

# A PERVERSÃO DOS GÊNEROS NA OBRA DE PEDRO ALMODÓVAR

Túlio Souza de Vasconcelos\*

Universidade Católica de Pernambuco

DOI: 10.25768/20.04.01.025

**RESUMO:** Analisar, a partir das perspectivas teóricas e metodológicas da *Teoria Queer* e dos estudos de gênero, as relações construídas pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Será utilizado um recorte específico de sequências que permitem demonstrar como os personagens dos filmes *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Má educação* (2004) e *A pele que habito* (2011) convivem com sexualidades e identidades de gênero alheias à heteronormatividade. A obra de Almodóvar rompe com expectativas de gêneros, explorando a construção sociocultural dos papéis masculino e feminino, sempre procurando evitar simplificações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pedro Almodóvar; Teoria *Queer*; feminismo; cinema; gênero.

---

## Índice

Introdução . . . . .	1
1 Teoria <i>Queer</i> e Feminismo . . . . .	2
2 O cinema de Almodóvar . . . . .	3
3 Refletindo sobre questões de gênero em Almodóvar . . . . .	4
Considerações finais . . . . .	10
Referências Bibliográficas . . . . .	10
Referências Filmográficas . . . . .	11

a partir da representação da sexualidade nos seus filmes. O condicionamento de gênero tão difundido dentro da sociedade contemporânea aparece de forma muito emblemática nos trabalhos de Almodóvar. Esse condicionamento é representado de forma extrema e agressiva, criando impacto no público e caracterizando um estilo próprio desse diretor. É justamente sobre as formas como esses condicionamentos aparecem e o que essas formas representam inseridas na obra do cineasta e na sociedade que pretendemos tratar.

## Introdução

**E**STE trabalho analisa por uma visão *queer* e dos estudos de gênero a obra desenvolvida pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar,

Para Xavier (2003) os choques que o cinema provoca em seus espectadores são formas de treinamento e preparação para que os indivíduos possam encarar os estímulos do

---

\*Jornalista com formação pela Universidade Federal de Pernambuco e Especialista em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco, e-mail: [tulio.vasconcelos@yahoo.com.br](mailto:tulio.vasconcelos@yahoo.com.br)

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

mundo moderno. Conforme o autor, “o cinema é a forma de arte que acompanha a ameaça crescente à vida que o homem moderno tem que enfrentar. A necessidade do homem de se expor aos efeitos do choque é o seu ajustamento aos perigos que ameaçam” (Xavier, 2003, p. 9).

## 1 Teoria *Queer* e Feminismo

O século XX que foi recebido pela invenção do cinema e pelos primeiros estudos psicanalíticos trazia grandes transformações: as cidades borbulhavam de trabalhadores, a agitação dos carros tomava o lugar das charretes e dos cavalos, os espaços de homens e mulheres se modificavam. O ambiente urbano passou a agir de maneira muito intensa sobre os indivíduos. Tudo foi se tornando muito rápido em um intervalo de tempo muito curto. A percepção de espaço e tempo transformou-se de uma vez por todas. (Xavier, 2003, p. 7). A invenção do cinema no final do século XIX pelos irmãos Lumière veio, em parte, para tentar dar conta das inquietações que a vida moderna, com seus meios de transporte e urbanização desenfreada, apresentou a um novo indivíduo, homem ou mulher, estimulado a reagir a ele.

Para críticas feministas da década de 70, como Laura Mulvey, Ann Kaplan e Mary Anne Doane, o advento do cinema e a sua abordagem da mulher veio, apesar de todo o seu potencial de subversão social, para reforçar uma cultura patriarcal e obsessiva por encerrar a mulher em um espaço de portadora e não produtora de significados. O espectador estaria assim frente a uma hierarquização de seus sentidos, controlado por um olhar masculino que atribuiria um espaço, tempo e resolução para tudo com uma simplicidade capaz de gerar muita desconfiança.

