



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**MARTA BROD**

**DA INVISIBILIDADE À REPRESENTAÇÃO:  
UMA ANÁLISE DAS DESCONSTRUÇÕES DE GÊNERO EM *A LEI DO  
DESEJO*, DE PEDRO ALMODÓVAR**

**Palhoça**  
**2016**

**MARTA BROD**

**DA INVISIBILIDADE À REPRESENTAÇÃO:  
UMA ANÁLISE DAS DESCONSTRUÇÕES DE GÊNERO EM *A LEI DO  
DESEJO*, DE PEDRO ALMODÓVAR**

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Ciências da Linguagem da  
Universidade do Sul de Santa Catarina  
como requisito à obtenção do título de  
Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Gonçalves dos Santos

Palhoça  
2016

B88 Brod, Marta, 1985-  
Da invisibilidade à representação : uma análise das desconstruções  
de gênero em A lei do desejo, de Pedro Almodóvar / Marta Brod. –  
2016.  
70 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,  
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.  
Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos Gonçalves dos Santos

1. Linguagem e cultura. 2. Teoria Queer. 3. Identidade de gênero no  
cinema. 4. Minorias sexuais. I. Santos, Antonio Carlos Gonçalves dos,  
1955-. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

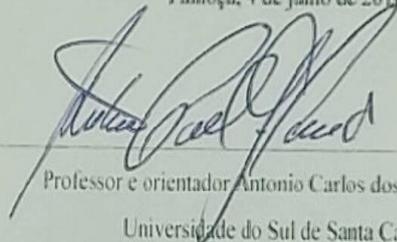
CDD (21. ed.) 306.77

MARTA BROD

**DA INVISIBILIDADE A REPRESENTAÇÃO: UMA ANÁLISE DAS  
DESCONSTRUÇÕES DO GÊNERO EM A LEI DO DESEJO, DE PEDRO  
ALMODÓVAR.**

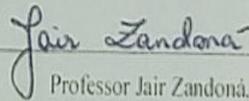
*Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.*

Palhoça, 4 de julho de 2016.



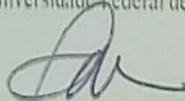
---

Professor e orientador Antonio Carlos dos Santos, Doutor  
Universidade do Sul de Santa Catarina



---

Professor Jair Zandoná, Doutor  
Universidade Federal de Santa Catarina



---

Professora Ramayana Lira de Sousa, Doutora  
Universidade do Sul de Santa Catarina

## AGRADECIMENTOS

O mestrado foi um período de muitas descobertas e conhecimento, o que possibilitou conhecer pessoas que foram muito importantes para essa trajetória, além daquelas que já faziam parte de minha rotina. Por isso meus agradecimentos:

Ao meu pai e a minha mãe. Por me darem tanto amor e carinho. Por me ensinar a respeitar todas as diferenças e, principalmente, pela coragem e confiança depositada em mim. Uma vida inteira não será suficiente para dizer-lhes o quanto sou grata e o quanto amo vocês;

Ao meu parceiro, amigo, confidente, amante, namorado, marido, boy, ciclista, feminista e gamer: Guilherme. Com você eu compreendi que a paciência pode ser uma das melhores virtudes do ser humano. Contigo eu aprendi a sorrir mais e me preocupar menos. Sou apaixonada por essa vida colorida, leve, livre de preconceitos e pressões que estamos construindo. Obrigada por segurar a minha mão e ajudar a me levantar quando eu já achava que isso não era mais possível;

Aos colegas e parceiros dessa trajetória acadêmica, principalmente: Leisi, Fabiana, Priscila, Maria Cristina e Carla. Esses dois anos só fizeram sentido porque pude dividir momentos divertidos com vocês;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que, através a Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC), financiou meu curso de Mestrado;

Aos docentes do Programa de Pós Graduação em Ciência da Linguagem (PPGCL) da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), *campus* Pedra Branca, principalmente ao meu orientador e professor Caco, pelas conversas, desabafos e, principalmente, pela liberdade e autonomia no processo de escrita dessa pesquisa;

À instituição de ensino Ibes, em Blumenau, principalmente aos professores Eumar da Silva e Cynthia Hansen pelo apoio e incentivo durante esse período;

E por último, mas não menos importante, à minha diva, rainha, inspiração de todos os dias: Beyoncé. Se uma Deusa algum dia se materializasse, você seria a perfeita

personificação dessa divindade. Suas músicas, sua história e suas lutas servem de incentivo para eu continuar nessa loucura chamada vida.

*“I’m not a woman, I’m not a man, I am something that you’ll never understand”.*

*(I Would Die 4 U, Prince).*

*“Bigodes não são patrimônio dos homens. Homens com bigodes são gays, fascistas ou as duas coisas”.*(Juana, no filme Kika, de

*Pedro Almodóvar)*

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar o filme *A Lei do Desejo*, do diretor espanhol Pedro Almodóvar, pela perspectiva dos estudos de gênero e as relações de desconstrução binária. Para isso, foram selecionadas cinco cenas que representam as personagens do filme convivendo com a sua sexualidade e identidade de gênero escolhida. Essa análise será feita a partir das discussões dos estudos de gênero e da teoria *queer*. O trabalho traz, também, uma introdução histórica do *new queer cinema* e o surgimento de personagens LGBT no que diz respeito ao cinema americano e europeu. Para a compreensão da análise, foi feita uma leitura de toda a filmografia de Pedro Almodóvar, por meio da metodologia de pesquisa exploratória.

Palavras-chave: Queer, Cinema, Almodóvar, Estudos de gênero.

## **ABSTRACT**

This thesis aims to analyze the film *Law of Desire*, from Spanish director Pedro Almodóvar, from the perspective of gender studies and the relations of binary deconstruction. For this, five scenes were selected to represent the characters in the film living with their sexuality and identity chosen gender. This analysis will be made from the discussions of gender studies and queer theory. The work also brings a historic introduction of the new queer cinema and the emergence of LGBT characters in regard to American and European cinema. To understand the analysis, a reading of the entire filmography of Pedro Almodóvar was taken through the exploratory research methodology.

Keywords: Queer, Cinema, Almodóvar, Gender Studies.

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - Cenas do filme Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1982).....	12
Figura 2 - Cena do filme Labirinto de Paixões (1980).....	13
Figura 3 - Cena do filme Young Soul Rebels (1991) .....	29
Figura 4 - Cena do filme Veneno (1991) .....	29
Figura 5 - The Gay Brothers, 1898.....	31
Figura 6 - Lot in Sodom (1930) .....	32
Figura 7 - Perdidos na Noite (1969).....	33
Figura 8 - O momento em que o caminho das personagens Tina, Pablo e Antonio se cruza.....	41
Figura 9 - Pôster do filme A Lei do Desejo 1987.....	42
Figura 10 - Antonio e Pablo se beijam pela primeira vez.....	44
Figura 11 - O choro de Pablo dentro de seu carro.....	46
Figura 12 - Momento em que o espectador é apresentado a Tina.....	48
Figura 13 - Momento em que Tina e Pablo discutem sobre a vida amorosa da transexual .....	52
Figura 14 - Os amores se reencontram.....	57

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 ESTUDOS DE GÊNERO E TEORIA QUEER: UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE SEXO, SEXUALIDADE E GÊNERO.....</b>	<b>19</b>
2.1 O <i>QUEER</i> ISSO SIGNIFICA? .....	25
2.2 (NEW) CINEMA QUEER .....	30
2.3 PERSONAGENS LGBT NO CINEMA: DO ESQUECIMENTO À REPRESENTATIVIDADE.....	34
<b>3 O CINEMA QUEER DE ALMODÓVAR .....</b>	<b>38</b>
3.1 <i>A LEI DO DESEJO</i> .....	41
3.2 ANTONIO QUE AMAVA PABLO QUE AMAVA JUAN.....	42
3.3 TINA QUINTERO .....	50
<b>4 CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS FÍLMICAS .....</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>66</b>
<b>ANEXO 1 - O VERÃO EM MADRI.....</b>	<b>65</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Produzir esta dissertação despertou em mim muitas dúvidas, incertezas, momentos de angústias e – quase – desistência. Meu sentimento de vulnerabilidade, na maioria das vezes, me impede de finalizar muitos projetos que inicio. Porém, com este trabalho, precisei fazer/ser diferente. O processo de escrita tem sido muito doloroso, principalmente para quem trabalha com jornalismo literário há dez anos.

Como disse a antropóloga e professora da Universidade de Oxford, Rosana Pinheiro Machado, em um texto na revista Carta Capital<sup>1</sup>: “Se quisermos que o conhecimento seja um caminho à autonomia, precisamos de mais liberdade, criatividade, objetividade, simplicidade, solidariedade e humildade”. Dessa forma, dou sequência a essa produção.

O sentimento que tenho pelo cinema é amor. Um sentimento que dilacera o peito e fazem com que todos os sentidos do corpo entrem em um estado de furor constante. É um amor ora cheio de romance ora um canastrão. Desde pequena, os filmes eram presença fixa nos finais de semana em família, com pipoca e chimarrão. Obviamente, naquela época, a única coisa que eu podia assistir eram os desenhos da *Turma da Mônica*.

Um dia, eu vi pela primeira vez, em um canto escuro da locadora, numa prateleira empoeirada, *A cortina rasgada* (1966), de Alfred Hitchcock. Foi aquela fita VHS o despertar da minha curiosidade – e o meu desejo – em absorver mais sobre o cinema. Na época, a cidade onde eu morava tinha apenas uma sala de cinema, mas que não durou muito tempo, pois a cidade era pequena e poucas pessoas se interessavam. Então, restava-me gastar todo o dinheiro da mesada alugando vídeos.

Ainda sem muito compreender sobre os gêneros cinematográficos, alugava o filme cuja capa me agradava mais. Depois as comédias românticas e os dramas foram fazendo parte da minha lista. Escolhas clichês, mas eu alugava por prazer, para anotar na minha lista de “já vistos” daquele ano.

Entretanto, aos poucos, fui buscando conhecimento sobre técnica, produção, direção e sobre as críticas de filmes. Foi em 2005, no curso de graduação de Jornalismo,

---

<sup>1</sup> Precisamos falar sobre a vaidade na vida acadêmica. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/precisamos-falar-sobre-a-vaidade-na-vida-academica>>. Acesso de 31 de maio de 2016.

na disciplina de Cinema, que a paixão realmente acendeu. Entrei na sala e me deparei com aquelas cenas perturbadoras e frenéticas de *Réquiem para um sonho* (*Réquiem for a Dream*, 2000), do diretor americano Darren Aronofsky. Naquele momento, meu interesse por cinema começou a aumentar. Porém, minhas referências cinematográficas e bibliográficas ainda eram mínimas.

Então, fui pedir ajuda. Com toda a curiosidade de uma iniciante no jornalismo, enviei um e-mail a Érico Borgo, criador do site Omelete, um portal sobre cinema, séries e quadrinhos. Queria indicações de livros, cursos ou qualquer coisa para estudar cinema. Lembro-me até hoje de sua resposta: “Marta, para entender o cinema é preciso assisti-lo”. Érico me passou uma lista que ia dos clássicos até contemporâneos e ao lado de cada nome a sua importância e aspectos a serem avaliados.

Essa lista foi o impulso para me aproximar ainda mais do cinema. Meu trabalho de conclusão de curso foi uma análise de *Closer* (2005), de Mike Nichols. De certa forma, eu pensava que os filmes poderiam servir como material educativo para qualquer área na qual eu escolhesse atuar. Meu primeiro emprego depois da universidade foi numa locadora da cidade onde eu morava. Eu tinha certeza de que seria uma versão feminina de Quentin Tarantino. Logicamente, isso não aconteceu, mas foi nesse emprego que Woody Allen, Gus Van Sant, Wes Anderson, Pedro Almodóvar despertaram meu interesse.

De todos esses diretores, foi Almodóvar quem sempre me despertou curiosidade. A intensidade com a qual suas personagens viviam os sentimentos e, até mesmo as histórias absurdas vividas por cada uma delas, sempre me chamavam a atenção. Estudei sobre ele, assisti a alguns de seus longas e ficava admirada com as personagens femininas. *Tudo sobre minha mãe* (1999) foi o primeiro filme dele que eu assisti e fiquei impressionada.

Quando decidi fazer o processo seletivo para o mestrado, resolvi compreender melhor o universo feminino almodovariano. Ao longo das disciplinas, descobri que Almodóvar vai muito além de suas mulheres. Assim como o cavaleiro Dom Quixote, Pedro Almodóvar Caballero nasceu em La Mancha/Calzada de Calatrava e, como muitos diretores, Almodóvar também nunca estudou cinema.

