



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 4, v. 1 nov 2015.-abr. 2016
p. 41-57.

“Dá trabalho ser autêntica?”: Breve estudo da performatividade nos corpos transgêneros de Almodóvar

Manoel Rufino David de Oliveira¹

RESUMO: O propósito deste estudo é analisar a maneira pela qual Almodóvar representa a transgeneridade em seus filmes, de modo a demonstrar como essas representações quebram as dicotomias usuais de sexo e gênero e subvertem uma ordem de poder e dominação instituída pelos ideais de masculinidade de uma sociedade patriarcal. Para isso, será incorporando o estudo de performatividade de gênero em seu quadro teórico, de modo a correlacionar a influente produção intelectual de Judith Butler acerca da performatividade de gênero com os elementos visuais e linguísticos presentes nas obras de Pedro Almodóvar, utilizadas como recursos etnográficos de análise.

PALAVRAS-CHAVE: Performatividade; Transgeneridade; Pedro Almodóvar.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the way in which Almodóvar showcases transgenderism in his films, in order to demonstrate how these representations break the usual dichotomies of sex and gender and subvert an order of power and domination established by masculinity ideals of a patriarchal society. We will be incorporating the study of gender performativity in the theoretical framework, in order to correlate the influential intellectual production of Judith Butler on gender performativity with the visual and linguistic elements present in the works of Pedro Almodóvar, used as ethnographic resources of analysis.

Keywords: Performativity; Transgenderism; Pedro Almodóvar.

Resumén: El propósito de este estudio es analizar la forma en que Almodóvar construye la transexualidad en sus películas, con el fin de demostrar cómo estas representaciones rompen las dicotomías habituales de sexo y género y subvierten un orden de poder y dominación establecido por los ideales de masculinidad de una sociedad patriarcal. Para ello, iremos incorporando el estudio de la performatividad de género en su marco teórico con el fin de correlacionar la producción intelectual influyente de Judith Butler sobre la performatividad de género con los elementos visuales y lingüísticos presentes en la obra de Pedro Almodóvar, usándolos como capacidades de recursos etnográficos de análisis.

Palabras clave: Performatividad; Transgeneridad; Pedro Almodóvar.

¹ Mestrando em Direitos Humanos e Inclusão Social pela Universidade Federal do Pará. Graduado em Direito pela Universidade Federal do Pará - UFPA, com experiência prática na área de Direitos Humanos, Direito das Minorias Sexuais e Bioética. Possui como principal interesse e enfoque de pesquisa a área de gênero, sexualidade e movimento LGBT, com ênfase nos diversos aspectos jurídicos, psicobiológicos e sociais da transexualidade. E-mail: manoel-david@hotmail.com

Recebido em 16/10/15

Aceito em 04/12/15

To women, to mothers, to women who want to be mothers, to men who want to be women

(Pedro Almodóvar, *Tudo sobre minha mãe*, 1999)

As noções de *performance* e de *performatividade* são elementos-chave no campo dos estudos de *performance* e de antropologia, conforme Schechner (1986, p. 363), ao defender que tudo é, ou pode ser experimentado por meio da *performance*, pois é pelo pensar, desempenhar e *performar* que as novidades são trazidas à existência. Nessa perspectiva, *performance* é um aspecto central do cinema de Pedro Almodóvar. Ao se apropriar dessa noção, o autor sublinha a condição performativa do cinema e ressalta mais profundamente a essência da *performatividade* de seus personagens.

De fato, é quase sempre pela *performance* que seus personagens afirmam ou contestam suas identidades de gênero, seja este entendido em termos de essência biológica, construção social, imposição patriarcal ou imitação *camp* (BALLESTEROS, 2009, p. 87). Ao incorporar o estudo de performatividade de gênero em seu quadro teórico, o presente artigo buscará compreender a nova ordem da sexualidade e das relações de gênero que emergiu após a queda do regime ditatorial franquista, além de inserir a questão da construção dos corpos transgêneros a partir de uma análise sociológica e histórica fora do marco *heteronormativo*. Para tanto, como fonte privilegiada de pesquisa, elegeu-se as obras filmicas de Almodóvar.

Considerado um dos mais provocativos expoentes do cinema Espanhol desde Luis Buñuel, Almodóvar logrou um *status* icônico com seu cinema *queer*, razão de diversos teóricos e críticos interdisciplinares debruçarem-se sobre as produções cinematográficas almodovarianas enquanto fontes de interpretação. Dada a sua vasta filmografia, é incontestável que as obras de Almodóvar representam uma desconstrução de preconceitos e hipocrisias de uma sociedade patriarcal, por celebrarem o respeito e promoverem solidariedade, amor e liberdade de expressão dos desejos, fatos que podem ser comprovados em virtude de os personagens, os quais comumente personificam essa mensagem nos filmes do cineasta, serem identificados como transgêneros.

O propósito deste estudo é analisar a maneira pela qual Almodóvar representa a transgeneridade em seus filmes, de modo a demonstrar como essas representações quebram as dicotomias usuais de sexo e gênero e subvertem uma ordem de poder e dominação instituída pelos ideais de masculinidade de uma sociedade patriarcal. Para isso, serão utilizados como recursos etnográficos os filmes do referido cineasta, nos quais personagens transgêneros desempenham papel principal, a saber: *A lei do desejo* (*La ley del deseo*, 1987), *De Salto Alto* (*Tacones Lejanos*,



1991), *Tudo Sobre Minha Mãe* (*Todo Sobre Mi Madre*, 1999), *Má Educação* (*La Mala Educacion*, 2004) e *A Pele Que Habito* (*La Piel Que Habito*, 2011).