Com as mudanças na concepção da sexualidade, principalmente a sua desvinculação da finalidade reprodutiva, verifica-se uma maior permissividade nas práticas sexuais, transformação que foi mais significativa para as mulheres, dadas as restrições e sanções historicamente estabelecidas em função da valorização

da virgindade feminina, bem como do recato, da passividade e do autocontrole a elas exigidos. Mesmo assim, alguns estereótipos ainda são recorrentes no que diz respeito à sexualidade feminina e masculina. Sabe-se que a sexualidade é algo a ser constantemente vigiado, mas, no caso das mulheres, não é raro que se espere delas maior prudência em relação ao sexo, ao contrário dos homens, associados a um impulso “natural” difícil de ser controlado (Mulvey, 1983).

Por sua vez, o conceito de Teoria *Queer* surge em 1990 usado pela primeira vez por Teresa de Lauretis ao delimitar uma política de ação que não era em favor das minorias, mas investigava a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais. Essa corrente de pensamento é tributária dos Estudos Culturais americanos e do Pós-Estruturalismo francês, que, em sua base rompe com a lógica cartesiana e dá voz a um novo sujeito em constante trânsito, além de romper com as análises binárias, questão central na filosofia *queer* visto que esta questiona principalmente a norma sexual binária. (Stam, 2003, p. 291).

O gênero, para Butler (2003), é ele próprio uma norma que deve ser aprendida reiteradamente, embora essa norma seja naturalizada e reiterada antes mesmo do nascimento, já que, como ela destaca, no momento em que o médico afirma, no resultado do ultrassom, “é uma menina!”, essa menina é feminizada e já se espera dela determinadas posturas e comportamentos que devem ser reiterados exatamente para reforçar o efeito naturalizante. Por outro lado, Butler afirma que o gênero (como norma) nunca é completamente internalizado: “Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles podem se tornar completa e radicalmente incríveis” (Butler, 2003, p. 201).

## 2 O cinema de Almodóvar

A incisiva expressão da arte de Almodóvar se dá graças principalmente ao seu meio de expressão, o cinema, que, como afirma Stam (2003), é capaz de maior complexidade e sutileza que a literatura, por sua multiplicidade de registros simultâneos de imagem, som fonético, ruídos, além da música e do material escrito.

O cineasta domina profundamente a arte de conferir personalidade à sua obra, também aqui um representante genuíno do cinema de autor. Para caracterizar um estilo, apoia-se em um talento especial que lhe confere maestria para escrever roteiros, dirigir atores e fotografia, e ainda participar efetivamente na definição das trilhas sonoras destacadas na estrutura narrativa de sua expressão.

As personagens construídas por Almodóvar são movidas pela força do desejo, que prevalece em suas ações. Por isso, seria ingenuidade julgar seus filmes como amorais. Almodóvar não reforça hábitos tradicionais, mas cria uma moral própria, contestadora. Suas personagens são vítimas da paixão, pessoas amorosamente feridas, que reagem de forma ativa às dificuldades da vida. Entretanto, em seus filmes são as mulheres que exercem profissões consideradas de domínio masculino e ocupam cargos mais elevados que os dos homens. “As personagens femininas, mais que as masculinas, são as melhores representantes dessa ‘volta por cima’, pois, como sujeitos dramáticos, suas reações são mais ricas que as dos homens” (Cañizal, 1996, p. 31). Em consonância com Cañizal, Strauss afirma: “Almodóvar mistura e reformula os gêneros cinematográficos tal como mistura e reformula os gêneros masculino e feminino”. (Strauss, 2008, p. 10).

A fuga das categorias estanques, esse deslocar-se sempre para outro lugar, é justamente o que possibilita uma abordagem radical, sem postular qualquer verdade de sentido. Com a categoria gênero não poderia ser diferente, o que não sugere que o trabalho do diretor, célebre pelas mulheres que re-

trata, esteja desimplicado das questões de gênero. Longe de um apagamento, Almodóvar chama a atenção para outra maneira de mobilizar essas questões, expondo sujeito e corpo como o resultado dos efeitos de uma articulação cinematográfica que lhes dá forma e sentidos inesperados, compondo um universo misterioso, sedutor e feminino.