Vindo de uma família muito simples, cresceu no meio rural e trabalhou por muito tempo em uma companhia telefônica. Sua inspiração por contar histórias surgiu por conta do trabalho de sua mãe que era escritora de cartas e sempre o incentivou a pensar em ficção:

Como na nossa rua ninguém sabia ler nem escrever, minha mãe, que é muito esperta, montou uma espécie de empresa: ela e eu – que era muito adiantado para minha idade – escrevíamos cartas que os vizinhos ditavam e líamos as que recebiam. Depois minha mãe montou um negócio ainda mais sofisticado. Como eu era tão inteligente, já sabia tantas coisas, enquanto os outros não sabiam nada, ela fez de mim um professor primário (STRAUSS, 2008, p. 8)

Durante 40 anos, a Espanha esteve sob o governo ditatorial fascista comandado pelo general Francisco Franco. Nesse período, o cinema espanhol ficou sob o controle do Estado. João Eduardo Hidalgo (2007) explica que o tradicionalismo, as ideias simplistas e uma ideologia reacionária eram a base do governo franquista. O cinema era visto somente como um veículo de reprodução de massa:

As produções, em sua maioria, eram filmes históricos, de exaltação patriótica, que davam a versão histórica que interessava aos dirigentes e muitos filmes religiosos. Um exemplo do cinema do período é *Marcelino pan y vino*, de Ladislao Vajda, de 1955, e *Balarrasa* de 1950, que consegue unir o protagonista a igreja e o exército. (HIDALGO, 2007, p.2)

Já em 1960, mesmo com Franco no poder, alguns cineastas<sup>2</sup> conseguiram, contrariando a ditadura, realizar filmes de cunho político e social que retratavam o que a sociedade espanhola vivia na época, recorrendo a metáforas que, de acordo com Hidalgo (2007), eram perfeitamente identificadas pelo público.

Em 1975, após a queda de Franco, o país viveu um processo de transição. Entre o final dos anos 1970 e começo dos 1980, emerge *La Movida*: um movimento coletivo da contracultura que inspirou a música, a arte, o cinema, a moda e a literatura. Foi nessa época que surge um diretor autodidata e realizador de produções simples em Super – 8<sup>3</sup>. Os atores de seus filmes são seus amigos do mundo *underground* de *La movida* e o circuito de apresentação de suas películas são os bares, boates e teatros de Madri e Barcelona:

O surgimento de Almodóvar está relacionado ao processo de abertura cultural vivido pela Espanha com o fim da era Franco. A chegada dos socialistas ao poder, em outubro de 1982, terá como consequência imediata a implementação de um conjunto de ações reguladoras a fim de proteger o mercado interno e incentivar o desenvolvimento da indústria cinematográfica espanhola. (MELLO, 2012, p. 111)

---

<sup>2</sup> Segundo Hidalgo (2007) os principais foram: Bardem com *Muerte de un ciclista* (1955) e *Calle Mayor* (1956) Marco Ferreri com *El Pisito* (1958) e *El cochecito* (1960) Carlos Saura com *Los Golfos* (1959), *Llanto por un bandndido* (1963) e *Ana y los lobos* (1972) Luis Buñel *Viridina* (1961).

<sup>3</sup> Lançado pela empresa Kodak em 1965, o Super 8 é a evolução do filme de oito milímetros. Apesar ter a mesma largura, possuía uma perfuração menor possibilitando uma qualidade muito melhor de imagem. Por ser de preço acessível, era utilizado, geralmente, por cineastas independentes.

Nesse cinema experimental e marginal, o primeiro longa-metragem produzido por Almodóvar foi *Foda...Foda...Foda-me, Tim* (1978). A narrativa conta a história de um casal de cegos cantores que alcançam o sucesso enganando a todos a sua volta. O atual momento político do país foi a grande influência do diretor que moldaria um estilo particular e seria muito importante para o cinema comercial dos anos 1980 e 1990.

Para Nancy Berthier (2009, p.15):

A Movida não pode ser compreendida sem Pedro Almodóvar e o cinema de Pedro Almodóvar não se pode explicar sem a Movida – ligada entre outras coisas a *postmodernidade*, ou pop arte e ao movimento punk – esta corrente iconoclasta revolucionou uma Espanha que saía recentemente de quase quarenta anos de franquismo, concentrando todos os aspectos da cultura espanhola dos anos 80.

Os filmes de Almodóvar que estão diretamente ligados ao movimento são *Pepi, Luci, e Bom* (1980) e o representante máximo *Labirinto de paixões* (1982). Em suas histórias, a sexualidade é um desafio. O diretor desconstrói padrões impostos pela sociedade e explora com intensidade o sexo, o amor, o feminino e o masculino. Como observa Carlos Tufvesson (2015, p. 40), “a própria homossexualidade de Almodóvar explodiu através de suas lentes, que colocavam na tela as mais profundas e problemáticas da boca do lixo – e como não era uma cena à parte, e sim, visceral de toda a sociedade”.

Figura 1 - Cenas do filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1982)



Fonte: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1982), Google.

Figura 2 - Cena do filme *Labirinto de Paixões* (1980)



Fonte: *Labirinto de Paixões* (1980), Google.

As primeiras películas de Pedro Almodóvar acontecem na capital espanhola onde tudo é permitido. A explosão cultural vivida naquela época serve de referência para a produção desses filmes. De acordo com Marcus Mello (2012), *Pepi, Luci e Bom*, *Labirinto de Paixões* (1984), *Que eu fiz para merecer isto?* (1984) e *Maus Hábitos* (1984) são uma série de comédias anárquicas, repletas de referências à cultura pop, que revelam um realizador corajoso e que não hesita em atacar as duas principais instituições espanholas, a Igreja e a Família, reafirmando sua homossexualidade num contexto notoriamente machista e católico.

Transformado em personalidade da “Movida Madrileña”, Almodóvar vê a repercussão de sua obra chegar ao exterior com *Matador* (1986) e *A lei do desejo* (1987), até a consagração definitiva de *Mulheres a beira de um ataque de nervos* (1988), com o qual receberia sua primeira indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro. (MELLO, 2012, p.113)

As temáticas abordadas pelo diretor não são inéditas, mas a maneira como as personagens são reveladas na construção narrativa de seus filmes são. Almodóvar trabalha com histórias que levam sua assinatura e segue um caminho único, não convencional, contra a linearidade e repleto de elementos surreais, com personagens incomuns, porém esquisitas e originais. Tufvesson (2015) afirma ainda que, se for feita uma pesquisa em todas as películas de Almodóvar, é possível captar a transmissão de

uma crítica social fortíssima. Por outro lado, para não perder a essência de sua dramaturgia ora exagerada, ora comedida, sua forma de apresentar esta crítica é original, foge do senso comum e recorre à originalidade e aos elementos de reflexão:

Crossdressers, travestis e transexuais são frequentes nos filmes do espanhol. [...] No início Almodóvar usa a figura do travesti para chocar. Com o tempo, porém, ele explora sua característica de simulacro do real. Em um universo de mulheres fortes e homens boçais, os travestis e transexuais dão a seus filmes a força da ambiguidade (TUFVESSON, 2015, p.41)

Dessa forma, para esta dissertação, me concentro nas análises das relações e desconstruções de gênero e nas subversões das narrativas a partir do filme *A Lei do Desejo* (1987), dirigido e roteirizado por Pedro Almodóvar. O texto inicia com uma breve discussão histórica sobre sexo, gênero e sexualidade. Na sequência, para ter bagagem teórica para posterior análise, introduzo questões relacionadas aos estudos de gênero e à teoria *queer*. Apresento discussões importantes sobre essa perspectiva teórica a partir das discussões de autoras como Judith Butler, Guacira Lopes Louro e Benicé Bento. Nesse capítulo, faço também uma linha histórica referente a representatividade LGBT no cinema, principalmente americano e europeu. Exemplos com filmes e diretores que foram, de certa forma, precursores nesse tipo de narrativa.

O próximo capítulo é dedicado ao cinema *queer*, aqui se procura compreender as questões relacionadas a esse tipo de cinema e a sua importância para o surgimento de narrativas que tratam desse assunto. É nesse capítulo, também, que falo de Pedro Almodóvar como um dos cineastas que representam o cinema *queer* e como o cineasta trabalha suas personagens dentro dessa perspectiva.

E, para finalizar, a análise do filme *A Lei do Desejo* é apresentada: em um primeiro momento apresento o filme ao leitor, narrando algumas cenas e momentos importantes da película. Posteriormente, trabalho especificamente em uma cena com a personagem Tina, interpretada por Carmem Maura.

Assim, a presente dissertação objetiva compreender as (des)construções de gênero a partir das questões apresentadas acima e de outros aportes teóricos apresentados mais adiante. A análise se dará através de uma leitura de toda a filmografia de Pedro Almodóvar, por meio da metodologia de pesquisa exploratória. A cinematografia do diretor ajuda a traçar um paralelo com o conceito *queer* que está presente em suas tramas e histórias. O método utilizado para a construção deste trabalho

foi o indutivo, através de coleta de dados e informações específicas relacionadas ao tema.

## **2 ESTUDOS DE GÊNERO E TEORIA QUEER: UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE SEXO, SEXUALIDADE E GÊNERO**

O avanço tecnológico e o surgimento da internet são alguns dos responsáveis pela facilidade ao acesso à informação. É através do famoso *www* que várias pautas são elaboradas para incrementar as discussões pertinentes (ou não) de uma sociedade. Por sua vez, as mídias sociais também são palco para algumas pessoas disseminarem seu discurso de ódio e repulsa contra os gays, lésbicas e transexuais. Em 2012, a homofobia (ódio e violência contra os membros da população LGBTs) foi responsável por 27,34%<sup>4</sup> violações dos direitos humanos, de acordo com a Secretaria de Direitos Humanos do Governo Federal. Esses números elevados fizeram com que, desde 1990, o dia 17 de maio<sup>5</sup> seja a data marcando o Dia Mundial ao Combate à Homofobia no Brasil.

Mesmo com a visibilidade das questões relacionadas a homossexualidades e a implementação de direitos e políticas públicas para essa comunidade, esses números revelam a ignorância e desinformação por parte de uma sociedade que ainda acredita que os homossexuais são a escória da sociedade. Esse tipo de informação é o motivo de discussões teóricas relacionadas ao sexo, gênero, sexualidade e como essa tríade vem sendo estudada através dos tempos.

Sabe-se que no século XVIII a sociedade da época entendia que o sexo “maduro, sadio e completo” era algo exclusivo da monogamia: tudo o que fugia dessa ordem era considerado errado e impuro. Para o catolicismo, sugerir a ideia de sexo que não estivesse estruturado dentro dos preceitos bíblicos, era considerado pecado. *Essa* estrutura é o gancho inicial de Michael Foucault (2014) que entende essa lógica como “Hipótese Repressiva”.

Segundo o autor, “teríamos suportado um regime vitoriano e a ele nos sujeitaríamos ainda hoje. A pudicícia imperial figuraria no brasão da nossa sexualidade contida, muda e hipócrita” (FOUCAULT, 2014, p. 7). Foi nesse período vitoriano que a

---

<sup>4</sup>MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E CIDADANIA. Número de denúncias de violência homofóbica cresceu 166% em 2012, diz relatório. Disponível em: <<http://www.sdh.gov.br/noticias/2013/junho/numero-de-denuncias-de-violencia-homofobica-cresceu-166-em-2012-diz-relatorio>>. Acesso em: 30/05/2016

<sup>5</sup>Essa data não foi escolhida em vão. No dia 17 de maio de 1990, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualismo (sic) do Código Internacional de Doenças (CDI).

palavra sexualidade começou a tomar forma no discurso, porém de uma maneira negativa. Toda e qualquer prática sexual que fugia da “norma” era mal vista pela sociedade e quem as praticava não tinha um final muito feliz: prisão, internação ou, até mesmo, a morte.

A hipótese repressiva seria, então, a negação do sexo. Ou seja: sexo e sexualidade não são assuntos discutidos na sociedade. Porém, Foucault nega essa possibilidade e inverte o processo: não houve uma repressão, mas, sim, uma explosão discursiva sobre a incitação ao sexo. O que aconteceu foi que, para falar sobre sexo, eram necessários locais específicos:

[...]definiu-se de maneira muito mais estrita onde e quando não era possível falar dele (sexo); em que situações, entre quais locutores, e em que relações sociais; estabeleceram-se, assim, regiões, se não de silêncio absoluto, pelo menos de tato e discrição: entre pais e filhos, por exemplo, ou educadores e alunos, patrões e serviçais. (FOUCAULT, 2014, p. 20)

O autor ainda indica que, nesse mesmo período, a sexualidade passou a ser controlada, ou seja, dispositivos<sup>6</sup> foram criados para fiscalizar quem fala sobre sexo, como, onde e por que.

A antropóloga Gayle Rubin (2003, p. 02) caminha ao lado de Foucault e complementa a discussão afirmando que a era vitoriana e o resultado de todo seu aparato de reforço social são contestados até hoje. Para a autora, “as consequências desses grandes paroxismos morais do século XIX ainda estão conosco. Eles deixaram uma grande marca nas atitudes sobre o sexo, prática médica, criação de crianças, ansiedades parentais, conduta policial e legislação sexual”.

