monumentaliza o próprio corpo, faz dele uma fonte histórica que carrega, na própria carne, as marcas do vivido, os vestígios de sua história.

²⁰ MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. *Revista de Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 143-153, 1. sem. 2002. p. 146.

²¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1994.

Se pensarmos os corpos de forma análoga aos documentos, conseguimos compreender que ambos são produtos da sociedade, das práticas discursivas, das relações de poder, e que possuem diversas camadas sedimentadas de história. Assim como o documento não é neutro, o corpo não é um dado da natureza. Quando Agrado diz que tudo que possui de verdadeiro são seus sentimentos e os litros de silicone que pesam “toneladas”, e que sua autenticidade reside na máxima aproximação do que sonhou para si, ela evidencia que a consciência de saber-se uma construção é o que lhe confere essa autenticidade, bem como é mais autêntico e honesto quando encaramos um documento como aquilo que ele é: uma produção eivada de interesses pessoais.

Almodóvar apresenta-nos mais uma intrigante personagem trans em *La mala educación* (2004), junto a uma contundente crítica à Igreja Católica. O filme toca em feridas até hoje abertas, como as denúncias de pedofilia que continuam sendo acobertadas pela Igreja. Na película, Ignácio e Enrique são internos de um colégio católico, mas, ao terem sua relação descoberta, passam a ser perseguidos dentro da instituição. Seu roteiro descontínuo mostra, através de fragmentos de memória, a tortuosa e infeliz trajetória de Ignácio, que, depois de passar parte da vida sendo vítima de violência sexual por parte do padre Manolo, é assassinado e tem sua identidade roubada pelo ambicioso irmão, Juan, que objetiva atuar como protagonista da história escrita por Ignácio e dirigida por Enrique.

Através de uma capciosa trama conhecemos as transformações psicológicas e corporais de Ignácio, que se tornou uma mulher trans viciada em drogas e marcada pelos abusos que sofreu. Ambientado nos anos 1980, o filme recupera a atmosfera conturbada daquela época, mas, para além do tema aparente de crítica à Igreja, o que Almodóvar faz nessa produção é expor a fragilidade da masculinidade hegemônica²². Todos os personagens masculinos são uma afronta ao modelo de homem viril, forte, coerente ou bem intencionado que, muitas vezes, é incorporado a, pelo menos, um personagem masculino dentro das tramas no cinema *mainstream*, para criar o maniqueísmo entre bem e mal. Um padre pedófilo, um ator sem escrúpulos que assassina o irmão, um escritor trans e viciado e um cineasta homossexual, compondo o enredo principal de uma história, no ponto alto da carreira de Almodóvar, sem dúvida, colaboraram para subverter e descentrar o sujeito universal

²² Este conceito é aplicado aqui a partir dos escritos de Connel e Messerschmidt (2013), que entendem a masculinidade hegemônica como normativa e, embora seja adotada por uma parcela minoritária dos homens, muitas vezes não correspondendo de fato à vida de nenhum homem real, acaba por servir de modelo simbólico a ser seguido, promovendo a subordinação de outras masculinidades não hegemônicas. É importante salientar que os modelos hegemônicos de masculinidade possuem diversas configurações e podem variar em termos de classe, raça, geração, contextos institucionais e culturais, e em níveis locais, regionais e globais.

masculino, arranhando a imagem referente do sujeito cartesiano²³ e trazendo aquelas masculinidades subordinadas para o interior do discurso. Nesse sentido, o cinema de Almodóvar configura-se em uma tecnologia de gênero situada no que Connel e Messerschmidt apontam como “arenas globais das corporações transnacionais, das mídias e dos sistemas de segurança”, possibilitando que sejam forjados “novos padrões de hegemonia”, pois “a produção e a contestação da hegemonia em ordens de gênero historicamente mutáveis são um processo de enorme importância para o qual continuaremos precisando de ferramentas conceituais.”²⁴

Pensando em pontos de contestação, o questionamento da “ordem compulsória do sexo/gênero/desejo” é, para Judith Butler, crucial quando se trata de “subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e ao poder heterossexista”²⁵. Ao considerar o corpo “como um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas”, Butler problematiza as ficções criadas para dar sentido e conferir inteligibilidade social aos sujeitos.