Fujo dessas categorizações, homem, mulher, travesti ou transexual. Isso me parece convencional. O que me interessa é o ser humano, que é a cada vez único e que compreende em si todos esses elementos do masculino e feminino. A diferença entre um homem e uma mulher é muito clara, não apenas fisiologicamente, mas não sinto necessidade de defini-la. (Almodóvar *apud* Strauss, 2008, p.294).

E, assim, Almodóvar compõe a narrativa longe dos universais, expondo um feminino desconectado de qualquer a priori, sedutor, porque fatal; surpreendente, porque nos desvia enquanto espectadores para zonas imprevisíveis de sentido, aproximando o improvável. Parece haver um elemento transgressor nisso tudo, embora o próprio cineasta rejeite essa ideia: “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 *apud* Strauss, 2008, p.38).

Butler versa sobre a diferença das políticas feministas mais tradicionais e da política *queer* ao formular o papel e a representatividade das sexualidades desviantes. Especificamente nesse ponto Almodóvar afina-se com a forma *queer* de apresentar os problemas de gênero:

Á diferença das políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não se baseia em uma identidade natural (ho-

mem/mulher), nem em uma definição baseada nas práticas (heterossexuais/homossexuais), mas em uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”. O que está em jogo é como resistir ou como reverter as formas de subjetivação sexopolíticas. (Bluter, 2003, 192).

Visto que Almodóvar possui uma filmografia parcialmente *queer* e parcialmente feminina/homossexual, ele acaba contribuindo para as duas vertentes. A relação do movimento *queer* com o feminismo e os movimentos homossexuais é delicada devido ao fato do *queer* questionar premissas tão importantes dentro do feminismo. O *queer* prega o rompimento com os gêneros, com as lutas estáticas, com a defesa dos sujeitos mulheres e/ou femininos (Butler, 2003, p. 189). A visão dicotômica que é característica do falocentrismo não está ausente das lutas emancipacionistas travadas pelo feminismo e pelos movimentos homossexuais, mas é veementemente combatida pelos teóricos *queer*.

O trabalho de Almodóvar funciona de forma *queer* quando pensado especificamente tratando sobre essas identidades de pessoas “anormais”, empoderando-as através de uma naturalização do estranho, do inédito e das socializações exóticas. Filmes como *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Má Educação* (2004) e *A pele que habito* (2011) são emblemáticos no trato dessas questões. As comparações dicotômicas feitas acima são possíveis justamente porque os universos explorados pelo cineasta, o feminino e o masculino, funcionam de forma oposta e complementar. Porém, só funcionam assim porque existe essa tradição cultural de manutenção dos mesmos. É preciso dizer que esses exageros encontrados nos filmes citados acima são importantíssimos para despertar os olhos viciados dos espectadores que não costumam questionar os arquétipos de gênero. Quando os limites usuais

são extrapolados tornam-se estranhos e agressivos.

No entanto, contrariamente à representação que comumente se faz de que Almodóvar distancia-se do universo eminentemente masculino, ele nunca abandona o espaço da masculinidade. Na verdade, geralmente os homens são meros figurantes nos seus filmes, mas os conceitos relacionados às questões da construção, produção, representação e efetivação de masculinidades estão presentes na obra de Almodóvar, e com muita intensidade.

### 3 Refletindo sobre questões de gênero em Almodóvar

Em *Tudo sobre minha mãe* (no original *Todo sobre mi madre*), após um acidente fatal que vitima seu filho, a enfermeira Manuela (Cecília Roth) viaja de Madri a Barcelona em busca do pai do rapaz, uma travesti chamado Lola (Toni Cantó), de quem não tem notícias desde que partiu fugida daquela cidade. A jornada de Manuela, interpretada por Cecília Roth, é de cura interna e externa. Do contato que busca com a atriz Huma Rojo (Marisa Paredes), a quem o filho admirava, serão catalisadas benesses para ambas as partes. Nessa jornada também está Rosa (Penelope Cruz), uma freira com jeito de menina que se deixou engravidar pela mesma Lola que Manuela procura. Observe o seguinte diálogo entre Manuela e Rosa:

– Vou te contar uma história. Eu tinha uma amiga que se casou muito jovem. Depois de um ano, seu marido foi trabalhar em Paris, para ganhar dinheiro. Combinaram que ele a levaria quando estivesse bem de vida. Passaram-se dois anos. O marido economizou e veio a Barcelona para abrir um bar. Ela veio para cá, para ficar com ele. Dois anos não é muito tempo, mas o marido havia mudado.