Rubin avança seus estudos afirmando a necessidade de uma separação entre gênero e sexualidade, pois ela entende o sexo como uma lógica opressora que cruza outros modos de desigualdade social como classe, raça e gênero:

A esfera da sexualidade também tem sua política interna, desigualdades, e modos de opressão. Como em outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas da sexualidade em um determinado tempo e lugar são produto da atividade humana. São imbuídas de conflitos de interesse e manobras políticas, ambas deliberadas e incidentais. Nesse sentido, o sexo é sempre político. Mas há períodos históricos em que a sexualidade é mais nitidamente contestada e mais excessivamente politizada. Nesses períodos o domínio da vida erótica é, de fato, renegociado. (RUBIN, 2003, p. 05)

---

<sup>6</sup>Não pretendo me aprofundar nos dispositivos de sexualidade, visto que esse capítulo diz mais sobre um contexto histórico sobre a sexualidade. De qualquer forma, o dispositivo de sexualidade, para Foucault, está ligada “economia através dos corpos, que são valorizados como objetos de saber e como elementos nas relações de poder, pois, ao penetrar neles, o poder controla as populações de modo cada vez mais global.” (2014).

A antropóloga fixou seus estudos em buscar o princípio da opressão e da subordinação social das mulheres, chamando de uma “longa ruminação” da literatura sobre as mulheres. Compreender qual o processo e a origem da opressão era o caminho para poder revertê-la. Apesar de suas contestações, Rubin era a favor da busca de uma sociedade igualitária. O questionamento que Rubin faz é quais as relações que transformam uma fêmea da espécie humana (natureza) em uma mulher domesticada (cultura). Essa foi a divisão do sistema sexo/gênero.

Esse sistema, de acordo com a autora, tem como matéria-prima (o sexo: a fêmea) transformando-a em um produto (o gênero: a mulher domesticada). Para a pesquisadora, o sistema sexo/gênero é um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, onde essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas<sup>7</sup>.

Em seu mais recente artigo: *Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade*, Rubin contrasta seu pensamento anterior dizendo que é essencial separar analiticamente o gênero da sexualidade para que a reflexão seja feita de forma mais precisa.

Isso vai contra o alicerce de muitos pensamentos feministas contemporâneos, que tratam a sexualidade como uma derivação do gênero. [...] Como o gênero, a sexualidade é política. É organizada em sistemas de poder os quais recompensam e encorajam alguns indivíduos e atividades ao passo em que punem e suprimem outros. Como a organização capitalista do trabalho e sua distribuição de recompensas e poderes, o sistema sexual moderno tem sido objeto de luta política desde sua emergência e durante o seu desenvolvimento. Mas se as disputas entre o trabalho e o capital são mistificadas, os conflitos sexuais são completamente camuflados. (RUBIN, 2003, p. 50-51)

Em 1949, Simone Beauvoir, em seu livro *O Segundo Sexo*, também propagava que “Ninguém nasce mulher: torna-se”(1949, p.11). A frase ganhou destaque entre as discussões, principalmente sobre gênero, e foi a propulsão para que teóricas, estudiosas e militantes se apossassem desse conceito para discutir e explicar que o lugar das mulheres no mundo não deveria depender de um único elemento, mas, sim, ser constituído através de uma construção. Nesse sentido, Guacira Lopes Louro afirma que:

O fazer-se mulher transformou-se, pluralizou-se, de um modo tal que talvez a filósofa ousasse a imaginar. Mas a frase ficou. De certa forma, pode ser

---

<sup>7</sup>Esse sistema sexo/gênero foi estudado pela antropóloga em seu artigo *Tráfico de Mulheres* (1993), além dessas discussões, a autora faz um estudo de caso relacionado às escravas sexuais de países pobres em busca de trabalho na Europa.

tomada como uma espécie de gatilho provocador de um conjunto de reflexões e teorizações, exuberante e fértil, polêmico e disputado, não só no campo do feminismo e dos estudos de gênero, como também no campo dos estudos da sexualidade (LOURO, 2008, p.18).

Louro (2008) explica que a frase de Beauvoir foi o começo de algumas discussões, inclusive também no campo das masculinidades. Para ela, não existe nada de “puro” e “dado”: o ser homem ou ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura. Mesmo com as discussões de teóricas e intelectuais referentes à compreensão e atribuição de sentidos a esses processos, a conclusão para essa discussão costuma ser a mesma: não é quando uma pessoa nasce ou é nomeada de menino ou menina que faz deste sujeito ser masculino ou feminino. “A construção do gênero e da sexualidade dá-se ao longo de toda a vida, continuamente, infindavelmente” (LOURO, 2008, p.18).

Um dos desafios sociais mais complexos é desconstruir os binarismos polarizados de masculino/feminino, de opressão/submissão:

Uma das consequências mais significativas da desconstrução dessa oposição binária reside na possibilidade que abre para que se compreendam e incluam as diferentes formas de masculinidade e feminilidade que se constituem socialmente. [...] Ao aceitarmos que a construção de gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança. (LOURO, 1997, p. 34-35)

O gênero, como afirma Joan Scott (1990, p. 86), está relacionado a duas proposições interconectadas: “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas na diferença percebida entre os sexos e é uma forma primária de dar significado às relações de poder”. Partindo dessa diferença (sexo biológico) e da desigualdade social (homens e mulheres) que a categoria de gênero produz, sugerida pela historiadora norte-americana, pautaremos a análise do filme *A lei do desejo*. De acordo com Guacira Lopes Louro (1997, p. 22), “as desigualdades passam a ser compreendidas nos arranjos sociais, na história das condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação”.

Para Stam (2013, p. 289), “o conceito de gênero promoveu a substituição da ideia da diferença anatômica binária por um conceito mais plural de ‘identidade’ cultural socialmente construída”. Esse argumento dialoga com as discussões de Judith Butler (2003) quando a autora enfatiza o gênero como um discurso e, conseqüentemente, como uma construção social. A pesquisadora indica que a identidade é constituída no interior da linguagem e do discurso. Para ela, o gênero não é algo que

“somos”, mas algo que “fazemos”: um ato, uma sequência de atos, um “fazer” em vez de um “ser”:

O gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser. Para ser bem-sucedida, uma genealogia política das ontologias dos gêneros deverá desconstruir a aparência substantiva do gênero em seus atos constitutivos e localizar e explicar esses atos no interior dos quadros compulsórios estabelecidos pelas várias forças que policiam a sua aparência social. (BUTLER, 2003,p.33)

Sara Salih (2015, p. 11) enfatiza que Butler traz questionamentos relacionados ao “sujeito”, investigando em que processos eles vêm a existir, através de que meio são construídos e como essas construções são bem-sucedidas (ou não). “O sujeito de Butler não é um indivíduo, mas uma estrutura linguística em formação. A ‘sujeitidade’ [*subjecthood*] não é um dado, e, uma vez que o sujeito está sempre envolvido num processo de devir sem fim, é possível reassumir ou repetir a sujeitidade de diferentes maneiras”.

A constituição do sujeito sugere que sexo e gênero são efeitos e não causas de instituições, discursos e práticas. Dessa forma, “não criamos ou causamos as instituições, os discursos e as práticas, mas eles nos criam ou causam, ao determinar nosso sexo, nossa sexualidade, nosso gênero” (SALIH, 2015, p. 21). Butler argumenta que não há sexo que não seja já, desde sempre, gênero (2003, p. 20):

Se alguém “é” mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classicistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. (BUTLER, 2003, p. 20)

Dessa forma, o gênero é um tipo bastante particular de processo, ou seja, para Butler (2003), o gênero é “um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido” (BUTLER, 2003, p. 147). Nesse sentido, Sara Salih, em seu estudo dedicado ao trabalho da filósofa norte-americana, argumenta que o gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia, ou seja, um homem “masculino” ou uma mulher “feminina”: “As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, o que significa que não há identidade de gênero que preceda a linguagem” (SALIH, 2015, p. 91).

Para Butler, as atitudes correspondentes ao homem e a mulher estão relacionadas a um tipo de performance que pode condizer ou não com as expectativas criadas pela sociedade. Por esse viés, Robert Stam (2013, p. 290) considera que

o transformismo constitui a maneira mundana como os gêneros são apropriados, teatralizados, usados e construídos; isso significa que todo o processo de construção de gênero é uma forma de personificação e aproximação. [...] Butler acrescenta ainda que o gênero é uma imitação para a qual não há original; na verdade, é uma espécie de imitação que produz a própria noção do original como um efeito de consequência da própria imitação.

O sexo e o gênero são construções de um discurso no qual não existem barreiras, mas linearidades. Butler elabora o conceito de performatividade de gênero e afirma que “o gênero demonstra ser performativo – quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser, ou quem simula ser. Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se possa dizer que preexista ao feito” (BUTLER, 2003, p.25).

As discussões relacionadas ao sujeito estão naturalizadas na sociedade, pois agir como “ser mulher” ou “ser homem” expressa uma realidade interna, ou algo que, simplesmente, é uma verdade, um fato sobre nós. Trata-se de um fenômeno que tem sido produzido e reproduzido o tempo todo. Falar que o gênero é performativo é dizer que ninguém pertence a um gênero desde sempre:

A performatividade não é, assim, um ‘ato’ singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou um conjunto de normas. E na medida em que adquire o *status* de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição (BUTLER, 2003, p. 167).

A performatividade do gênero é diferente da performance. De acordo com a afirmação de Butler (2003, p. 33), “enquanto a performance supõe um sujeito preexistente, a performatividade contesta a própria noção de sujeito”. Butler compreende o performativo de gênero como uma sucessão de atos repetidos que são alterações sem origens, citações ou paródias. O ato performativo é uma propriedade da construção de gênero, do corpo e das normas em geral e que faz da repetição uma forma de alteração, a citação como deslocamentos de contextos e a constituição do corpo como sua própria citação:

O gênero é um “estilo corporal”, um ato (ou uma sequência de atos), uma “estratégia” que tem como finalidade a sobrevivência cultural, uma vez que quem não “faz” seu gênero corretamente é punido pela sociedade. [...] Trata-se de uma repetição, de uma cópia de uma cópia, e crucialmente a paródia de gênero [...] O gênero não acontece de uma vez por todas quando nascemos, mas é uma sequência de atos repetidos que se enrijece até adquirir a aparência de algo que esteve ali o tempo todo (BUTLER, 2003, p. 138-140).

Falar de performatividade é falar do corpo. Esse corpo que tem nome, data e é regulado de acordo com a performatividade de gênero. São homens e mulheres que se constituem socialmente através de relações culturais estabelecidas pelo discurso do corpo. Com isso, a performatividade do corpo torna-se o produto final de um gênero reconhecido na lógica social (SANCHES, 2010). O gênero performativo é constituído na identidade que pretende – ou simula – ser, ou seja, a noção de performatividade contesta a própria noção de sujeito.

## 2.1 O *QUEER* ISSO SIGNIFICA?

O termo *queer* é uma palavra inglesa que representava expressões consolidadas do senso comum homofóbico. Na Inglaterra, existia a *Queer Street*, um lugar em Londres onde viviam os endividados, as prostitutas e os “pervertidos” da sociedade da época. Com a prisão de Oscar Wilde, o termo virou sinônimo para “viadinho, sapatão, mariconha”.

Vieira<sup>8</sup> (2015) explica que o termo *queer* passou a ser usado como ofensa para homossexuais, travestis, transexuais e para todas as pessoas que “desviavam” da norma cis-heterossexual<sup>9</sup>. Essa teoria não se propõe a instaurar um modelo *queer* pelo mundo, não é a regra, é a exceção, o diferente/estranho. O estranhamento da teoria *queer* é instrumento de desnaturalização tanto das relações de poder quanto das coisas ditas óbvias:

O termo queer indica estranheza, excentricidade, raridade, aquilo que é extraordinário. Queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser? Assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2008, p. 38-39)

<sup>8</sup> Afinal, o que é a teoria queer? Disponível em: <<http://www.dialogosdosul.org.br/afinal-o-que-e-a-teoria-queer-o-que-fala-judith-butler/25092015/>> Acesso em 02/04/2016.

<sup>9</sup> De acordo com a militante transfeminista HaileyKaas, “Uma pessoa cis é uma pessoa na qual o sexo designado ao nascer + sentimento interno/subjetivo de sexo + gênero designado ao nascer + sentimento interno/subjetivo de gênero, estão ‘alinhados’ ou ‘deste mesmo lado’ – o prefixo cis em latim significa “deste lado” (e não do outro), uma pessoa cis pode ser tanto cissexual e ciscigênera mas nem sempre, porém em geral ambos”. Disponível em: <<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/09/17/o-que-sao-pessoas-cis-e-cissexismo/>> Acesso em 20/04/2016.