1. O homem de La Mancha: as produções cinematográficas de Almodóvar e a criação de espaços heterotópicos

Assim como o cavaleiro *Dom Quixote*, Pedro Almodóvar Caballero nasceu na pacata região rural de *La Mancha*, na cidade de *Calzada de Calatrava*, em pleno regime ditatorial de Francisco Franco (1936-1975). Aos oito anos de idade, sua família se mudou para a região de *Extremadura*, onde fora educado por padres franciscanos e sicilianos, influência paroquial representada em diversos de seus filmes, tais como *Má Educação*. Em 1967, aos dezessete anos, Almodóvar chegou a *Madrid*, onde começou a trabalhar como assistente administrativo na empresa telefônica nacional *Telefónica*, cuja experiência reconhece como sendo sua verdadeira educação, pois foi esse contato com os dramas e infortúnios da classe média baixa espanhola que o inspirou a contar histórias do cotidiano da vida privada.

Embora a homossexualidade ainda fosse prática altamente ilegal durante o regime ditatorial e a censura continuasse severa, o diretor encontrou liberdade para se inserir na cultura *underground madrileña* e na comunidade de artistas *queer*. Então, Almodóvar começou a escrever para jornais e revistas alternativos, tais como *Star*, *Vibraciones* e *El Víbora*; a participar de festivais cinematográficos de películas *super eight*; a atuar na companhia independente de teatro *Los Galiardos*; a figurar como vocalista da banda *punk rock Almodóvar & McNamara*; e a inspirar as aventuras da personagem *Patty Diphusa*, estrela pornô internacional, cujas confissões foram serializadas na revista *La Luna*. Essas experiências o tornaram figura central dos movimentos *undergrounds* espanhóis e, com isso, permitiram-lhe se alinhar aos interesses do movimento jovem de contracultura urbana *Movida*, além de evidenciar como parte da cultura popular espanhola.

A ditadura Franquista, por sua vez, restringiu severamente as influências culturais e políticas estrangeiras na Espanha, isolou e privou a sociedade da grande abertura verificada em outras nações europeias na década de 60 e 70. Como exemplo, durante o regime de Franco, sexo explícito e nudez eram proibidos nos filmes espanhóis, em contrapartida, a sexualidade era tema comum nos demais cinemas europeus. Segundo Allison (2001, p. 3), após a morte do general Franco em 1975, iniciou-se um momento de transição para democracia a partir de uma ótica de reforma constitucional gradual, sem haver ruptura significativa com o passado à semelhança de experiências de



democratização ocorridas ao redor do mundo. Desse modo, a Espanha precisou de uma evolução cultural para compensar a ausência de uma evolução política, contexto cultural que permitiu a Almodóvar assumir a liderança de uma “mudança radical e subversiva dos estereótipos nacionais de gênero e sexualidade” (ALLISON, 2001, p. 5), e, por conseguinte, mostrar para a sociedade uma nova e fascinante experiência de mudança.

Ao iniciar sua atividade de direção após a queda do regime Franquista, Almodóvar assumiu de maneira provocativa a linha de frente de uma vingança *underground* aos quarenta anos de conservadorismo, nacionalismo e autoritarismo espanhol, inverteu papéis de sexo e gênero, enalteceu a figura feminina e quebrou preconceitos e tradições da identidade social de uma sociedade patriarcal espanhola.

De fato, é inegável o efeito demolidor que as fortes mulheres protagonistas dos filmes de Almodóvar causaram à identidade machista de uma Espanha reacionária. Como exemplo, em *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980), seu primeiro longa metragem, Almodóvar insere três protagonistas mulheres - *Pepi*, uma mulher moderna independente; *Luci*, uma dona de casa masoquista; e, *Bom*, uma cantora *punk rock* lésbica – personificação do surto de liberdade cultural pós-ditadura franquista, a moldar, de forma iconográfica, os valores cunhados a partir da dissolução da repressão social e sexual.

Essa é uma prévia exposição de como o trabalho de Almodóvar desconstruiu radicalmente as estruturas familiares, reconfigurou paradigmas alternativos e subverteu convenções sociais. Essa subversão opera e influi não somente na contestação dos conceitos de masculinidade e feminilidade como papéis de gênero fixos e restritos, mas também no questionamento da família tradicional patriarcal espanhola e de seu modo específico de dominação patriarcal, conforme defende Cecilia Mouat (2010, p. 23).

Fruto de um contexto histórico e sociocultural muito peculiar, com influências tanto da Espanha Franquista quanto da transição democrática liberal, essa desconstrução da identidade reacionária espanhola perpetrada por Almodóvar em seus filmes acabou se tornando ironicamente uma verdadeira memória dessas categorias antigas e retrógradas da Espanha, sempre em constante sobreposição com o ideário subversivo defendido pelas categorias marginalizadas, em decorrência disso, atualmente sua obra é a mais acessível – e mais acessada - representação da Espanha contemporânea em nível internacional.