– Ele não mais a amava?

– A mudança era mais física. Ele

voltou com um par de seios bem maiores que os dela.

– Oh...

– Minha amiga era muito jovem. Estava em uma terra estrangeira. Não tinha ninguém. Além dos seios, o marido não havia mudado muito...

– Ela acabou o aceitando.

– As mulheres fazem qualquer coisa para não ficarem sós.

– As mulheres são mais tolerantes, mas isso é bom!

– Somos burras...

– ... e um pouco lésbicas.

– Sim, mas escute o fim da história. Minha amiga e o seu marido com grandes seios montaram um bar aqui, em Barcelona. Ele passava o dia em um minúsculo biquíni, agarrando tudo que podia, e brigando com ela se ela usasse biquíni, ou mesmo mini-saia. O bastardo! Como pode alguém agir como macho com aquele par de seios?



Figura 1. Elementos femininos em Lola

Lola vive diversos relacionamentos com mulheres mesmo tendo escolhido ser um travesti, e vivendo enquanto prostituta. A tendência das personagens construídos por Almodóvar é ultrapassar as fronteiras de sexualidade binária, a exemplo de Lola, um travesti machista, que só se relaciona com mulheres e as põe em lugar de submissão. Se o diretor explora personagens em trânsito entre os padrões hetero x homo, o binarismo masculino x feminino é também suscetível a mudanças, como percebe-se neste trecho, no qual se torna perceptível a construção da identidade feminina em Lola a partir de suas expressões faciais, vestuário e sensualidade (Fig. 1).

As personagens de Almodóvar transitam com muita facilidade entre o feminino e o masculino, sem polaridades. Várias personagens têm essa característica. Rosa é freira, mas faz sexo. A personagem da Huma é homossexual e também gosta de homens. “Há muito tempo que não chupo um p...”, comenta. Lola, o travesti machão que não pode ver uma mulher gostosa, é um exemplo paradigmático. Ela poderia ter sido construída como caricatura, mas Almodóvar faz com que Lola seja um personagem denso, contemporâneo, típico do século XXI. Chamar Lola de homossexual seria simplificá-lo demais, prática de grande parte dos cineastas.

Agrado, outra personagem travesti do filme, gosta de falar de seu corpo. “Tudo o que tenho de verdadeiro são meus sentimentos e os litros de silicone que me pesam toneladas”. Quando ocupa o palco para substituir uma peça de teatro que não pôde ser apresentada pela ausência das duas atrizes, ela diverte, fascina e seduz homens e mulheres da plateia contando sua história de vida na verdade uma fala sobre seu corpo. Brinca, calculando quanto vale pela quantidade de silicone aplicado nos seios, na bunda e em outras partes do corpo, e pelas cirurgias pelas quais passou. Homens e mulheres que trabalham nos bastidores do teatro estão fascinados por seu pênis. Uma das atrizes pede para vê-lo, enquanto acaricia seus seios. Um dos atores pede que ela lhe faça sexo oral. Ela fica indignada e responde ao assédio. “Toda a companhia está obcecada com o meu pau Como se fosse o único... Na rua lhe pedem para chupar só porque você tem p...?”, questiona Agrado.

Deve-se ressaltar, neste ponto, a perspectiva colocada por Cañizal (1996, p. 32) em relação ao cinema. Segundo o autor, “mesmo o filme não sendo entendido apenas como uma representação da realidade, enfatizo que ele traz sim representações de gênero e condutas sexuais, ensinam modos de ser ‘masculino’, ‘feminino’, ‘travesti’, etc.”. Almodóvar busca, portanto, desconstruir essas condutas fixas e demonstrar a multiplicidade de gêneros, no momento em que explora em cada um de seus personagens uma diferente forma de expressar-se quanto a sua sexualidade e sua identidade de gênero.