Como afirma Richard Miskolci (2013, p. 21), o *queer*, tanto em termos políticos quanto teóricos, emerge como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea “possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960, eram chamados de novos movimentos sociais”. Esses movimentos, de acordo com o autor, foram os movimentos civis da população negra no Sul dos Estados Unidos, o movimento feminista da chamada segunda onda e o, então, movimento operário ou trabalhador:

Esses movimentos afirmavam que o privado era político e que a desigualdade ia além do econômico. Alguns, mais ousados e de forma vanguardista, também começaram a apontar que o corpo, o desejo, e a sexualidade, tópicos antes ignorados, eram alvo e veículo pelo qual se expressavam relações de poder. A luta feminista pela contracepção sob o controle das próprias mulheres, dos negros contra os saberes e práticas regularizadores e dos homossexuais contra o aparato médico-legal que os classificava como perigo social e psiquiátrico [...]. Em termos políticos, o *queer* começa a surgir nesse espírito iconoclasta de alguns membros dos movimentos sociais expresso na luta por desvincular a sexualidade da reprodução, ressaltando a importância do prazer e a ampliação das possibilidades relacionais. (MISKOLCI, 2013, p. 22)

Entretanto, algumas das reivindicações feitas nos movimentos das décadas de 1960 e 1970 foram incapazes de contemplar algumas discussões acerca desse assunto. No feminismo, por exemplo, os questionamentos eram sobre o quanto o próprio movimento era pouco inclusivo, pois seu foco principal eram as mulheres brancas, heterossexuais e ocidentais. A proposta da teoria *queer* era discutir novas ideias e métodos que poderiam ser úteis na inclusão de sujeitos que não faziam parte das reivindicações dos antigos movimentos. Essa vertente teórica<sup>10</sup> é em decorrência dos Estudos Culturais norte-americanos e do pós-estruturalismo francês que rompem com a lógica cartesiana e dão espaço a um novo sujeito. Justina Gallina (2008) afirma que o objetivo principal da teoria *queer* é romper com as análises binárias e questionar a norma sexual polarizada.

Miskolci (2013) argumenta que os movimentos homossexuais dos anos 1960/70 reivindicavam a incorporação na sociedade vigente e aceitavam os valores dominantes. Já o *queer* ultrapassava esse limite e, além dos pedidos de mudança da sociedade da época, desafiava e criticava os valores hegemônicos impostos. Historicamente, o *queer* foi uma forma pejorativa para se referir aos homossexuais; porém, a ideia não é

---

<sup>10</sup> Epistemologicamente, o *queer* é uma corrente teórica que não existiria sem o pós-estruturalismo principalmente o francês e a noção de Desconstrução proposta por Jacques Derrida. Porém, alguns autores, como por exemplo, Michael Foucault e Deleuze e Guattari já trabalhavam as questões relacionadas a sexualidade e suas obras serviram de base para essa teoria. Atualmente, *Gender Trouble*, de Judith Butler, é referência para os estudos *queer*.

relacionada somente à homossexualidade, ela trata de outras questões que estão além da vivência da sexualidade.

O queer, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo. (MISKOLCI, 2012, p.25)

Para Beatriz Paul Preciado (2014), essa é uma teoria de empoderamento dos corpos subalternos, e não o empoderamento assimilacionista. O empoderamento<sup>11</sup> que nos faz fortes em nossas margens e em ocupar os espaços com nossos corpos transviados. A noção da desconstrução é muito presente na teoria *queer*. De acordo com Louro (2014, p. 42), “a operação de desconstrução, proposta por Jacques Derrida, parecerá, para muitos teóricos e teóricas, o procedimento metodológico mais produtivo”. Para Derrida, a lógica ocidental trabalha, fundamentalmente, através de binarismos. Esse pensamento elege e faz com que se fixe uma ideia, entidade ou sujeito como fundante, ou como central determinado.

Para Derrida, subverter essa lógica seria acrescentar um processo desconstrutivo que desestabilizasse a ordem entre seus pares. “Desconstruir um discurso implicaria minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso afirma” (LOURO, 2014, p.42). Nesse mesmo sentido, Louro entende que, ao fazer da desconstrução um procedimento metodológico, está se indicando um modo de questionar ou de analisar e está se apostando que esse modo de análise servirá como um desestabilizador de binarismos linguísticos e conceituais.

Alguns teóricos *queer* afirmam que a oposição homossexual/heterossexual exposta na cultura ocidental moderna pode ser abalada através de procedimentos desconstrutivo. “Na medida em que o *queer* aponta para o estranho, para a contestação, para o que está fora-do-centro, seria incoerente supor que a teoria se reduzisse a uma ‘aplicação’ ou a uma extensão de ideias fundadoras” (LOURO, 2014, p.43).

O *queer* é uma resistência, uma provação diária dessas minorias que, antes invisibilizadas, hoje conseguem tornar suas ideologias uma forma de luta e

---

<sup>11</sup> A palavra empoderamento surge nos Estados Unidos na segunda metade do século XX, a partir dos movimentos emancipatórios como os movimentos negros, das mulheres e dos homossexuais. A escrita e a oralidade sempre estiveram relacionadas, de alguma forma, ao poder. Sobre poder, Foucault (2007, p.26) defende que “não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição aos que ‘não tem’, ele os investe, passa por eles, apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança”. Nesse sentido, compreendemos o empoderamento como um processo contra a opressão e as desigualdades. Na perspectiva feminista, o empoderamento é discutido sobre o viés de recuperação dos poderes das mulheres.

representatividade no meio social. Preciado (2014) argumenta que, para além dessas discussões, o *queer* compreende o corpo como um espaço de construção biopolítica, como um lugar de opressão, mas também como um centro de resistência:

O corpo da multidão queer aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal”. Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão queer tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. (PRECIADO, 2014, p.14)

A autora é ousada quando argumenta que o gênero é construído, resultando de uma tecnologia que fabrica corpos sexuais. Para ela, no âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos, porém, não como homens ou mulheres, mas como corpos falantes e que reconhecem os outros corpos como falantes.

Miskolci entende que o *queer* é um movimento que dá voz aos sujeitos anônimos. “O queer busca tornar visíveis as injustiças e violências implicadas na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e das conversões culturais, violências e injustiças envolvidas tanto na criação dos ‘normais’ quanto dos ‘anormais’” (MISKOLCI, 2013, p. 26).

Dessa forma, a teoria *queer* fomenta tanto os estudos gays e lésbicos a partir de uma perspectiva feminista, como também postula que as discussões vão além da categoria mulher. Os teóricos propõem a ideia de que o *queer* deve ser entendido como uma prática de vida que se coloca contrária às normas impostas e socialmente aceitas. “Neste sentido, um dos maiores esforços reside na crítica ao que se convencionou chamar de heteronormatividade homofóbica, defendida por aqueles que veem o modelo heterossexual como o único correto e saudável” (COLLING, 2007, p. 02). O *queer*, nesse sentido, é aquilo que se manifesta como “uma postura desafiante a heteronormatividade patriarcal e que justamente por desestabilizar essa lógica dos opostos binários, é rejeitada, enxergada como desvio, estranhamento” (GALLINA, 2008, p. 13).

Ou seja, o *queer* deve ser compreendido além do sinônimo das palavras gay ou homossexual, *queer* é um termo político e que desafia o patriarcado heteronormativo. Segundo Miskolci (2013), a noção de cultura que marca a teoria *queer* – em diversos

países – não é a da antropologia, mas sim a noção dos estudos culturais – derivados do marxismo crítico. “É aí que a desconstrução fará sentido como uma estratégia muito mais de não fazer estudos de como as pessoas são, mas sim, desconstruir a cultura para compreender como elas se tornaram o que elas são”. (MISKOLCI, 2013, p.28).

Sendo assim, ao sugerir que sexualidade, sexo e gênero são construções sociais, portanto deslocáveis, a teoria *queer* abre novas possibilidades relacionadas à sexualidade e ao gênero que desarticulam conceitos de normalidade:

A teoria queer também se interessou pela sensibilidade gay por trás do “camp”, tomado como fenômeno popular que produz um estranhamento com relação a categorias como a feminilidade e a masculinidade, dessa forma desnormalizando-as. (STAM, 2013, p. 292)

O conceito de *camp*, como citado em Stam (2013), faz parte dos estudos *queer* e é utilizado por Susan Sontag, que propõe múltiplas definições para essa expressão, considerada por ela “esotérica”. De acordo com Sontag (1987), *camp* é discorrer sobre a sensibilidade, uma nova forma de compreender o “sentir” e o “comportar-se”. Para a autora:

[...] a essência do *camp* é a sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero [...] *Camp* é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios campy... Essa distinção é importante. É verdade que o gosto camp tem o poder de transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto como camp. Nem tudo está nos olhos de quem vê (SONTAG, 1987, p. 320).

Denilson Lopes argumenta que, como comportamento, “o camp pode ser comparado com a fecheção, a atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o camp estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas” (LOPES, 2002, p. 95 apud COLLING, 2007, p. 03).

Muitas coisas nesse mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca foram definidas. Uma delas é a sensibilidade – inequivocadamente moderna, uma forma de satisfação, mas não idêntica à satisfação – conhecida pela expressão esotérica *Camp*. (SONTAG, 1987, p. 318)

As temáticas *queer* e o conceito de *camp* são vistos em grande parte dos filmes de Pedro Almodóvar. Explorador da sexualidade feminina, as narrativas almodovarianas trazem personagens intensas, à beira do histerismo e muito drama. A busca pela compreensão desses sujeitos ambíguos e a influência do *queer* nas narrativas do diretor serão o assunto da próxima seção.

## 2.2 (NEW) CINEMA QUEER

Ao longo da sua trajetória, o cinema no ocidente foi responsável por impor valores e representações que serviram para moldar a austeridade proposta aos papéis binários entre homem/mulher, masculino/feminino e hétero/homo, apropriando-se de relações que estavam ligadas ao machismo, ao sexismo, aos padrões heteronormativos. Para Bordwell (2004), a narrativa clássica dos filmes hollywoodianos traz personagens definidas com objetivos bem específicos:

Geralmente o *syuzhet*<sup>12</sup> clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que o romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais. Cada linha possui um objetivo, obstáculos e um clímax (BORDWELL, 2004, p. 280).

Esse cinema clássico apenas reforçou os modelos masculinos de heróis, bandidos, guerreiros e de femininos como frágeis e sensíveis. Com roteiros e imagens construídos apenas dentro da norma heteronormativa, esse cinema excluiu qualquer diferença sexual e negou o lugar dos homossexuais e das mulheres como sujeitos do desejo, do poder ou do saber:

A transgressão das identidades no cinema foi construída imagetivamente por fissuras na tela, por onde ocorriam meta-linguagens e outros sentidos não ditos, parafraseados em circunstâncias que ora levava o deboche e a comédia ou ora vista como um drama a ser revelado, uma questão a ser descoberta. As sexualidades variáveis, quando permitidas, detinham uma narrativa ideológica que marcava a diferença e a exclusão da norma, da ordem, do instituído. Um caminho traçado sempre às paralelas, sendo definido e definindo-se como algo proibido, culpabilizado, ou ainda, na vertente do riso e do escracho, onde as linhas do eu e do outro ficam mais fortemente separadas pelo que não conheço em mim. (NEPOMUCENO, 2009, p.3)

Das sombras e do anonimato, o cinema contemporâneo traz novas possibilidades para as personagens *queers* contracenarem suas performances sem máscaras e exporem suas identidades múltiplas através de corpos-devir. O *queer*, nesse sentido, ultrapassa a fronteira entre o feminino e o masculino, independentemente do sexo e do seu gênero. No cinema, principalmente em Almodóvar, além dos binarismos feminino e masculino, o diretor explora a narrativa de transexuais, *dragsqueens* e homossexuais. Dessa forma, é possível argumentar que o termo “Cinema *Queer*”

---

<sup>12</sup> No artigo “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, Bordwell cria uma lista de nomenclaturas que serão utilizadas ao longo do seu texto. De acordo com o autor, *Syuzhet* é um termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (Por vezes traduzido como “trama”) (BORDWELL, 2004, p.278).

ganhou maior visibilidade nos Estados Unidos através dos personagens LGBT nos filmes produzidos em Hollywood e que ganharam destaque do público e da mídia. Porém, muito além desses personagens, o cinema *queer* também tem um papel importante no que diz respeito às formas de circulação, produção e, também, em seus aspectos estéticos.

Rosalind Galt (2012) exemplifica isso em *Cinema do calote: tornando queer a crise econômica do Novo Cinema Argentino*. Para a autora, os filmes *A árvore da vida* (2010), do diretor norte americano Terence Malick e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul, provocam uma discussão estética euro-americana heteronormativa.

Em se tratando de sucesso comercial, segundo Galt (2012), a obra de Malick é uma verdadeira aula sobre a distribuição de filmes de arte. Por outro lado, a prudência e simplicidade na voz de Apichatpong retrata aquilo que a autora chamou de cinema *queer* mundano.

A autora esclarece ainda que, do oriente ao ocidente, o cinema de arte<sup>13</sup> global contemporâneo é visto pela perspectiva *queer*. Entretanto, mesmo com as dificuldades para emplacar os filmes que trabalhem essa temática e alcançar um sucesso de público, o cinema *queer* é palco para as discussões críticas e servem de exemplo estético para o cinema mundial contemporâneo.

O cinema queer é frequentemente entendido em termos puramente textuais, como filmes realizados por diretores LGBT, ou que tematizam personagens LGBT. O cinema mundial, ao contrário, é comumente considerado através de análises contextuais geopolíticas que abordam as relações econômicas e políticas entre nação e globalização. (GALT, 2012, p. 20-21)

O *New Queer Cinema* nasceu em 1990 com as produções do cinema independente dos Estados Unidos, mostrando um cenário que contribuía para discussões positivas relacionadas ao homoerotismo, em uma época na qual a comunidade LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e travestis, transexuais e transgêneros) estava sendo desmoralizada por conta da epidemia de Aids no mundo todo.