Sendo assim, as obras de Almodóvar foram eleitas como fonte privilegiada de pesquisa em razão de retratarem um período crucial de transformações nas relações de gênero e sexualidade na sociedade espanhola e retomarem um específico contexto de transgressão da ordem sexual. Esses espaços de alteridade cinematografados por Almodóvar constituem, assim, uma verdadeira *heterotopia*, conceito introduzido por Foucault e explicado pelo professor Anselmo Peres Alós (2010, p.69) da seguinte forma:

Entre os conceitos presentes nos escritos foucaultianos mais produtivos em diferentes áreas do conhecimento, encontra-se o de heterotopia, resultado de uma investigação filosófica acerca do espaço e que tem impulsionado múltiplos insights teóricos para se pensar o espaço contemporâneo em diferentes áreas, tais como (...) os estudos filmicos (ALÓS, 2010, p. 69).

Nos filmes de Almodóvar, não é difícil encontramos em ação os microdispositivos relativos à sexualidade apontados por Foucault (1998), inseridos no contexto espanhol e nos dilemas particulares que as relações de poder em uma sociedade pós-ditatorial impunham a essa nova gramática das relações sociais, amorosas e sexuais. Sendo assim, esse espaço criado por Almodóvar em seus filmes, nos quais a ordem social é por muitas vezes invertida, anulada, constitui a *heterotopia foucaultiana*, “espaços sociais nos quais os pressupostos heteronormativos de produção de identidades são colocados em suspenso, permitindo o surgimento de novas configurações de gênero e de desejo” (ALÓS, 2010, p. 70).

Esse espaço de *heterotopia* permite a Almodóvar desenvolver seus personagens em consonância com o exercício de práticas sexuais não convencionais à revelia da heteronormatividade, dando espaço para a “formulação e disseminação de identidades subalternizadas” (ALÓS, 2010, p. 71). A noção de *heterotopia*, mediante a compreensão da representação e a problematização das identidades transgêneras nos filmes de Almodóvar, permite então “compreender melhor como as fissuras nos aparelhos ideológicos do Estado possibilitam o nascimento de subjetividades sexualmente subversivas” (ALÓS, 2010, p. 77).

Por fim, ao se estabelecer um paralelo com a análise de Anselmo Peres Alós (2010) acerca da literatura enquanto artefato cultural, as obras cinematográficas de Almodóvar denotam irem além da simples negação de um contexto social heteronormativo, pois, sendo um conjunto de artefatos culturais:

assumem o caráter de intervenção, já que narrativizam o mundo, as vivências e as maneiras pelas quais os indivíduos se organizam coletivamente, construindo novos sentidos para as práticas sexuais socialmente relegadas ao plano da abjeção (ALÓS, 2010, p.78).



Por isso, o foco investigativo deste trabalho centrar-se, sobretudo, na constituição dos personagens transgêneros cinematográficos de Almodóvar, pois representam identidades excluídas, subalternas, obrigadas a negociar em um campo supostamente harmonioso, pertencente à heteronormatividade. Além disso, é nesse contexto que o conceito de *performatividade* também adquire relevância, pois, ao se compactuar com as lições de Judith Butler e sua teoria da heteronormatividade, constata-se o rompimento dessa gênese, à medida que os personagens a serem analisados rejeitam o determinismo biológico e quebram a estrutura do paradigma heteronormativo.

2. Tudo sobre a minha subversão: a contestação da matriz heterossexual nos corpos transgêneros de Almodóvar

Conforme verificado, em seus filmes, Almodóvar visa a reformular valores culturais e sexuais, assim como reescrever a lógica social e moral do passado fascista e autoritarista que estava inserida, ressaltando suas idiossincrasias, em vez de simplesmente negá-las. Almodóvar, portanto, subverte a ideologia dominante e realoca poderes tradicionalmente centrais para lugares marcadamente marginalizados. Temas, como a homossexualidade, transexualidade, a vida performática e artística das *drags queens* e a figura da mulher são marcantes em seus filmes, pois, por meio de seus personagens, o cineasta busca a identificação de pessoas com estilos de vida esquecidos e malgradados pela sociedade.

Como Marsha Kinder (1987, p. 34) nota, os filmes desse autor representam uma forma de marginalização resistente: Almodóvar nunca se limita apenas a um protagonista. Homossexuais, bissexuais, transexuais, *drag queens*, todos esses sujeitos são elegíveis a serem personagens do diretor, enquanto terroristas da heteronormatividade e do binarismo, que se recusam a serem *guetificados* em suas subculturas, constituindo uma única “nova mentalidade espanhola”.

Dessa forma, a cinematografia almodovariana facilmente se torna exemplo de uma linguagem narrativa e estética a favor desses atores sociais excluídos da sociedade. Assim, ao encarar o corpo como identidade e parte do campo social, podendo ser dobrado e plasticizado por influência de regras socioculturais e políticas, observa-se que a formação do *queer*, nos filmes do cineasta em questão, dá-se em contraponto direto com a matriz heterossexual de nossa sociedade, cuja lógica discursiva hegemônica naturaliza o sexo como dado biológico inquestionável, do qual derivam as noções de gênero.