No filme *La piel que habito* (2011)²⁶ podemos vislumbrar, dentro de uma linguagem cinematográfica, essas diversas imbricações entre corpo, gênero, desejo e prática sexual das quais Butler fala. Nessa história, o jovem Vicente é sequestrado (como forma de punição por um suposto estupro que cometeu) pelo renomado cirurgião e geneticista Robert Ledgard, que o transforma em Vera através de uma cirurgia de redesignação genital e diversas outras cirurgias plásticas pelo corpo e rosto, que a transformam numa réplica de Gal, ex-esposa do médico, que cometeu suicídio após ficar deformada por queimaduras em todo o corpo no momento em que fugia com o amante.

Ainda que todos os procedimentos cirúrgicos tenham sido aplicados à revelia do paciente, algumas reflexões saltam dessa transformação. Vicente, antes um homem cisgênero e heterossexual, por causa das intervenções torna-se Vera, que seria lida pela sociedade como uma mulher lésbica e transgênero, embaralhando a rigidez das definições que, muitas vezes, são elaboradas a partir da superfície da pele. Embora tenha de manter uma prática sexual com

²³ A partir do pensamento de René Descartes, o sujeito cartesiano foi concebido como aquele dotado de razão, pensante, consciente, mas também inflexível e possuidor de uma identidade fixa e estável. Contudo, essa concepção foi desconstruída a partir das teorias de Marx, Freud, Saussure, Foucault e do próprio movimento feminista que, ao questionar a generificação dos sujeitos, colocou em evidência a existência de identidades fluidas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas. Cf. HALL, 2006.

²⁴ CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013. p. 274.

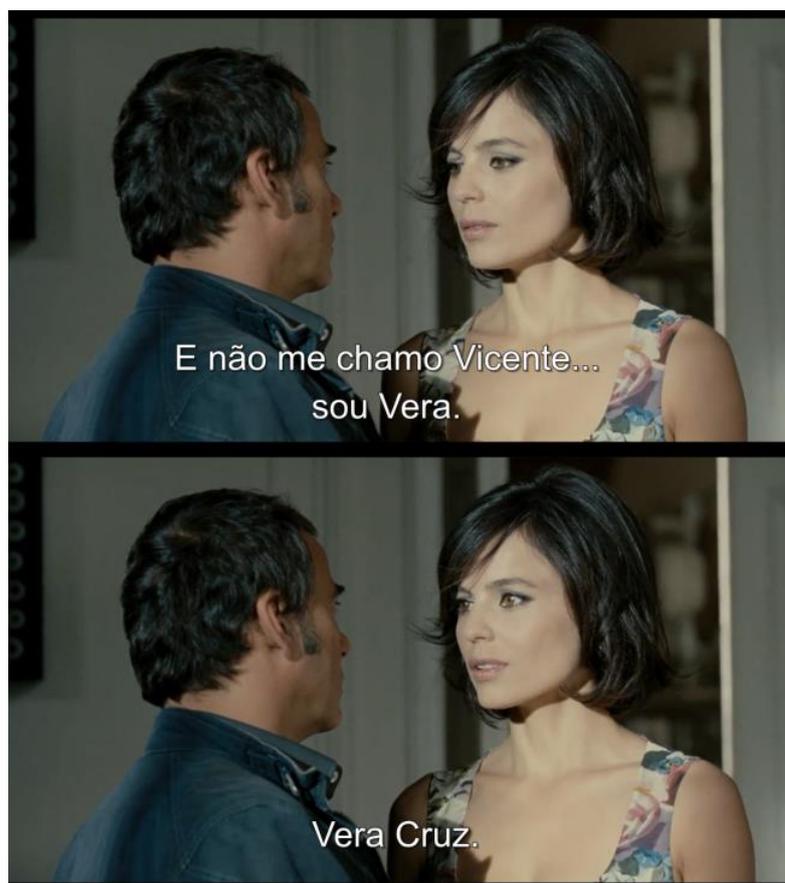
²⁵ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 60.