De acordo com Margarete Nepomuceno (2009), o termo *New Queer Cinema* foi determinado pela norte-americana B. Ruby Rich, uma crítica de cinema e feminista, cujo objetivo era conceituar a efervescente produção cinematográfica com temáticas gays

---

<sup>13</sup> Para Galt (2012, p.20), “A árvore da vida emprega a forma do cinema de arte para criar linhas mais retas, que vão desde o princípio do universo até a família heteronormativa, mas Tio Boonmee, ao contrário, complica as direções do tempo narrativo e dos laços da sexualidade”.

bastante difundidas nos circuitos e festivais de cinema independentes ou nos festivais de cinema exclusivamente LGBT.

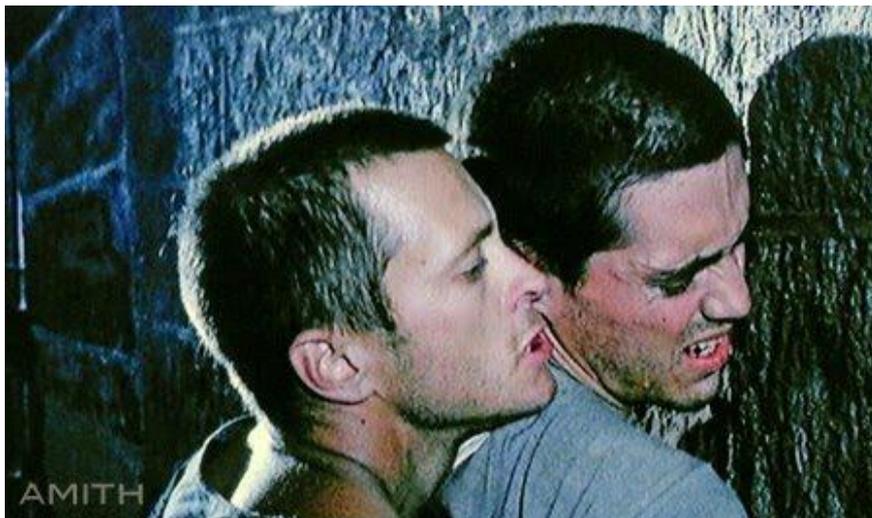
Filmes como *Young Soul Rebels* (1991), dirigido por Isaac Julien, *Veneno* (1990), de Todd Haynes, e *Colapso do Desejo* (1992), de Tom Kalin, foram alguns dos quais apareceram nesses festivais dentro das configurações do cinema *queer*. É nessa época também que os movimentos organizados ganham as ruas e, também, as salas de cinema. “Os corpos-manifestos” (NEPOMUCENO, 2009, p.08) se reúnem e ganham visibilidade nas narrativas cinematográficas:

Figura 3 - Cena do filme *Young Soul Rebels*(1991)



Fonte: *Young Soul Rebels* (1991), Google

Figura 4 - Cena do filme *Veneno*(1991)



Fonte: Veneno (1991), Google

Os gays e lésbicas, personagens principais da temática *queer*, ganham voz e transformam a sua opressão em histórias como *Querelle* (1982), do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder, *Garotos de Programa* (1999), de Gus Van Sant e *A Lei do Desejo* (1987), de Pedro Almodóvar:

O *New Queer Cinema* passou então a ser esta janela que dá visibilidade a encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da autoreferência de gênero. (NEPOMUCENO, 2009, p. 02)

O cinema *queer* questiona o controle institucional de gênero e das sexualidades. Ele abrange as questões relacionadas às representações e de identidades, oferecendo oportunidades para explorar problemas sociais. O *queer* é um meio de representar a pluralidade de identidades e performances que se misturam sem qualquer tipo de fronteira.

De acordo com Michel Foucault (2014), há coisas e indivíduos que são impensáveis porque não se enquadram numa lógica ou num quadro admissível àquela cultura e/ou àquele momento. Essas práticas e esses sujeitos são estranhos, excêntricos, bizarros, talvez se possa dizer, simplesmente, *queer*. Enfim, “eles transgridem a imaginação, são incompreensíveis ou impensáveis e então são recusados, ignorados” (LOURO, 2004, p. 28).

### 2.3 PERSONAGENS LGBT NO CINEMA: DO ESQUECIMENTO À REPRESENTATIVIDADE

Durante muito tempo, gays, lésbicas e pessoastrans<sup>14</sup> foram invisibilizados nas grandes produções cinematográficas, não apenas em frente às câmeras, mas também na produção e direção dos filmes. Não se viam atores, produtores ou diretores que não estivessem dentro de um padrão de cor, orientação sexual e gênero. Em toda a sua trajetória, o cinema fortaleceu a definição dos binarismos homem, mulher, masculino e feminino.

De acordo com Ana Gabriela<sup>15</sup>, em *Cinema Queer*, não existe um período exato que retrate especificamente a representação sexual no cinema. Porém, o argumento mais utilizado e, talvez, o mais antigo é no filme *The Gay Brothers* (1898), de Thomas Edison, que já sugeria essa discussão.

Figura5 - *The Gay Brothers*, 1898



Fonte: *The Gay Brothers*, 1898. Google

---

<sup>14</sup> Aqui o termo transexualidade compactua com a definição sugerida por Berenice Bento (2008): “A transexualidade é um desdobramento inevitável de uma ordem de gênero que estabelece a inteligibilidade dos gêneros no corpo” (2008, p. 19).

<sup>15</sup>Disponível em: <<http://www.revistacapitolina.com.br/cinema-queer/>>. Acesso em 31 de maio de 2016.

Em 1930, a homossexualidade começou a ser pauta para as produções cinematográficas hollywoodianas com o filme *Lot in Sodom*, dirigido por James Sibley Watson, baseado na história bíblica de Sodoma e Gomorra. Este longa é considerado o primeiro filme gay norte-americano e foi censurado pela igreja através do Código Hayes.

Figura6 - *Lot in Sodom*(1930)



Fonte:*Lot in Sodom* (1930), Google

Escrito por Will Hays, um renomado pastor presbiteriano, o Código foi criado para defender os interesses dos estúdios norte-americanos, os quais acreditavam que os longas com temáticas gays poderiam influenciar de forma negativa a sociedade americana. Segundo Rhoden e Pimentel (2012), o Código Hays teve apoio de várias instituições religiosas e outras organizações da própria sociedade civil. No dia 31 de março de 1930, essas regras foram impostas para o cinema, mas só entraram em vigor entre 1934 a 1963.

Para Marisa Corrêa e Silva (2010, p. 60), o Código de Hays:

Era uma série de normas de censura que proibia a nudez, adultérios, assassinatos, consumo de drogas e outras coisas consideradas “moralmente

repugnantes” de serem explícitas na tela. Essas situações poderiam ser discretamente insinuadas, mas jamais mostradas aos olhos do público. Outras eram completamente proibidas, mesmo em situações sutis, como miscigenação racial, homossexualismo ou qualquer tipo de ofensa à religião ou aos padres e pastores, que não poderiam ser vilões ou cômicos.

Por conta do Código Hays, os homossexuais e as suas relações foram retratadas de forma velada nos Estados Unidos e isso fez com que a heterossexualidade fosse adotada como um padrão nos filmes, enquanto a homossexualidade era vista como um problema, reforçando todos os estereótipos e, assim, gays, lésbicas e transexuais eram representados de uma forma pejorativa, no campo do medo, da comédia e do deboche.

Mesmo com o Código Hays, a presença de personagens homo/lesbo/bi/transexuais no cinema de Hollywood existia, mas era discreta. De acordo com Louro (2008), essa redefinição das personagens mantinha-se fiel à orientação de tornar não atraente (ou mesmo repulsiva) a posição do sujeito gay. Tudo aquilo que fugia às regras impostas pela moral e bons costumes precisava ser mostrado como “estranho, algo misterioso que borra o sonho da pureza da heterossexualidade compulsória” (JUNIOR, 2012, p. 74) e, sendo assim, a plateia era condicionada, pela forma como as personagens eram expostas, a torcer pelo seu total fracasso.

A partir de 1960, começam a circular películas voltadas para o público homossexual. Afinal “os homossexuais já não eram uma subcultura, mas uma ‘nação’ com sua própria história plena de orgulho, seus textos fundadores e seus rituais públicos” (STAM, 2013, p. 289). Assim, mesmo limitados ao circuito alternativo de filmes, enxergou-se a necessidade de colocar em pauta essas discussões, pois existia um público interessado nesse tipo de história. Foi nesta época que diretores como Andy Warhol, Rainer Fassbinder, John Waters e Jim Sharman começaram a ganhar visibilidade.

Em 1970, o longa-metragem *Perdidos na noite* (1969), dirigido por John Schlesinger, foi o primeiro filme com temática homoerótica a levar o prêmio mais importante da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, o Oscar de Melhor Filme. Essa premiação foi um passo importante na história do cinema mundial:

Figura 7 - *Perdidos na Noite*(1969)



Fonte: *Perdidos na Noite* (1969), Google.

Mesmo com todo esse avanço, até os anos 1980, os filmes ainda discutiam a homossexualidade como algo negativo, como se não existisse a possibilidade de alguém ser gay e ser feliz ao mesmo tempo. Isso porque, nesse mesmo período, a epidemia de Aids/HIV se alastrou pelo mundo e por muito tempo foi vista como uma consequência da homossexualidade. Paralelo a isso, os movimentos sociais começaram a se organizar e as minorias (gays, lésbicas, transexuais) também tiveram representatividade no cinema, tanto na atuação como na criação de suas próprias produções. Essa visibilidade levou os teóricos à reflexão sobre o tema e tornaram viáveis as discussões. Conforme afirma Robert Stam (2013, p. 288):

Ao final dos anos 70 e princípio dos anos 80, o campo dos estudos de gênero (*genderstudies*), surgido juntamente com os estudos feministas (*women's studies*), também abriu caminho para os estudos gays e lésbicos (posteriormente “estudos queer”). Muitos teóricos associados a esses campos enfatizaram a ideia de que as fronteiras entre as identidades de gênero são altamente permeáveis e artificiais.

A partir disso, novas discussões sobre a categoria gênero começam a ganhar visibilidade, surgindo, dessa maneira, a teoria *queer*, influenciada pelos movimentos sociais que dão espaço para a voz das minorias.

### 30 CINEMA QUEER DE ALMODÓVAR

O cinema de Pedro Almodóvar registra sua autoria na força de suas personagens e no destino do amor. As personagens, em grande parte de seus filmes, são sujeitos invisibilizados, entregues à marginalidade, drogados, travestis, homossexuais, pessoas com deficiência, mulheres histéricas, neuróticas e sujeitos solitários. Almodóvar utiliza a voz dos marginalizados como protagonistas e (re)insere essas histórias no cinema.

Segundo Tania Montoro (2015), as narrativas autorais do diretor recorrem à fatalidade do destino e às coincidências, apelam para o inusitado e para a ação libertadora das suas personagens, que estão mergulhadas no “lado escuro” da sociedade. Dentre os diretores espanhóis que ganharam visibilidade com suas obras, Almodóvar é um dos poucos que traz a questão das identificações *queers* em seus filmes.

Os filmes de Almodóvar possuem uma forma curiosa de registrar a marginalização. Ele nunca limita seus filmes a um único protagonista, opta pelo homossexual, pelo bissexual, transexual, drogados, punks – personagens que recusam serem segregados em subculturas isoladas, pois eles “se sentem” parte de uma “nova mentalidade” (VERNON, 2003, p. 34, *apud* RODRIGUES, 2011, p. 38).

As personagens criadas por Almodóvar desestabilizam a inteligibilidade de gênero e, conforme a pesquisadora Justina Franchi Gallina (2010, p. 10) “não reiteram constantemente as mesmas performances, fazendo da liberdade de identificação uma alternativa antiessencialista ao modelo contemporâneo de sexualidade, no qual assumir uma identificação exclui automaticamente inúmeras outras possibilidades de desejo, amor, prazer etc.”.

Almodóvar, em seus filmes, derruba as barreiras entre os padrões normativos binários relacionados ao homem/mulher, masculino/feminino, homossexual/heterossexual e explora a ambiguidade de suas personagens. Através de sua filmografia, Pedro Almodóvar contribui para os estudos *queer* trazendo questionamentos relacionados à normatividade imposta pela heterossexualidade compulsória da sociedade ocidental.

A heterossexualidade compulsória, como afirmou Gallina (2010), são os diversos mecanismos que regulam e tentam estabelecer uma coerência não só nas identidades sexuais, mas também nas de gênero, normatizando modos de comportamento e atitudes específicas atribuídas. O diretor demonstra interesse por esses sujeitos e os representa através de personagens ditas *outsiders*, ou seja, pessoas fora dos padrões tidos como “normais” pela sociedade. Isso acontece frequentemente em seus longas-metragens, como, por exemplo, em *a Lei do Desejo*, a transexual Tina, interpretada por Carmem Maura, “[...] o homem que renasce

mulher” (STRAUSS, 2008, p.85) que, após um relacionamento incestuoso com seu pai, busca uma mudança ousada em seu corpo e em seu estilo de vida.