*Má Educação* (no original: *La mala educación*), drama espanhol de 2004, é o segundo filme da nossa análise. A história se passa em Madri e Enrique Goded, interpretado por Fele Martínez, é um cineasta que passa por uma fase de bloqueio criativo, não conseguindo elaborar um novo projeto. Enquanto Goded faz suas pesquisas, chega um ator, interpretado por Gael García Bernal, à sua casa a procura de trabalho. Diz ser Ignacio Rodriguez, seu amigo de infância e primeiro amor

de sua vida. Rodriguez entrega a Goded um roteiro intitulado *A Visita*, baseado em experiências de vida que ambos tiveram o que acaba interessando-lhe profundamente. O roteiro relata as tendências de pedofilia do professor de literatura da escola, padre Manolo, que, enciumado pela relação de Ignacio e Enrique, ameaça o segundo de expulsão. Ignacio, para que seu amigo não seja expulso, deixa o padre molestá-lo, mas não tem êxito em sua troca, prometendo vingança ao padre. Já adulto Ignacio torna-se o travesti Zahara, que em um de seus shows reencontra o amor de infância. Decide ir atrás de padre Manolo e chantageá-lo.

Durante as gravações de *A Visita*, Enrique descobre que Ángel Andrade é na verdade Juan, irmão mais novo de Ignacio, e que seu antigo amor havia sido assassinado por Juan e pelo Señor Berenguer, nome adotado por seu antigo professor de literatura, padre Manolo, responsável pelos primeiros abusos sexuais sofridos por Ignacio, que, durante sua maturidade, havia se tornado uma travesti e dependente de heroína.

Em *Má Educação*, temos a presença da figura de Zahara como mulher-fatal, personagem que burla a sociedade patriarcal, tomando atitudes mais masculinas nos filmes e sendo vista como modelo de mulher que não deve ser seguido pelas “mulheres de família”. Tal figura aparece como sendo um dos elementos característicos do gênero de filmes noir. Entretanto, a mulher-fatal de Almodóvar não é uma mulher pertencente ao gênero feminino. Ela é um homem (que possui a profissão de ator) e encena o papel de um travesti, ou seja, um homem (que no filme que está sendo rodado dentro do próprio filme *Má Educação*) assume como autoidentidade sexual traços de comportamento dos indivíduos interpretados como femininos (Butler, 2003, p. 191).



Figura 2. Zahara: a *femme fatale* de *Má Educação*

No filme, Zahara traça um vestido verde colado ao corpo que deixa-nos ver suas formas femininas, (seios e nádegas postíços), com um casaco vermelho, usa meias e sapatos de salto alto pretos e uma peruca de cabelos anelados loira e brincos de argolas brancas. As cores por baixo do vestido verde, vemos aparecer um no colo, um pequeno pedaço de uma segunda-pele preta. Usa também unhas postiças enormes, pintadas de esmalte claro e fuma incessantemente (Fig. 2).

Zahara chantageia o Padre Manolo, falando que irá publicar uma história intitulada *A Visita*, que conta o fato de ele ter cometido pedofilia contra ela, quando ela ainda estudava no colégio, percebemos então, uma das características que compõem a mulher-fatal, ela chantageia. Com o dinheiro que espera ganhar da chantagem, Zahara pretende se internar numa clínica para se curar de seu vício das drogas e depois, ter um “corpo melhor”, sendo que, de travesti, quer passar a ser transexual. Padre Manolo é ríspido com Zahara, pergunta quem ela é, e ela mente que é irmã de Ignacio (que na verdade, era ele criança), ele também mente dizendo não se lembrar dela e diz a Zahara não acreditar que ela seja irmã de Ignacio, nem que seja “uma mulher” e a expulsa.

Com essa fala de Padre Manolo, observamos o fato de Zahara não ser uma mulher, ela, na verdade, representa uma mulher.