Desse modo, num contexto de matriz heterossexual, para um indivíduo ser “inteligível” dentro de sua cultura, é preciso que mantenha um conjunto de relações de coerência e continuidade em diversos aspectos, e, fora dessa “inteligibilidade da existência”, ficam todos os sujeitos que ultrapassem os limites dessa continuidade:

Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual (BUTLER, 2003, p. 38).

Em decorrência disso, conforme ressalta Anselmo Peres Alós (2011), os corpos existentes, ou seja, os que possuem legitimidade para uma existência cultural, acabam sendo os corpos heterossexuais, enquanto os outros corpos que fogem dos limites estabelecidos para compreensão de um corpo como corpo, configuram corpos instáveis e problemáticos, isto é, abjetos. Desse modo, expandir os limites do que se entende por corpo, por sexo e por gênero implica deslocar nossas noções de subjetividade, lançar mão do caráter performativo do gênero, e abrir novas possibilidades de existência inteligível no espaço social.

Além disso, Judith Butler (2006, p.52), ao trabalhar conceitos como a heterossexualidade compulsória, acentua que a imposição cultural do que seria o masculino e o feminino aliena a possibilidade de um reconhecimento de sujeitos, cujos perfis não se enquadram nos cânones vigentes. Ainda nesse sentido, acerca da heterossexualidade compulsória, Richard Miskolci (2009, p. 553) entende que:

A combinação entre homofobia e domínio das mulheres define o que teóricos queer denominam de heterossexualidade compulsória, o que revela tanto o caráter social e histórico da heterossexualidade quanto sua relação necessária com a supostamente 'oposta' homossexualidade (MISKOLCI, 2009, p. 553).

Tais critérios são preponderantes no surgimento de segregações e levam não apenas à significação de sujeitos para o vazio social, mas contribuem para que estas *personas* carreguem seus corpos como a representação da materialização do *queer*. Assim afirma Butler:



El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, práxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en gentes e instrumento de todo esto. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío (BUTLER, 2006, p. 52).

Portanto, a vulnerabilidade e a violência projetadas em determinados grupos são alçadas em tais práticas ritualizadas, e estas exercem um movimento de isolamento dos que não se enquadram em regras sócio-políticas e culturalmente definidas. Os que militam por algo, a fim de ressaltar uma *diferença* a esta organização, enfrentam conflitos e dificuldades para se colocarem frente a uma massa coletiva caracterizada por dogmas e normas arbitrárias. Apenas sobrevivem como espectros sociais, sombras de sujeitos que querem ser apenas em si mesmos e não enquadrados em qualquer norma ou regra. Desse modo, para Almodóvar, seus personagens *queer*, especialmente os transgêneros, demonstram a relação entre vulnerabilidade e violência, exposta por Judith Butler, à medida que a autora define tais elementos como preponderantes à noção do *queer*.

Desse modo, os filmes de Almodóvar veiculam um verdadeiro jogo de identidades e espelham um mundo que inverte e subverte sexo, sexualidade e, especialmente, os papéis sociais tradicionais de gênero, como sendo identidades as quais as pessoas escolhem performar. Não se admira que, portanto, a *queerness* radical de Almodóvar seja expressa pela fluidez de gênero, pois visa à desestabilização, à reconstrução e ao rebalanceamento entre as identidades e os papéis de gênero, conforme estabelece Mouat (2010, p. 15).

Por essa razão, seus protagonistas transexuais comumente nos confrontam com os estereótipos e concepções culturais sobre os papéis dos sexos e as interações entre eles, revelando a instabilidade mascarada da matriz heterossexual dominante. Ao revelar os efeitos desastrosos da heterossexualidade compulsória sobre a vida de seus personagens, o cineasta opera uma quebra de preconceitos e dicotomias, desconstrói os ideais sedimentados de masculinidade que sempre estiveram ligados ao poder nas sociedades patriarcais, no caso, a Espanha. Nesse sentido, a extrema negação à identidade nacional homogênea fabricada pelo governo Franquista e à ordem tradicional que engessa os indivíduos em certos papéis sociais se dá pela representação de pessoas marginalizadas ou de situações marginais e de identidades alternativas reprimidas pela ordem patriarcal, tais como travestis e transexuais.



Não importa como chamemos os corpos criados por Almodóvar: transexuais, travestis, transgêneros, *drag queens*, *cross-dressers*. O próprio cineasta recusa-se a categorizá-los, pois a intenção desses personagens é subverter as fronteiras existentes entre sexo, gênero e sexualidade. Quer se travestindo para um desempenho teatral, quer se decidindo por expressar sua identidade feminina por uma vida ou por apenas algumas horas, os personagens transgêneros de Almodóvar não são apenas visíveis em suas obras, são também seu *leitmotiv*. A obra do cineasta é um tributo para “mulheres, mães, mulheres, que querem ser mães, e homens, que querem ser mulheres”, conforme inscrito na cena final do filme *Tudo sobre minha mãe* (1999).

3. “Dá trabalho ser autêntica”: um estudo da performatividade nos corpos transgêneros de Almodóvar

Como mencionado, travestis e transexuais não são apenas focos de interesse no cinema de Almodóvar, elas são seus *leitmotiv*, seu fio-condutor da maioria de suas histórias, considerando sua forte preocupação enquanto cineasta com a representação da *performance*. De fato, a principal maneira de seus filmes subverterem estereótipos dá-se pela *performance* de seus complexos personagens, para que o espectador, em face do jogo subversivo de identidades de gênero, questionar nossas assunções acerca dos campos tradicionais do feminino e do masculino a partir de atos performativos.