Almodóvar subverte os gêneros, imprimindo um sentido mais contemporâneo e cosmopolita em que há diálogos brilhantes, em que heróis e heroínas disputam os mesmos papéis, em que o exagero convive com sutilezas, e o ancestral busca respostas a seus problemas na circularidade moveidã dos processos de identidade na pós-modernidade. (MONTORO, 2015, p. 22)

Almodóvar compõe, em suas narrativas, situações baseadas no cotidiano do povo espanhol; dessa forma, questiona o papel da sociedade e sua relação com a cultura, as tradições, a religiosidade e o choque com o avanço tecnológico. Ao mostrar personagens marginalizados em seu cotidiano e trabalhar com as alteridades à heteronormatividade, Pedro Almodóvar traz para o debate contemporâneo uma nova forma de se pensar sexualidade.

As cores do mundo negro abordadas por Almodóvar aparecem em sua intensa fotografia, predominando o contraste do vermelho, alaranjado e o amarelo. Para Gallina (2008, p. 30):

Os filmes são textos culturais que constroem significados e também são espaços constituídos por relações de poder; espaços de disputas pelos processos de significação produzidos pelo conhecimento hegemônico e por isso são espaços potencialmente propícios a novas significações.

O diretor é capaz de representar diferentes formas de amor presentes nas relações humanas. Conforme sugere Gallina (2008, p.38):

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

Pedro Almodóvar é um dos poucos diretores espanhóis que discute a questão das identificações *queers*, tanto no cotidiano da sociedade espanhola quanto em termos de produção cultural a partir desses sujeitos. Para Tufvesson (2015) travestis e transexuais de Almodóvar dão a seus filmes a força da ambiguidade:

Foi em Almodóvar que vimos a sexualidade ser verticalizada, desnivelada, explorada e exposta. Aproximamo-nos do similar e daquilo que considerávamos sempre tão distantes. Transexuais, perversões, violência – todos tão presentes quanto a mistura de cores que coloriam todos os cenários, sempre. Farto para todos os tipos de sentido e sentimentos. (TUFVESSON, 2015, p. 41)

Em sua filmografia, Almodóvar repensa valores sexuais e culturais. O diretor reformula gêneros cinematográficos através de sua vivência em uma sociedade governada por um regime fascista e autoritário, fazendo com que suas peculiaridades sejam, de certa forma, ingredientes para a construção das suas personagens. Frederic Strauss (2008) afirma que Pedro Almodóvar manifestou um desejo de independência e de liberdade radical com filmes cujo êxito passava pela criação de uma nova ligação com o espectador:

Filmes que se ligam à nossa emoção, fazendo-nos rir ou chorar, e que nos ligam à liberdade, liberdade de espírito e de todos os desejos. Uma forma de amar o cinema – e de fazer com que ele seja amado – que tem uma dimensão fantástica e vai direto ao coração. (STRAUSS, 2008, p. 12)

Com personagens que rompem com o binarismo homem/mulher e feminino/masculino, Almodóvar subverte a ordem dominante e dá espaço para personagens consideradas marginalizadas. De acordo com Marsha Kinder (1987), os filmes desse diretor representam uma forma de marginalização resistente: Almodóvar nunca se limita apenas a um protagonista. Homossexuais, bissexuais, transexuais, *dragqueens*, todos esses sujeitos são elegíveis a serem personagens do diretor, sujeitos contrários ao da heteronormatividade imposta, que se recusam a serem guetificados em suas subculturas, constituindo uma única “nova mentalidade espanhola”.

Assim, os filmes do diretor tornam-se um exemplo de linguagem narrativa e estética dessas personagens que foram obliteradas pela sociedade. É importante ressaltar que as personagens travestidas e transexualizadas não estão em um dilema binário de bom ou mau, macho ou fêmea. Almodóvar busca representar essas personagens de uma forma não tradicional e com traços criativos: mulheres históricas, homens machistas e, também, sensíveis, travestis que se apaixonam por mulheres. Essas personagens que Almodóvar insere em seus filmes apresentam diferentes possibilidades de corpos e formas de ser, como afirma Marcos Nascimento (2011), elas desestabilizam a percepção dos papéis de gênero, como naturalmente são apresentados, e suas lógicas binárias servem como objeto de resistência política. Em seus filmes, Almodóvar utiliza personagens transexuais subvertendo a ordem compulsória heteronormativa:

Os personagens de Almodóvar mostram a inadequação do corpo em relação a uma identidade sexual específica, desconstruindo as categorias que a sustentam. Neste processo, novos gêneros discursivos são construídos, que formam uma outra maneira de enunciar o amor e a diferença sexual, fora dos moldes da biologia. [...] Esfacela-se, deste modo, a noção de identidade sexual e evidencia-se a caducidade de termos como homossexual, transexual, heterossexual e todos os seus correlatos. (PASSARELLI, 1998, p.15)

Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (2005) ressalta que Almodóvar difunde um cinema chamado de cidadão, pois ele retira a homossexualidade de um lugar solitário e carregado de juízo de valor, que a caracterizava como doença, pecado, degeneração, imoralidade, crime, e o (re)significa dentro da sociedade:

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. (NEPOMUCENO, 2009, p. 11)

Essas personagens transgressoras e subversivas serão objeto de análise no próximo tópico que terá como foco as relações e desconstruções de gênero no filme *A Lei do Desejo* (1987).

### 3.1 A LEI DO DESEJO

Em um primeiro momento, essa dissertação traria, também, discussões relacionadas ao filme a partir de uma perspectiva psicanalista lacaniana. Porém, depois da qualificação do projeto, reconhecemos que minhas leituras relacionadas a essa área ainda eram muito escassas. Portanto, a análise do filme, para esse trabalho, está focada na personagem Tina e em sua transexualidade. *A lei do desejo* foi escolhido como objeto de análise porque foi um desafio para o diretor subverter o padrão da heteronormatividade compulsória dominante e “as corporalidades que fogem à inteligibilidade de gênero” (GALLINA, 2008, p. 96).

Após produzir e dirigir seis filmes<sup>16</sup> em diferentes produtoras independentes da Espanha, Pedro Almodóvar decidiu criar a sua própria produtora. Então, junto com seu irmão Augustin Almodóvar, eles lançam a *El Deseo* e realizam o primeiro filme produzido com esse selo: *A Lei do Desejo* (*La Ley del Deseo*, 1987).

Almodóvar e seu irmão investem muito na produtora com seu primeiro filme, porém, a justificativa que o diretor escrevera para vender a película a possíveis financiadores foi um desafio:

O tema do filme causava mal-estar aos integrantes da comissão de apoio ao argumento. [...] Fiz então algo que normalmente um cineasta nunca deve fazer: pedi um empréstimo pessoal ao banco. Se o filme não tivesse dado certo, meu irmão e eu teríamos ficado completamente arruinados, porque investiríamos tudo nele, o que tínhamos e o que não tínhamos. Mas, a partir de certo momento, achamos que era preciso jogar com tudo. Não havia escolha. [...] Por sorte, *A Lei do Desejo* correu bem. Desde então acordo cada dia de minha vida pensando nessa época e digo a

<sup>16</sup>*Foda... Foda... Foda-me, Tim* (1978), *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980), *Labirinto de paixões* (1982), *Maus hábitos* (1983), *Que eu fiz para merecer isto?* (1984) e *Matador* (1985-1986).

mim mesmo que agimos bem. (ALMODÓVAR, Pedro. Conversas com Almodóvar. Zahar: 2008, p.87. Entrevista concedida a Frederic Strauss).

Críticos especializados em cinema consideram *A Lei do Desejo* o último filme da primeira fase do cinema de Almodóvar, e é a partir dessa película que o diretor trabalha com um cinema mais sofisticado – no que diz respeito à narrativa – e psicologicamente mais elaborado. “Foi com esse filme que realmente comecei a tomar consciência de meu interesse pelas possibilidades de escrita visual do cinema e a compreender que a linguagem do cinema me fascinava” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 91).

A escolha de *A Lei do Desejo* como objeto de análise considerou, portanto, o fato de ter sido, como aponta Justina Franchi Gallina, um desafio para o diretor subverter o padrão da heteronormatividade compulsória dominante e explorar “as corporalidades que fogem à inteligibilidade de gênero” (GALLINA, 2008, p. 96). Para estruturar essas leituras, o estudo será focado na personagem Tinae na sua transexualidade.

### 3.2 ANTONIO QUE AMAVA PABLO QUE AMAVA JUAN...

Ao som da sinfonia nº 10 do russo Dmitri Shostakovich, Almodóvar introduz seu filme com os créditos: os nomes dos atores e da equipe de produção datilografados em papéis amassados, representando folhas de um roteiro dispensado. A trilha sonora aguda, derivada das altas notas dos violinos, lembram algumas das aberturas dos filmes do mestre Alfred Hitchcock. Em seguida, vemos um jovem garoto vestido com calça jeans e camiseta branca entrando em um quarto mobiliado com uma cama e lençóis bagunçados. Esse rapaz, cujo nome não sabemos, é dirigido por uma voz masculina em *off* que pede, educadamente: “Sente-se e tire sua roupa”. Enquanto o menino se desnuda, a voz dá instruções para que ele acaricie o próprio corpo e se excite na frente de um espelho e, na sequência, masturbe-se enquanto pede para ser penetrado pelo dono da misteriosa voz.

Mesmo sem ver este homem (que, é importante ressaltar, não quer manter nenhum contato físico com o rapaz) não é difícil perceber que ele se excita com seu poder de comando e ao ouvir a voz suplicante do michê. As alterações em sua própria voz, também, denunciam que ele está se masturbando enquanto emite instruções. (SILVA, 1994, p. 76).

No ápice da excitação do rapaz e da voz, há uma sequência de cenas que se divide entre o jovem e mais dois homens. Nesse momento, há um corte abrupto na cena, e o espectador é “projetado” para uma sala, onde descobrimos que esses homens são, na verdade,

dubladores da cena erótica. Entre poucas falas, muito suor e gemidos, é visível o constrangimento dessas duas pessoas, que estão claramente excitadas por dublarem esse momento. A cena finaliza com o jovem rufio recebendo uma quantia em dinheiro e a voz lhe dizendo: “tome banho e vá”. Com um sorriso no rosto, o garoto conta as suas *pesetas*, beija-as, lançando-as sobre uma pilha de jornais que estão em cima de um criado mudo ao lado da cama. A música<sup>17</sup> aumenta, uma cortina se abre e aparece uma tela com as palavras: “FIM”, de modo que o espectador perceba ser um filme dentro do filme.

A força subversiva e transgressora do filme não reside somente aí, na apresentação do tema, na composição das imagens. O cinema de Almodóvar vai além. Jogando com essas vozes e fantasias com uma conquista maestria no que diz respeito ao domínio do recurso cinematográfico e sua linguagem, o diretor provoca bruscos deslocamentos que não permitem ao espectador a fixação em um único papel, em uma posição de estaque. Muito pelo contrário. (SILVA, 1996, p. 77-78).

Pessoas saem da sala de cinema e a câmera dá *close* nos rostos de Tina e Pablo que, através de uma troca de olhares, se (re)encontram e se abraçam. Nesse momento, a imagem é congelada, mantendo no mesmo plano: Tina, Pablo e Antônio que aparece no canto esquerdo da tela cruzando o caminho dos outros dois personagens (Figura 8). É nessa abertura “oficial” de *A Lei do Desejo* que Almodóvar nos dá uma pista que essas três pessoas, de uma forma ou de outra, ainda se conhecerão.

Nas primeiras cenas de *A lei do desejo*, o diretor é uma personalidade oral que ordena o que deve ser feito. Para mim, a voz de todo o filme é a do diretor, mesmo que interpretado por outros atores. Desde o início, eu defino e estabeleço o assunto que estou interessado, o desejo. Um jovem hooligan, uma espécie de gigolô está se masturbando, mas o que importa é que alguém está empregando outra pessoa para fazer amor. O serviço que o jovem oferece não é um ato sexual, é quase o oposto. O que o homem quer do jovem é que ele diga que o deseja. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2006, p. 74).