Ainda sob influência desta postura do cineasta de abranger um universo de gêneros muito mais amplo do que os padrões sociais aceitam, nota-se na filmografia de Almodóvar, e mais especificamente em *Má Educação*, a necessidade de retratar temas considerados tabus e trazê-los à tona de forma natural:

Almodóvar raramente trata a homossexualidade como um tabu em seus filmes. Pelo contrário, ele apresenta o argumento de uma forma espontânea, casual, como se a atitude partisse mesmo dos indivíduos que vivem essas sexualidades. Essa naturalização das minorias sexuais gera imenso estranhamento em uma sociedade que usualmente cria entraves para lidar com a existência delas (Soares, 2010, p. 5).

Em *Má Educação*, Almodóvar opta por não reforçar maniqueísmos. Seus filmes não possuem “vilões” clichês. Suas personagens são seres humanos que, como tais, não são

perfeitos, podendo cometer erros e até adotar atitudes bizarras. O espectador, diante das inúmeras facetas dessas personagens, pode procurar entender as motivações delas, deixando de lado um julgamento mais rigoroso. Assim, suas obras duelam com a moral dos espectadores de forma delicada e perspicaz.

Por fim, *A pele que habito* (no original: *La piel que habito*), último filme que nos debruçamos, gira em torno do sequestro de Vicente/Vera (Jan Cornet/Elena Anaya) que é aprisionado, julgado e condenado por Robert (Antonio Banderas), um médico viúvo que após perder a filha, acredita ter sido Vicente o culpado de sua perda. Robert não se limita a sequestrar Vicente e mantê-lo em cárcere privado. Realizando uma cirurgia retira-lhe a genitália masculina através de um procedimento que a medicina contemporânea já possibilita na vida real, colocando no lugar uma estrutura anatomicamente semelhante à de um órgão feminino. Através de outras sucessivas intervenções cirúrgicas, Robert recorta o corpo de Vicente de forma que este vá ganhando cada vez mais formas e contornos femininos, Vicente passa a ter seios e traços mais delicados além de ficar com voz feminina. Em uma transição gradual, mas não por isso menos violenta, Vicente passa a habitar o corpo de uma mulher, exceção feita ao sistema reprodutivo feminino funcional. A riqueza da trama desenhada por Almodóvar ganha força quando notamos que o corpo que Vicente ocupa não é o corpo de uma mulher qualquer, mas um simulacro cuja superficialidade demonstra perfeita semelhança com a esposa morta de Robert, seu captor.

Neste contexto, *A pele que habito* aborda de forma inovadora um assunto desafiador para toda clínica que se pretenda contemporânea: a troca de sexo e seus desdobramentos trágicos. Aqui há uma considerável novidade. Desta vez a mudança de sexo não é uma transformação desejada conscientemente pelo personagem do Vicente e obtida após a superação de grandes dificuldades. Aqui ela ocorre como uma violência que lhe é imposta contra

sua vontade, uma vingança contra sua masculinidade. Esta vingança tem outras intrigantes conotações tanto para o agressor como para a vítima.

A obra rompe deliberadamente com expectativas de gêneros ao explorar o tema da construção sociocultural dos papéis masculino e feminino por meio da situação-limite da transexualidade forçada, que se origina de uma trama de vingança de um pai/cientista.

Conceituados como subversivos e transgressores, os personagens almodovarianos passeiam pelo enredo sem constrangimentos. Não são as escolhas dos afetos, da sexualidade e do corpo que causam escândalos a serem descobertos, não há nada para ser revelado, mas sim, o percurso do desejo que move estas escolhas, a subjetividade, as descobertas de si (Soares, 2010, p. 7).

Tal percepção vai ao encontro dos fundamentos *queer* presentes em toda a filmografia de Almodóvar, visto que concede o poder de fala aos personagens cujas sexualidades chocam a parcela tradicional da sociedade ocidental, naturalizando estes sujeitos e, conseqüentemente, suas vidas sexuais. As múltiplas facetas representadas contribuem também à compreensão de que “assim como muitos teóricos/as queers, Almodóvar demonstra, através de seus personagens que ‘No universo queer, todo mundo não é queer da mesma maneira’ (Soares, 2010, p. 10).