Considerando que a discussão principal concerne à construção dos sujeitos transgêneros enquanto ferramentas de subversão da ordem patriarcal de dominação, torna-se indispensável introduzir o conceito de performatividade de Judith Butler e sua interpretação acerca da subversão constante na identidade *drag*. Assim sendo, com o intuito de explicar o potencial de subversão atribuído aos sujeitos transgêneros no cinema de Almodóvar, é lançado o questionamento: Como esses personagens subvertem binarismos de gênero e sublinham a performatividade do gênero?

Diante desse questionamento, a cinematografia almodovariana ajudar-nos-á a perfilar o cerne *queer* inserido nas tramas e histórias criadas por Almodóvar. Para isso, inicialmente, cita-se o filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), no qual se destacam a travesti Agrado e a transexual Lola. Mais adiante serão feitas referências a outras protagonistas transgêneros de Almodóvar, tais como a transexual Tina em *A lei do desejo* (1986), a *drag queen* Letal em *De salto alto* (1991), a travesti e transformista Zahara em *Má educação* (2004) e a transexual Vera Cruz em *A pele que habito* (2011).

Além de ser uma das obras mais icônica e bem sucedida de Almodóvar, *Tudo sobre minha*



mãe (1999) é a melhor escolha como fio condutor de análise deste estudo, pois seu enredo envolve *performance*, especificamente a “habilidade performativa de certas pessoas que não são atrizes”, como o próprio Almodóvar descreve. O cinema desvela-se, portanto, como verdadeiro meio de construção das relações de gênero, ao constituí-las a partir de representações de gênero, conforme defende Alós (2011, p. 206):

Entende-se aqui que grande parte daquilo que se entende por relações de gênero está constituído através das próprias representações de gênero. Ou seja: a literatura, o cinema, os anúncios publicitários e as telenovelas, ao representarem através de seus discursos papéis definidos para homens e mulheres, contribuem para a construção das relações de gênero (ALÓS, 2011, p. 206).

Em se fazendo uma breve sinopse de *Tudo sobre minha mãe* (1999), nota-se que o principal tema do filme é a jornada pela condição feminina, o “ser mulher”. Ironicamente, os dois personagens femininos principais são mulheres transgêneras: Lola - a mulher transexual *femme fatale* que vem a ser o desaparecido marido de Manuela - e Agrado – a travesti que ajuda sua melhor amiga, Manuela, a encontrar Lola. Há também Manuela, uma mulher cisgênera que representa toda a ideologia da heteronormatividade e serve como referência do que é comumente entendido como feminino.

Agrado, representada pela atriz transexual Antonia San Juan, é talvez o mais icônico exemplo de transexualidade nos filmes de Almodóvar, e é o *motif* da autenticidade discutida no filme, pois personifica o movimento do “eu” entre a experiência, a expressão e o comportamento. A beleza presente nessas identidades de gênero e sexualidades marginalizadas de Almodóvar é devidamente acentuada pelo fato de o diretor espanhol sempre as colocar no centro do palco, de modo a humanizar os personagens travestis e transexuais.

Como icônico exemplo disso, há o famoso monólogo de Agrado, momento em que a história da personagem é contada por ela mesma, embora quase por acidente, quando precisa subir ao palco de um teatro para anunciar o cancelamento de uma peça. Ela procura distrair os espectadores contando a jornada de sua vida com todos os “alegres” detalhes de sua transição. Segundo define Garlinger (2004, p. 101), “Agrado pega o esforço de ser uma mulher – o esforço que é preciso para se tornar uma mulher – e transforma em uma performance de uma atriz”, fato que se pode verificar na própria fala da personagem:



Eu sou muito autêntica. Olhe para este corpo: todo feito sob medida. Olhos amendoados: 80.000 pesetas. Meu nariz: 200.000, um desperdício de dinheiro. Uma surra que levei no ano seguinte deixou ele desse jeito. Me dá uma certa personalidade, mas se eu soubesse, nem teria mexido nele. Eu vou continuar. Seios: dois, porque não sou nenhuma monstra, 70.000 cada, mas eu faturei muito em cima deles. Silicone nos lábios, testa, bochechas, quadris e bunda. Uma injeção custa mais ou menos 100.000, então vocês façam o cálculo, pois eu já perdi as contas. Redução da mandíbula: 75.000. Depilação a laser completa, porque mulheres, assim como os homens, evoluíram dos macacos, 60.000 uma sessão. Depende do quãooviado você é. Normalmente suas a quatro sessões. Mas, se você é uma diva flamenco igual eu, vai precisar de mais. Bem, eu estava dizendo, dá trabalho ser autêntica, dona. E vocês não podem ser mesquinhos em relação a isso, porque você é mais autêntico na medida que se parece mais com aquilo que sonhou em ser (ALMODÓVAR, 1999).