Figura 83 - O momento em que o caminho das personagens Tina, Pablo e Antonio se



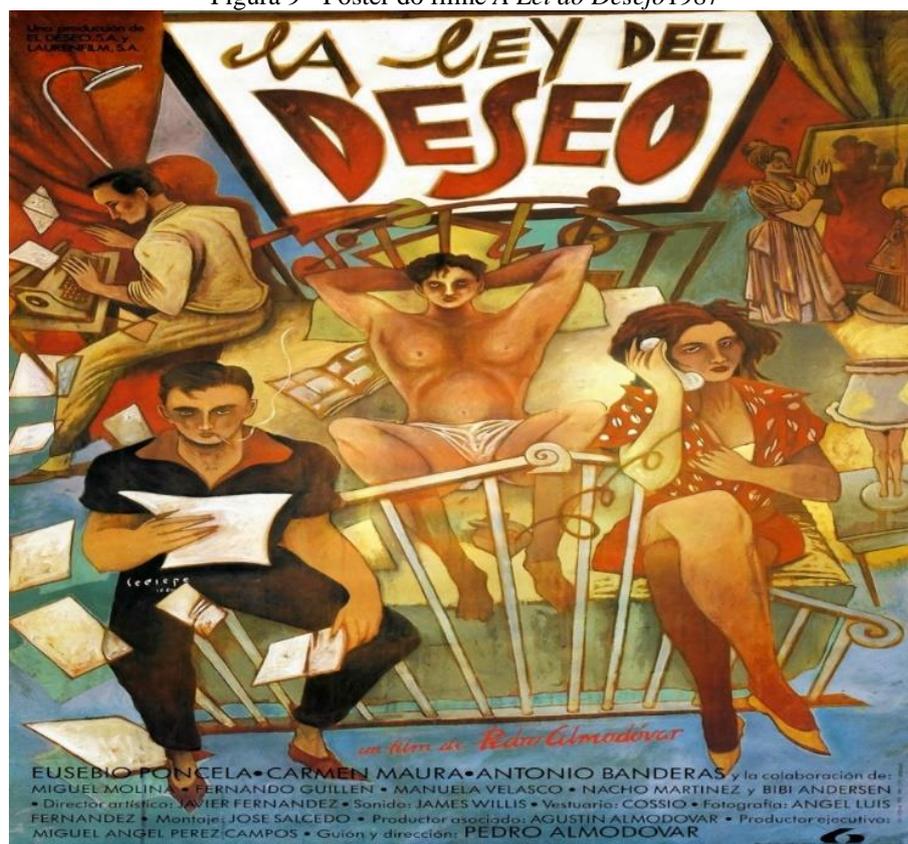
cruza

<sup>17</sup>*El adios de Gloria*, escrita por Bernardo Bonezzi

Fonte: A Lei do Desejo (1987)

A história de *A Lei do Desejo* se concentra principalmente em Pablo Quintero (interpretado por Eusébio Poncela), um prepotente roteirista e diretor de cinema, que divide sua vida entre festas, cocaína, bebidas, bloqueios criativos, novos roteiros e o amor por um garoto, Juan (interpretado por Miguel Molina). Pablo tem uma irmã, chamada Tina (interpretada por Carmem Maura), transexual que, após um relacionamento incestuoso com seu pai, tem a vida amorosa desgraçada. Pablo conhece Antônio (interpretado por Antonio Banderas), um jovem rapaz inocente, com uma personalidade controversa e que está perdido em sua própria sexualidade. Na narrativa, Pedro Almodóvar entrelaça a vida de todas essas personagens ligadas por um único sentimento: o desejo.

O filme fala de algo muito duro e ao mesmo tempo muito humano, que é minha visão do desejo. Quero exprimir a necessidade absoluta de se sentir desejado e o fato de, nessa toda do desejo, ser muito raro que dois desejos se encontrem e se correspondam, o que é uma das grandes tragédias do gênero humano (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 91)

Figura 9 - Pôster do filme *A Lei do Desejo* 1987

Fonte: Google.

De acordo com Aleques Eiterer (2015), *A Lei do Desejo* é ousado em termos de nudez e de erotização do corpo masculino, como podemos perceber pelo próprio pôster de divulgação do filme (Figura 9). Para o autor, “o filme é uma obra rara em um cinema mundialmente dominado por um discurso patriarcal e sexualmente conservador, onde a ‘parte mais vulnerável do homem’ praticamente não existe” (EITERER, 2015, p. 92). Pedro Almodóvar impulsiona suas personagens através do desejo que serve como uma resposta à repressão sexual que a sociedade espanhola viveu durante a ditadura franquista.

Após Almodóvar introduzir aos espectadores quaiserão os personagens principais do filme, a história continua em um bar onde acontece a festa de lançamento do filme dirigido por Pablo. Em meio aos beijos e abraços de seus fãs, Pablo acompanha Juan até o banheiro e os dois se deleitam com algumas carreiras de cocaína. Juan está prestes a mudar-se de cidade e questiona o seu amado se ele o visitará ou não. Resistente ao amor, Pablo parece incomodado com a proposta, e diz ao jovem que precisa ficar em Madri para finalizar a sua próxima peça.

Nesse momento, a câmera volta ao bar, fotógrafos e repórteres estão em volta de Pablo e Tina. Até então, o espectador não sabe qual o tipo de relacionamento existe entre as duas

personagens. Em meio a perguntas sobre sua próxima peça, um fotógrafo se abaixa e tenta fazer uma imagem do meio das pernas de Tina, mas ela rebate: “Não vai fotografar minhas rugas” e o repórter argumenta: “Soubemos que você virou lésbica”. Pablo, indignado com a informação, exclama: “Se todos os homens fossem como você, até eu viraria”.

O personagem Tina desconstrói as convenções dos sexos e dos gêneros, ao mesmo tempo em que ratifica posicionamentos de homem e mulher. Por isto, ela é vítima do preconceito a que todos aqueles constroem narrativas amorosas desviantes em relação à moral sexual hegemônica estão expostos. (PASSARELLI, 1998, p. 111).

A partir desse momento, o filme começa a explorar a história de cada uma das suas personagens: conhecemos o processo de criação de Pablo. Essa personagem, apesar da prepotência, é um homem solitário e que, em certos momentos, “a vida do diretor impregna completamente seu trabalho” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 91).

Isso acontece quando Pablo conhece Antonio, um rapaz que tenta se encontrar na vida e explorara sua sexualidade. O encontro dos dois é detalhadamente calculado por Antonio, que assiste a entrevistas do diretor e estuda arduamente para saber de minuciosos detalhes de sua vida. Em um desses programas de entrevistas, Pablo é questionado pela apresentadora (interpretada por Rosy de Palma) “O que pediria à pessoa que ama?” e Pablo descreve: “Que não fosse às festas e ficasse em casa para contar as fofocas; não interrompa quando eu escrevo e leia os mesmos livros que eu; entenda de medicina, leis, encanamento e eletricidade. Enfim, que me adore; não me encha o saco e aceite que sou inútil”. A entrevistadora fica interessada e finaliza com o questionamento: “O que mais gosta e mais detesta no amor?” Pablo explica: “É a mesma coisa. O amor o absorve o tempo todo. Impede que você se concentre. É o que mais me atrai e me assusta”.

Nesse diálogo, ficam nítidas as exigências amorosas do diretor e a sua obsessão por ficcionalizar a sua própria vida. A partir desse momento, o espectador tem as primeiras impressões sobre o comportamento prepotente de Pablo:

A personagem de Eusebio tem uma necessidade muito grande de se sentir desejada, mas como diz a Antonio, não por qualquer pessoa. Há também algo de muito patético nessa personagem do artista ou do intelectual que se reflete sobre sua própria condição de identidade. Para Antonio, o desejo é algo de imediato que se transforma em energia motora, enquanto Eusebio mediatiza esse desejo por meio da reflexão, o que explica que, até o fim, ele não veja o que o objeto de seu desejo está ali ao seu lado. Essa é a sua tragédia pessoal (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 92)

Essa energia motora, citada pelo cineasta, acontece a partir do momento em que os dois se encontram pela primeira vez, a partir de uma troca de olhares no bar, no lançamento do filme de Pablo. Depois, Pablo estreia no teatro dirigindo a peça *A voz humana*, do escritor

francês Jean Cocteau. Antonio tenta, desesperadamente, comprar ingresso para assistir, mas não consegue. Sendo assim, ele esbarra com Pablo em um bar e os dois vão para a casa do diretor. Nessa cena, Pablo e Antonio conversam sobre amores, escritos e sexo. Os dois fumam um cigarro e, numa tentativa frustrada, Antonio se aproxima de Pablo e o beija. Porém, Pablo, no auge das suas exigências, explica: “Não é assim que se beija” e Antonio pergunta: “Você vai me ensinar?” e o diretor finaliza: “Com o maior prazer”(Figura 10).

Nesse momento o diretor vive sua vida como cineasta – e não como indivíduo – e, como diretor não admite que as coisas sejam como são. Ele as dirige, cria e impõe-lhes a forma e a qualidade que deseja. Torna-se praticamente o criador de sua própria vida. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p.93)

Antonio confessa a Pablo que nunca transou com homens e ele promete ser cuidadoso. Depois da noite de sexo, o jovem desperta no meio da madrugada e vai até o escritório de Pablo. Ao lado da máquina de datilografar, ele encontra a carta que o cineasta trocou com Juan. O ciúme consome Antonio e é a partir dessa cena que sua obsessão em conquistar o coração de Pablo começa.

Figura 10 - Antonio e Pablo se beijam pela primeira vez



Fonte: *A Lei do Desejo*

Na cena seguinte, embalados pela música *Lo Dudo*, interpretada pelo *Trío Los Panchos*, vemos Pablo levantando-se da cama. Refletido no espelho está Antonio utilizando suas habilidades de marceneiro e eletricista para fazer pequenos reparos no banheiro de Pablo.

O diretor se dirige até o cômodo e o jovem diz: “Você é um desastre. Precisa de alguém para cuidar de você”. Com um sorriso irônico, Pablo responde: “Conheço esse texto”.

Percebendo o caminho que aquele relacionamento iria tomar, Pablo decide escrever uma carta ao jovem obcecado pedindo que ele se afaste: “Querido Antonio. Talvez não saiba, mas não estou apaixonado. Gosto de seus carinhos, mas não se apaixone por mim. Sou muito egoísta e não divido minha vida. Obrigado e boa sorte”. Essa carta é o início dos desastres amorosos na vida de Pablo.

Quando comecei a escrever queria falar sobre o modo como ele (Pablo) vampiriza sua própria vida e parece viver apenas para escrever histórias; e sobre como a união entre sua vida e sua máquina de escrever se torna, no processo de trabalho, algo quase monstruoso, no sentido de que essa união pode se tornar perigosa para ele e para os outros. O processo do trabalho de Pablo Quintero é fatal para as personagens de Antonio Banderas e Carmem Maura. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 91)

Antonio está se preparando para uma viagem de férias e, em sua despedida, sugere que Pablo lhe escreva cartas com um nome de mulher para que seus pais não desconfiem do seu relacionamento homossexual. Pablo está produzindo um roteiro cuja personagem feminina é inspirada na história de vida de sua irmã, Tina. Quando escreve para Antonio, utiliza o nome da personagem: Laura P. O rapaz não gosta desse pseudônimo, os dois brigam e Pablo termina o relacionamento dizendo que ainda é apaixonado por Juan. Com ciúmes, Antonio vai até a cidade onde Juan está morando, leva o garoto até o farol da praia e, coberto de ódio, joga-o do precipício, ocasionando a morte do rapaz. No dia seguinte, Pablo vai visitar Juan com a esperança de reatar o relacionamento dos dois, mas, ao chegar à cidade, fica sabendo da notícia de sua morte. Desnortado, Pablo entra no carro e sai em busca de Antonio. Chegando ao destino, descobre que Antonio foi responsável pela morte de Juan.

“Fiz por nós”, ressalta Antonio.

“Não me toques, seu assassino”, grita Pablo.

“A culpa é sua. Mentiu dizendo que a carta era brincadeira. Mentiu quando negou que você e Juan se amavam. Pedi que não mentisse e não ligou. Mas agora não importa. Essa morte nos unirá para sempre”, explode Antonio.

(*A Lei do Desejo*, 1987)

Almodóvar explica que Pablo “transforma as suas frustrações em algo diferente. Do mesmo modo que escreve a carta que gostaria de receber, faz com que o rapaz repita as palavras que quer ouvir, com o mesmo tom com que deseja que sejam ditas” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p.97).

Depois da discussão, Antonio tenta beijar Pablo, mas ele se recusa e sai correndo em direção ao seu carro. Consumido pela tristeza, Pablo percorre a estrada com o intuito de voltar

a Madri. Essa parte do filme traz uma narrativa característica do cinema moderno. Conforme apontou Ricardo Zani (2009, p. 136):

O cinema moderno [...] é questionador e busca sempre novas formas de construções narrativas que sejam condizentes com suas indagações estéticas, refletindo em suas obras um espírito contestador. A trama não precisa transmitir sentidos e pode ser desenvolvida através de hipóteses, de sugestões e com um desenrolar cênico aleatório.

Nesse momento, dentro de seu carro e ao som de violinos agudos, o cineasta dirige seu olhar para o espelho retrovisor e vê aquele mundo (onde existia Juan e Antonio) sendo deixado para trás. Um corte na cena e estamos olhando a estrada através do reflexo da lente dos óculos de Pablo e é quando uma lágrima escorre em seu rosto (Figura 14). A lágrima que simboliza a morte de Juan e também a morte de Pablo, pois nesse momento de aflição e perplexidade, Pablo bate o carro contra uma árvore. No hospital, é diagnosticado com amnésia, a sua única salvação para ajudar a recuperar a sua memória é sua irmã, Tina.