²⁶ Cf. BREDER; COELHO, 2017.

homens, como estratégia para se libertar do cárcere privado, seu desejo continua direcionado ao sexo feminino, como antes de ser operada. O que a trama permite perceber é que a performance feminina de Vera e as demais inscrições de valores culturais de gênero que ela encena são peles em que o corpo habita para permanecer existindo.

A transformação compulsória de Vicente em Vera, por sua vez, dá uma dimensão do sofrimento psíquico e emocional que é estar em uma pele com a qual não há identificação, em um corpo que não é o desejado – caso de travestis e transgêneros –, ao mesmo tempo em que também evidencia a docilização e a domesticação de uma anatomia, e por isso o filme representa uma contundente crítica à obsessão da medicina pela manipulação dos corpos.

A associação do corpo como território é evocada no filme no momento em que Robert rebatiza Vicente como Vera e que esta, ao final da trama, acrescenta ao seu mais um nome – Cruz, numa alusão à Ilha de Vera Cruz, primeiro nome dado pelos portugueses quando chegaram à costa brasileira. Assim como fizeram os colonizadores, o cirurgião ignora a trajetória histórica de Vicente até ali, tenta esvaziar sua subjetividade e lhe impõe uma nova identidade. O novo corpo de Vera/Vicente é erotizado, como foram as terras do “novo continente”, e revestido de uma aura virginal. Por isso, também, o cirurgião fica tão furioso ao ver um outro homem (seu meio-irmão) apossar-se daquele corpo que ele construiu e que deveria ser desfrutado exclusivamente por ele.

Figura 4: Cenas do filme *La piel que habito* (2011).

Fonte: Captura de tela.

Essa conexão feita no filme entre corpo e território permite-nos traçar analogias entre feminilidades e masculinidades na atuação dos conquistadores dentro da América. Esse processo de invasão feminizou a terra e masculinizou os colonizadores. Anne McClintock exemplifica isso mencionando a criação do mito da terra virgem ou terra vazia como tática de conquista, que promoveu uma erotização desse espaço “virgem” para se apropriar dele, “pois, se a terra é virgem, os povos colonizados não podem reivindicar direitos territoriais originários, e o patrimônio masculino e branco é assegurado violentamente, assim como a inseminação sexual e militar de um vazio interior”²⁷.

Por isso, também o ato de nomear “novas” terras foi uma estratégia do masculino imperial para marcar a sua autoridade e participação como protagonista no ato de “descoberta”, com “cenas batismais e rituais masculinos de nascimento”²⁸. Da mesma forma, Vicente, quando se transforma em Vera, perde a soberania de seu corpo e torna-se vulnerável às violências físicas e psicológicas praticadas por personagens masculinos na trama.

²⁷ MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Edunicamp, 2010. p. 57.

²⁸ Ibid.

Considerações finais

O corpo e os elementos subjetivos e intangíveis que dele emanam, como o desejo e a paixão, funcionam como matéria-prima para Almodóvar externalizar os aprisionamentos da carne em seus filmes. É possível acompanhar o caminhar histórico do país por meio da cronologia dos filmes e do amadurecimento das personagens. É por meio de suas personagens que também Madri é corporificada e personificada, transicionando de palco do deboche e do caos – afinado com o contexto político e social da Espanha dos anos 1980 –, até chegar a um ponto em que suas questões tornaram-se cosmopolitas de fato, não estando mais restritas a uma realidade geopolítica específica, mas provocando reflexões que extrapolam as suas fronteiras.

Almodóvar também parodia os estereótipos das feminilidades e masculinidades através de personagens que se apresentam no limiar desses polos, ou que carregam o excesso dessas construções de forma caricatural. Os corpos de Tina, Agrado, Ignácio, Vera/Vicente, entre outros mencionados, são corpos-políticos, que resistem, enfrentam e afrontam as instituições tradicionais – como a família e a Igreja – e os discursos hegemônicos que tentam aprisioná-los em categorias rígidas de sexo-gênero. São personagens que encarnam diferentes formas de viver e representar as feminilidades e masculinidades e que funcionam como catalizadores das vozes dissidentes na sociedade, cuja própria luta por existir já se configura em um ato político de resistência. São corpos vindos das ruas, que se infiltram nas redes e nas artes em busca da emancipação do seu devir.