Por meio de sua irônica descrição dos procedimentos cirúrgicos dos quais lançou mão para se “tornar uma mulher”, percebe-se que o discurso de Agrado confirma a tese de que o gênero é uma construção móvel, consoante à visão de Judith Butler para quem o gênero não é uma identidade estável, mas uma construção a partir de atos repetitivos de performatividade. Butler defende o corpo como sendo um local de manipulação e reconfiguração das noções tradicionais sobre gênero, ao estipular que:

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style (BUTLER, 1997, p. 520).

Desse modo, é perceptível a similitude da visão de Almodóvar acerca de gênero em relação à ideia de Judith Butler em *Problemas de Gênero*, segundo a qual masculinidade e feminilidade são construtos sociais que refletem estruturas de poder, especificamente aquela construída a partir da dominação masculina. De fato, entender a diferenciação dos sexos e, mais profundamente, de gênero, como construto social, cultural e político, passa antes de tudo por compreensão do masculino e do feminino como produções discursivas nas quais está em jogo o poder, conforme visto na teoria de Michel Foucault: a sexualidade é um ‘dispositivo histórico’, visto que é uma invenção social, uma vez que, se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre sexo: discursos que regulam, normatizam que instauram saberes, que produzem ‘verdades’ (FOUCAULT, 1982, p. 15).

Essas questões propostas por Michel Foucault são também retomadas no arcabouço teórico de Judith Butler no debate sobre a relação entre sexo, gênero e desejo, uma vez que o normativo não



estaria apenas na categoria gênero, sendo esta regida por normas culturais, mas também se apresentaria na categoria sexo, a qual não seria apenas uma condição estática de um corpo, mas sim um processo pelo qual as normas materializam o “sexo”:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performatividade sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados (BUTLER, 2003, p. 201).

Segundo Butler, a identidade de gênero não se funda na natureza nem é parte de nossa essência. Ou seja, é algo fluido que se forma e reforma-se constantemente com a repetição de certos atos sociais, como os modos de vestir, os gestos e, também, com a linguagem, recursos pelos quais nós comunicamos ao outro quem somos. Decerto, nós desempenhamos certos papéis sociais, incluindo aqueles associados ao gênero, às vezes, escolhendo nossos papéis conscientemente e, às vezes, resultando de processos inconscientes condicionados pela cultura. Conforme Guacira Lopes Louro (1997, p. 28) defende:

As identidades de gênero (...) estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e estar no mundo (LOURO, 1997, p. 28).

Desse modo, ao assumir que há uma distância entre nosso ser e nossa identidade, é possível manipularmos nossa identidade por meio de mudanças de nosso discurso performativo, tal qual fazem os personagens transgêneros de Almodóvar: movimentos contínuos de construção e desconstrução, transformação e deformação, cujas personagens sempre se recriam e moldam-se em uma busca contínua por sua identidade.

Semelhantemente à aceção manifestada no discurso de Agrado sobre as diversas cirurgias às quais precisou se submeter para “ser mulher”, essa ideia é notoriamente metaforizada na personagem Vera Cruz em *A pele que habito* (2011) – previamente Vicente, o homem que estuprou a filha do médico Robert e, como castigo, é sequestrado, preso e forçado a se tornar Vera Cruz a partir de uma sequência interminável de procedimentos cirúrgicos. Para personagem Vera Cruz (assim como para Agrado), o gênero é um tipo de *performance*, que pode ser desempenhada por qualquer corpo.



Conforme defendido pela autora, “o gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num *espaço externo* por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2003, p. 200). Portanto, é essa repetição performática que dará forma estilizada às identidades de gênero.

Para evidenciar também que a identidade de gênero não é fixa, nem estável, nem necessariamente correspondente ao sexo biológico, é possível remeter-se à construção da personagem Tina em *Lei do desejo* (1986). Nesse filme, Tina representa o veículo de exploração dos temas de flexibilidade de identidades de gênero, pois, ressalte-se, vivera como homem, como mulher e mantém relações sexuais com os dois sexos. Ademais, ainda frisa que seu papel de mãe, tradicionalmente visto como função biológica da mulher, é um papel, cujo desempenho é instintivo, além de provar que o papel de mãe é também uma identidade construída por atos performativos. Acerca do personagem Tina, Almodóvar *apud* Vital (1988) declara: “A única verdade em Tina é o artifício. Artifício, não engano... Artifício é sua única verdade e (...) Ela sabe que ela é artificial e curte a imitação do que é essencial para se tornar uma mulher, a parte mais íntima de ser mulher” (VIDAL, 1988, p. 183).

Nessa perspectiva, Berenice Bento defende que reside “nas diferentes maneiras possíveis de repetição, na ruptura ou na repetição subversiva desse estilo, é que se encontrarão possibilidades para subverter as normas de gênero” (BENTO, 2003). Para perturbar essa ordem de dicotomia de gênero e subverter essas categorias sociais que aniquilam nossa liberdade, devemos individualmente performar o gênero que escolhemos, independente de nosso sexo e sexualidade. Almodóvar e seus personagens transgêneros rumam nesse mesmo sentido, pois, de acordo com a análise de Hanno Ehrlicher (2005, p. 78):

hacia el gender-trouble de una política corporal performativa y transvestida que pone en juego la ‘naturaleza’ del sexo para introducir en la sociedad perspectivas de identidad que, hasta entonces, eran marginales pero que, paulatinamente, iban apareciendo en escenarios cada vez más grandes gracias a la excesiva potencia imaginativa de los actores (2005, p. 78).