Vale lembrar ainda que é justamente a pluralidade um dos elementos fundamentais à personificação *queer*, que se pretende como identidade transitória e maleável, permitindo maior flexibilização das definições sexuais, em consonância com análise acerca de conotações da identidade que vão além da sexualidade propriamente dita (Fig. 3).

Queer no sentido aqui proposto não é somente uma sexualidade alternativa, mas um caminho para exprimir



os diferentes aspectos de uma pessoa, um espaço também, para a criação e a manutenção de uma polimorfia de um discurso que desafia e interroga a heterossexualidade. Neste sentido, a identidade não é o sexo, não é a sexualidade (Mulvey, 1983, p. 9).

Tal afirmação confirma a forma como o di-

retor constrói seus personagens: eles não são produto única e exclusivamente de suas sexualidades, mas de um contexto familiar e histórico específico, de uma determinada geração inserida em uma cultura específica. Os personagens não militam em favor de suas identidades de gênero, apenas lidam com elas de forma natural, visto que esta é apenas uma das várias facetas que constroem a personalidade de cada um.

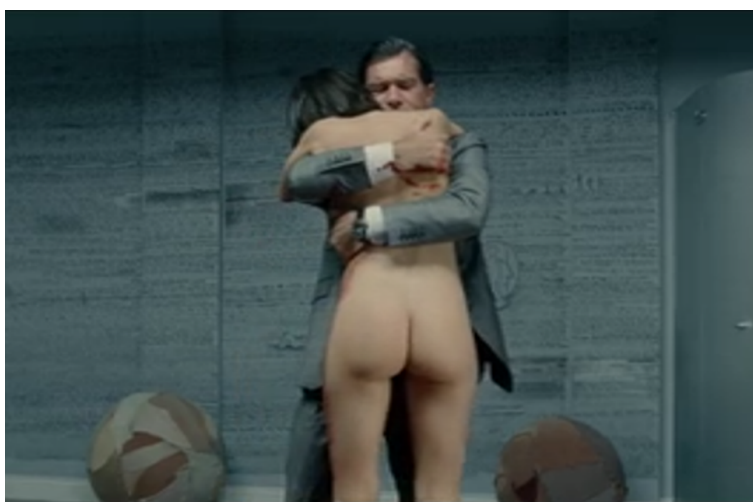


Figura 3. São dois homens: é o que sugere a cinematografia através da alusão ao falo.

Vicente era heterossexual antes de ser submetido à transexualidade forçada e somente física. Trabalhava no brechó da mãe junto com sua bela ajudante lésbica, que achava que Vicente gostava de homens devido ao modo como vivia a sua masculinidade voltada para a sensibilidade das artes. O diálogo entre ele e a ajudante lésbica do brechó serve para demarcar mais uma zona liminar no filme: a ajudante lésbica, que não era masculinizada, pressupunha que Vicente fosse gay porque não era ‘machão’. Por sua vez, mesmo sabendo de sua orientação lésbica, Vicente gostava de flertar com ela. No diálogo entre ambos, Vicente fala que gostaria de trajá-la com um vestido de seu gosto, ao qual ela responde que era ele que deveria vesti-lo. Em resposta,

Vicente diz que ela estaria equivocada a seu respeito.

É justamente este vestido e a lembrança deste diálogo que possibilitará que Vicente seja reconhecido por ela e, por conseguinte, possa convencer a sua mãe que, no corpo de Vera, ainda habita Vicente. Em vários momentos, seja com Zeca, seja com Robert, Vicente sentia desconforto – mais psicológico do que físico, considerando que usa a maior prótese peniana para formar, sob as prescrições médicas de Robert, o ‘seu’ canal vaginal – com a penetração, tanto que, antes de assassinar Robert, não aceita a ideia de penetração anal e, mais uma vez, tenta postergar a penetração vaginal, alegando dor devido à brutalidade sexual de Zeca.