E é justamente pela desconstrução de dicotomias e preconceitos de gênero que Almodóvar veicula em seus filmes a ideia de que a identidade é mais do que sexo, gênero e sexualidade. Essas categorias são evidenciadas simultaneamente como artificiais, mutáveis e plurais. De fato, conforme defendido por Agrado, “dá trabalho ser autêntica” (ALMODÓVAR, 1999), ou seja, dá trabalho se moldar em torno daquela identidade a qual não é inerte a nosso ser, mas representa aquele devir, o que queremos ser.



Nesse contexto, cita-se a protagonista do filme *De salto alto* (1991), o másculo juiz Hugo que de noite se transforma na *drag queen* ultra-feminina Letal. Enquanto Hugo ostenta uma máscula barba, óculos aviadores e veste terno e gravata, Letal perde-se em um universo de brincos, colares, paetês e maquiagem. “Eu posso me tornar no que você quiser, me diga que tipo de homem você gosta que eu me transformo nele” (ALMODÓVAR, 1991). Ao parodiar e ao fazer piadas com essas categorias dicotômicas criadas e reforçadas pela matriz heterossexual, Almodóvar, por meio de Letal, revela que essas atitudes não mensuráveis em mais ou menos natural uma ou outra, pois ambas são válidas, isto é, sexo não define gênero e nada impede um homem de ser tão masculino ou feminino quando quer, o que subverte assim toda lógica patriarcal e heteronormativa a qual engessa as *performatividades* de gênero e estereotipa expressões. Letal, conforme seu nome indica, é uma personagem extremamente perigosa para a matriz heterossexual, concepção que Almodóvar busca contestar em seus filmes.

Em *Má educação* (2004), Almodóvar reforça essa paródia de normatividade enquanto ferramenta para subversão de jogos de poder e dominação patriarcal. Vê-se, na travesti Zahara, a figura da mulher fatal, que divide o mesmo corpo com o ator Angel. Assume assim múltiplas representações do feminino e do masculino, ou seja, não há representação da identidade na pele ou no sexo, mas sim na *performance*. Interessado em desempenhar um papel de mulher transexual em um filme, Angel/Zahara vai a um show de *drag queens* para aprender como agir de maneira feminina. Ele anota cada gesto, cada representação, cada signo, cada linguagem performada pelas *drag queens* e depois vai ao camarim para pedir lições:

- O que você está fazendo aqui, se você não é um jornalista?
- Eu sou um ator, e eu gostaria que você me ajude a me preparar para um papel.
- Qual o papel?
- Um transexual que imita Sara Montiel.
- Essa sou eu! Por que eles não me dão o papel?
- Porque, homem, você não é um ator, você é apenas um viado.
- O que você precisa aprender primeiro é boas maneiras, a fim de ser uma dama.
- Ok, desculpe, então, o que mais você me ensinar?
- (De maneira exageradamente afeminada) E com o que você vai me pagar, querida?
- (Rindo) Isso é exatamente o tipo de coisas que eu preciso aprender! (ALMODÓVAR, 2004).

Essa cena ilustra como a feminilidade é uma questão de “lição”, ou seja, se garotas podem aprender a se comportar de maneira feminina, homens podem igualmente aprender, já que sexo não



determina gênero e sexualidade também não engessa todas as possibilidades daquele, pois gênero é uma categoria mutável aprendida e performada.

Desse modo, a *performatividade* de ambos os personagens representam uma subversão aos discursos dominantes e regulatórios sobre o gênero, instituídos por um sistema patriarcal, comumente postos em ação antes mesmo da existência materializada do sujeito, mediante a determinação ou direção de nossa sexualidade e de nosso gênero de acordo com a genital. Em contraposição ao sexo enquanto dado imutável, a-histórico e binário, à determinação do gênero, masculino e feminino, à única forma de desejo, no caso, a heterossexualidade, a *performatividade* de gênero, desempenhada por Letal e Angel, Agrado, Vera Cruz e Tina, agrega o cerne *queer* da questão e destaca a discussão acerca da produção de gênero e sexualidades contemporâneas, ao promover a subversão dos sistemas heteronormativos que ainda teimam a *binarizar* mulheres e homens e a prendê-los à condição determinante do sexo que trazem no corpo, bem como aos discursos que promovem sua *performance*.

Conclusão

Após a análise da construção das diversas personagens transgêneras no cinema de Almodóvar, percebe-se que, no caldeirão de personagens do cineasta, “ninguém de perto é normal”, todos estão em movimento de (des) construção de si, do outro e da sociedade que os rodeia. Há uma forte quebra dos clichês *hollywoodianos* sobre as pessoas transgêneras, sem as reduzir a pessoas que acreditam em si mesmas como sendo mulheres ou que queiram, ou vivam, de fato, como mulheres em tempo integral, mas as representam como pessoas que escolhem expressar sua identidade feminina e mesmo assim viver fora das dicotomias comuns de sexo e gênero, além de mostrar suas ambivalências, seus hibridismos, suas complexidades e suas metamorfoses.

Ao contrário dos outros diretores de cinema, cujas visões são simplistas e essencialistas acerca de sexo, gênero e sexualidade, Almodóvar sempre se recusou a estagnar as expressões de sexo e gênero. Em seus filmes, nada é inato, mas culturalmente interiorizado, pois, para ele, cada protagonista é livre em sua escolha do gênero que decide performar, da sexualidade que deseja expressar e da identidade que sonhe. Todas caminham em busca de seus desejos, sentimento maior bem entendido por Almodóvar, tanto que sua própria produtora cinematográfica se chama *El Deseo S. A.*

Ressalva-se que comparações sempre foram traçadas entre Almodóvar e Andy Warhol, artista plástico americano. Em algumas ocasiões se encontraram em festas, no início dos anos 80, e, certa vez, Almodóvar foi apresentado a esse artista como o Andy Warhol espanhol. Quando Warhol



indagou o porquê de tal denominação, o cineasta respondera que era provavelmente devido ao fato de seus filmes serem cheios de travestis. Vê-se, então, que pessoas transgêneras são não somente a inspiração principal de protagonismos de seus filmes, mas também seu *leitmotiv*. Almodóvar contesta a matriz heterossexual por meio de sua representação da transgeneridade, essencialmente com mulheres travestis e transexuais, assim como *drag queens*. Por conseguinte, leva-nos a contestar e subverter a legitimidade do antigo sistema patriarcal centrado na masculinidade e reforçador de binarismos. Essa capacidade também nos permite lançar um novo olhar nas diferenças e reconsiderar nossos valores sociais de maneira mais humanista.

De Tina em *A lei do desejo* (1987) até Vera Cruz em *A pele que habito* (2011), percebe-se que esses personagens fogem do modelo instituído pela concepção de uma suposta normalidade sexual e rompem com a estrutura do paradigma heteronormativo, e, por meio disso, subvertem não somente o ideário heteronormativo, patriarcal e binarista, mas transgridem também as fronteiras ontológicas do “ser”, a partir de sujeitos andróginos e múltiplos, de modo a revelar a todos que somos seres incompletos, não absolutos, reflexos das inúmeras facetas que engendram a nossa realidade e que sempre assumimos nossos papéis na sociedade e expressamos nosso ser pela *performance* e pela *performatividade*.

Desse modo, a partir da análise do arcabouço teórico exposto ao longo do texto, associado ao conteúdo contextualizado abstraído dos filmes de Almodóvar, atesta-se a verdadeira complexidade da noção de identidade *queer*. Por meio do enfoque em posições mais fluidas e politizadas sobre a produção dos corpos, dos desejos e das encenações múltiplas da experiência humana, as multidões *queers* reinventam o próprio gênero, constroem a pele que habitam, legislam suas leis do desejo, sobem em saltos altos e pontilham novos traçados para suas performances. Nessa jornada para saber tudo sobre a subversão de um sistema de dominação, vê-se no grito das pessoas transgêneras o levante de subversão de tudo que nos padroniza e engessa, ao (des)fazer gêneros e criar corpos, tal qual realizam as protagonistas de Pedro Almodóvar, em cujas representações, criador e criatura entram num jogo de inversão e contestação para espelhar este novo tempo de novas criaturas.

Referências

ALLISON, Mark. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. London: I. B. Tauris, 2001.

ALMODÓVAR, Pedro. *A lei do desejo*. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Duração: 102 min. 1987.



- _____, Pedro. *De salto alto*. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Duração: 112 min. 1991.
- _____, Pedro. *Tudo sobre minha mãe*. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Duração: 101 min. 1999.
- _____, Pedro. *Má educação*. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Duração: 106 min. 2004.
- _____, Pedro. *A Pele que habito*. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar e Thierry Jonquet. Duração: 120 min. 2011.
- ALÓS, Anselmo Peres. *Heterotopias hipertextuais*: escrevendo mundos digitais em 'La ansiedad' e 'Keres kojer = guan tu fak'. *Ipotesi*, v. 14 (1), p. 69-80, 2010.
- _____, Anselmo Peres. *Gênero, epistemologia e performatividade*: estratégias pedagógicas de subversão. *Revista Estudos Feministas*, v. 19 (2), p. 421-449, 2011.
- _____, Anselmo Peres. *Prolegomena queer*: gênero e sexualidade nos estudos literários. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 42, p. 199-217, 2011.
- BENTO, Berenice. *Transexuais, corpos e próteses*. *Labrys - Estudos Feministas*, N. 4, Volume agosto/dezembro, 2004.
- BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: CONBOY, Katie (org.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia Up, 1997.
- _____, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____, Judith. *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2006.
- _____, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Valencia: Ediciones de Cátedra, 2011.
- EHRLICHER, Hanno. *El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. Madrid: Ed. Iberoamericana, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Vol.1. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- KINDER, Marsha. *Pleasure and The New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar*. United States: University of California Press, 1987.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1997.
- MISKOLCI, Richard. *O vértice do triângulo: Dom Casmurro e as relações de gênero e sexualidade no fin-de-siècle brasileiro*. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, p. 547-567, 2009.
- MOUAT, Cecilia. *Camp and Queer Aesthetics in Almodovar Films: The case of Pepi, Luci, Bom and the Girls*. United States: North Carolina State University, 2010.
- SCHECHNER, Richard. *Magnitudes of Performance*. In: BRUNER, Edward & TURNER, Victor (orgs.): *The anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- VIDAL, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1988.