Ao final do filme, Vicente em corpo de ‘Vera’, a ajudante lésbica que permaneceu no brechó depois de seis anos e a mãe enlutada de Vicente aponta para uma possibilidade de configuração liminar de família: a solução afetiva para Vicente seria uma relação lésbica ao nível da pele, mas que não seria lésbica ao nível psicológico, pois a vaginoplastia foi uma imposição vinda de fora, não gerando em Vicente o real desejo de ter intercursos sexuais vaginais com ‘homens’ ao modo de uma expectativa patriarcal, machista e heteronormativa de papéis de gênero; a ajudante lésbica – já integrada à rotina comercial e familiar da mãe enlutada de Vicente – poderia ser esta possibilidade de parceria afetiva e cúmplice do segredo atroz que cerca a ‘escapada’ de Vicente, que fugiu do cativeiro por meio do corpo de Vera e somente poderia ser identificado/resgatado pela amiga lésbica. Deste modo, o filme contraria, por um lado, a expectativa do gênero de ficção científica de chave biotecnológica. Por outro lado, a transexualidade forçada de Vicente não termina em suicídio, mas em reação vingativa da criatura contra o criador.

### Considerações finais

Uma das características da contemporaneidade é a diferente moralidade frente às práticas sexuais. Esta radical mudança decorre dos movimentos de liberação feminista e gay. Nessa luta, ambas as facções tiveram o inesperado e inestimável auxílio dos avanços da ciência, que estabeleceram métodos anticoncepcionais seguros e possibilitaram profundas intervenções no corpo. A pílula libertou a sexualidade da mulher, até então delimitada pela maternidade. A tecnologia alterou as modalidades da reprodução humana (inseminação artificial, fecundação in vitro, implantação do ovo em barrigas de aluguel, etc.), a ponto de, estritamente falando, prescindir da forma convencional configurada pela junção de dois seres de sexos opostos. Além disso, os avanços da medicina, através da manipulação hormonal e de novos procedimentos cirúrgicos,

produziram alterações radicais no corpo, tornando viável até mesmo a mudança de sexo.

Essas novas parentalidades, estas diferentes configurações familiares, essas inquietantes possibilidades de manipulação do corpo levando aos extremos da mudança da identidade de gênero, estão no centro do universo mostrado nas obras de Almodóvar.

Reformulando então a questão posta inicialmente, poderíamos dizer que a estranheza dos filmes de Almodóvar reflete aspectos da contemporaneidade que ainda nos parecem obscuros e pouco familiares, mas reais e dignos de observação. E, quem sabe, a roupagem melodramática com a qual os apresenta seja um recurso para torná-los mais palatáveis para o grande público, disfarçando a insuportável dimensão trágica neles implícita.

Almodóvar procura estruturar seus filmes de como a romper com algumas expectativas de gênero literário, cinematográfico e sexual, combatendo simplificações e evidenciando, as convenções que fundam a potencial violência (simbólica e física) dos preconceitos e fronteiras socioculturais que configuram expectativas sobre papéis sexuais e afetivos.

### Referências Bibliográficas

- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cañizal, E. (1996). *Urduidura de Sigilos: Ensaaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: AnnaBlume.
- Mascarello, F. (2012). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus.
- Mulvey, L. (1984). In I. Xavier (org.), *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Edições Graal.
- Mulvey, L. (1983). *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Soares, S. (2010). *Os universos generificados de Almodóvar e Tarantino no cinema*. Rio de Janeiro: Memória e Patrimônio.

Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema* (trad. F. Mascarello). São Paulo: Papirus.

Strauss, F. (2008). *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Xavier, I. (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Xavier, I. (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.

## Referências Filmográficas

*A pele que habito*. Título original: La piel que habito. País: Espanha. Direção: Pedro Almodóvar. Ano de produção: 2011.

*Má Educação*. Título original: La mala educación. País: Espanha. Direção: Pedro Almodóvar. Ano de produção: 2004.

*Tudo sobre minha mãe*. Título original: Todo sobre mi madre. País: Espanha. Direção: Pedro Almodóvar. Ano de produção: 1999.