Figura 11: O choro de Pablo dentro de seu carro



Fonte: *A Lei do Desejo*

### 3.3 TINA QUINTERO

*Olhos expressivos e a cor de mel. De estatura mediana, mas atraente. E tem um belo sorriso. Laura tem uns 40 anos e sonha fazer uma cirurgia plástica. Tem uma perna de pau e vive num farol. Retirou-se ali para vingar-se, mas não imagina que desta vingança ela é a única vítima.* (Descrição de Pedro Almodóvar para a personagem Laura P.)

De acordo com Gallina (2008), no filme *A Lei do Desejo* existe uma desconstrução dos sexos/gêneros e que desestabiliza, de acordo com a autora, os papéis atribuídos a cada um dos constituintes do eixo binário masculino/feminino. A personagem que se encaixa nessa descrição é a Tina, interpretada por Carmem Maura (Figura 12). “Divertida, patética, musculosa, filão de ambiguidades, paranoica com razão, etcetera, ‘Tina Quintero’, graças a ‘Carmem Maura’, é o retrato feminino mais completo que fiz até hoje”. (ALMODÓVAR apud MELO, 1994, p. 270).

Ao contrário do irmão, a transexual é cheia de vitalidade e energia. Ela é “[...] o homem que renasce mulher” (STRAUSS, 2008, p.85). Durante a sua adolescência, teve um relacionamento incestuoso com seu pai. Esse, por sua vez, não aceitava viver um romance ao lado de um homem. Por paixão, amor e desejo por seu pai, ela escolhe fazer a cirurgia de redesignação sexual.

No entanto, a expectativa de ser feliz numa relação convencional fracassa quando seu pai se apaixona por uma mulher e a abandona. Decepcionada, Tina começa a odiar os homens. Conhece uma modelo (Bibi Andersson), mãe de Ada, com quem passa a manter um relacionamento lésbico. Andersson, uma conhecida atriz transexual que atua em vários filmes do diretor, faz o papel de uma mulher que também vai deixar Tina. (MELO, 1994, p. 270)

A vida amorosa de Tina é uma sucessão de abandonos: primeiro seu pai, depois a mãe de Ada e, por fim, Antonio. Seu sonho é de se tornar uma atriz de renome internacional. Em seu figurino, prevalecem os vestidos decotados e apertados para ressaltar a sua silhueta feminina e, geralmente, em tons de vermelho. Seu cabelo ruivo cacheado está sempre solto para contrastar com os brincos longos. O andar é marcado por um rebolado sensual e os movimentos de seus quadris acompanham o barulho de seu sapato de salto alto.

Eu não queria um verdadeiro transexual para o papel de *A lei do desejo*, mas uma atriz que se fizesse passar por ele, o que representa uma grande dificuldade, porque um transexual não vai exprimir, mostrar e demonstrar sua feminilidade como uma mulher. A feminilidade de uma mulher é muito mais apaziguada, serena. O que me interessava era que uma mulher representasse a feminilidade exagerada, tensa e muito exibicionista de um transexual. Por isso, pedi a Carmem Maura que imitasse alguém que imitasse uma mulher. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 95)

Figura 42 - Momento em que o espectador é apresentado a



Tina

Fonte: *A Lei do Desejo*, 1987

Depois de passar no apartamento de Pablo, Tina anda pela rua ao lado de Ada e, no meio do caminho, olha para o lado, vê uma casa e diz de uma forma nostálgica: “Veja, Instituto Ramiro de Maetzu. Rua Serrano, 127. Estudei aqui quando criança. Vamos entrar na capela?”. Ada, tomada pela curiosidade de uma criança, a pega pelo braço e as duas entram no local. Na capela, elas ouvem uma música religiosa, tocada por um padre, em órgão eletrônico. Tina e Ada se aproximam do altar, Tina começa a cantar os versos da melodia e se vai se aproximando do padre. Quando a música termina, ela diz:

“Quando criança cantava no coral. É a única coisa que sinto saudade”.  
 “Você também me lembra um menino que cantava no coral”, argumenta o Padre.  
 “Padre Constantino, sou eu”, diz Tina.  
 “Você? Não pode ser”, duvida o Padre.  
 “Sim, pode ser”.  
 “Você mudou muito”, explica Constantino.  
 “No fundo ainda sou a mesma pessoa”, rebate Tina.  
 “E essa menina?”.  
 “Ela? Minha filha”.  
 “Você se casou?” questiona o Padre.  
 “Não, estou condenada a solidão”.  
 “Não pode dizer uma coisa dessas”.  
 “Eu posso. Só houve dois homens na minha vida. Um deles foi você, meu guia espiritual. E o outro foi meu pai, ambos me abandonaram. Não posso confiar em mais nenhum”, esclarece Tina.  
 “Confie em Deus, Ele jamais a abandonará”, argumenta o Padre.  
 “Talvez tenha razão. Gostaria de voltar a cantar no coral”.  
 “Não aqui”.  
 “Por quê?”, Tina questiona.  
 “Se está à procura de Deus vá a qualquer Igreja. Ele está em todas”.  
 “Mas minhas lembranças estão aqui”, argumenta Tina.  
 “Fuja delas, como eu fiz”.  
 “Não quero. Tudo o que me resta são minhas lembranças”, finaliza Tina.  
 (*A Lei do Desejo*, 1987)

O diálogo nos dá indícios de um possível abuso sexual vivido por Tina quando frequentava a Igreja. Mesmo sendo “abandonada” pelo Padre, Tina consegue sobreviver, através de suas memórias: “não é o amor que supervalorizamos, mas o sofrimento mais precisamente, os méritos e benefícios espirituais do sofrimento” (SONTAG, 1987, p. 63). Sontag também aponta para o artista como sofredor exemplar. Para a autora, os artistas substituem os santos e são pessoas que melhor expressam o seu sofrimento:

O escritor é o sofredor exemplar porque encontrou o grau mais profundo de sofrimento e também um meio profissional para sublimar esse sofrimento (no sentido literal e não freudiano) Enquanto homem, ele sofre; enquanto escritor, transforma seu sofrimento em arte. O escritor é um homem que descobre o emprego do sofrimento na economia da arte – assim como os santos descobriram a utilidade e a necessidade do sofrimento na economia da salvação. (SONTAG, 1987, p. 65)

O diretor espanhol trabalha com muita naturalidade, em seus filmes, assuntos relacionados à Igreja, por exemplo. *A Lei do Desejo* não é a primeira película de Almodóvar a tratar desse tema. Em 1983, o diretor trouxe essa temática em *Maus Hábitos*, com freiras que consumiam drogas dentro do convento e, posteriormente em 2004, em *Má Educação*, sobre pedofilia dentro da Igreja:

Em sua estréia, *A má educação* foi comparada como uma temática repetida de *A lei do desejo*, o que, mesmo com algo de verdade, pode levar a um engano. A transexualidade, a religiosidade, o trauma infantil aflorado na idade adulta e, naturalmente, a breve aparição do sacerdote corruptor de alunos na capela do colégio Ramiro de Maetzu, estão no filme de 1987 como motivos – uns mais bem humorados que outros – desenvolvidos centralmente na penúltima obra de Almodóvar. Mas por acaso, não é também o filme *A lei do desejo* é, como em outros filmes do diretor, a semente dos seguintes e o reflexo das anteriores, nesse constante jogo de espelhos convergentes, auto-referências e obsessões sublimadas que caracterizam sua filmografia? O fantasma da escrita como vício que maltrata ou recorta a vida, simbolizado na máquina de escrever jogada pela janela, a mimese teatral ou musical, neste caso o monólogo *A voz humana*, de Cocteau, representado pelo cenário e revivido na trama do filme, o importante espaço infantil (Ada, a menina devotada, filha de duas mães) associado ao mundo transgressor e desaforado dos maiores “almodovarismos” de fábrica. (MEJÉAN, 2007, p. 11, *apud* HERDY, 2007, p. 30).

Ada tem um papel importante na vida de Tina. Mesmo com a inocência juvenil, consegue compreender as dificuldades que a atriz passou. É como se entendesse que Tina seja sua “verdadeira mãe”. Na cena do ensaio da peça *A voz humana*, Ada está em cima de um carro de travelling e canta a canção *Ne me quitte pas*, escrita por Jacques Brel e interpretada pela brasileira Maisa Matarazzo. Esse momento é o grito de suplício de duas mulheres que foram abandonadas por Bibi Anderson. “São as palavras num filme que, de modo análogo, permitem compreender a volta no tempo, seu alcance e amplitude” (GAUDREULT; JOST, 2005,

p.138). Nessa cena, o uso da voz é um artifício cheio de surpresas. Ada é uma criança por volta dos seus 10 anos e está interpretando e dublando uma canção que originalmente é cantada por uma mulher adulta. É visível as articulações corporais da criança, dando a sensação de que ela gostaria de emprestar o corpo dessa “mulher” que entoia essa voz. Ada ainda é uma criança, porém dividindo a sua vida com dois adultos (Tina e Pablo). “Se Almodóvar não baralha os sexos de Ada e Maisa Matarazzo, com certeza, há muita ironia em fazer sair uma voz feminina adulta de um corpo mais jovem- que o senso comum imagina ainda não maturado sexualmente, quiçá ‘virginal’” (HAOULI, 1996, p.90-91).

Quando o carro chega ao final, Ada se retira e vai para a coxia comer um sanduíche. Nesse momento, Bibi Anderson aparece para a surpresa de Ada. Depois de muitos anos afastada, a primeira coisa que Bibi fala para Ada é: “Suas mãos estão muito sujas” e prossegue com o diálogo:

“Vim buscá-la, estou morando em Milão. É uma cidade bonita, tem muitas indústrias, vai gostar”, diz Bibi.  
 “Não falo italiano e, além disto, não gosto de indústrias. Você me abandonou. Eu prefiro ficar com Tina, ela não me abandonará”, afirma a garota.  
 “Como sabe”, questiona Bibi e Ada responde categoricamente:  
 “Ela não gosta tanto dos homens”. Bibi se aproxima de sua filha, segura sua mão e fala: “Dessa vez eu achei o homem certo”.  
 (A Lei do Desejo, 1987)

Ada se irrita e diz: “Eu não vou com você”. Bibi, enfurecida, bate no rosto da menina, que sai e volta para o palco. Lá, Tina ainda está ensaiando para a peça. Ada e Bibi estão ao lado do palco ouvindo o texto da atriz, que está ao telefone: “sei que não posso me iludir, mas, até agora, quando tínhamos um problema, conversávamos e, com um simples olhar nos entendíamos” Nesse momento, Tina percebe a presença de Bibi e continua com a fala: “Por telefone não é igual. Por telefone é o fim de tudo”, Bibi se incomoda com essa fala e se retira, mas Tina pede que ela fique. Assim, ela continua ao telefone e se aproximando de sua ex-namorada: “Por que devo achar que quer terminar? Seria muito cruel e você não é cruel”, essa última sentença Tina fala olhando diretamente para Bibi, como se o texto dito pela sua personagem fossem as palavras que ela gostaria de dizer à ex-namorada após seu abandono:

Quando Bibi regressa ao teatro, vê as duas mulheres de sua vida que lhe gritam ‘Ne me quittepas’ – Carmem Maura, através do texto de Cocteau, e a moça através da canção de Brel. Torna-se um grito quase insuportável por ser lançado pelas duas mulheres que Bibi abandonou. Não sei se essas explicações são indispensáveis, mas mostram que todos os meus filmes têm uma base muito racional. Ainda assim, também não quero dar a impressão de justificar escolhas que muitas vezes são irracionais e ligadas a emoções profundas. (ALMODÓVARapud STRAUSS, 2008, p. 94)

Depois do ensaio, Tina, Pablo e Ada saem para jantar. Há um clima desconfortável na mesa e Ada tenta amenizar mandando beijinhos ao Pablo. Na sequência, os três saem caminhando pelas ruas de Madri e Tina reclama do calor. Como uma família, os três caminham e sorriem até que um senhor está lavando a rua com uma mangueira<sup>18</sup> e Tina corre em direção à água e suplica, alegremente: “Vamos, jogue água em mim! Jogue água em mim! Que calor”. O movimento que Tina exhibe com seus braços e a dança de seu corpo é semelhante ao de Sylvia (Anita Ekberg) em *A doce vida (La dolce vita, 1960)*, de Federico Fellini, no momento em que ela entra na Fontana Di Trevi para banhar-se.

Tina confessa que sempre teve vontade de fazer isso. É como se essa água pudesse limpar e expurgar todas as mazelas que a vida já lhe proporcionou. Tina sente-se livre: “Tina segue no corpo de uma mulher, a procura de si mesma, defendendo o direito de inventar a sua própria vida” (NEPOMUCENO, 2010, p.229).

Depois da pequena sessão de hidroterapia, os três vão até um bar da cidade para beber. Pablo sai da mesa e Tina segue-o, os dois vão até o banheiro cheirar cocaína. O diálogo que segue é um dos mais intensos do filme:

“Eu o decepcionei como atriz?”, questiona Tina.  
 “Pare com isso. Gosto de você e o público também, não é verdade?”, confirma Pablo.  
 “, mas...”  
 “Mas, o quê? Deveria estar orgulhosa” elogia o irmão.  
 “Eu estou. Mas há dias que fico deprimida”.  
 “Eu avisei”.  
 “Eu gosto do drama, de chorar e falar ao telefone. Não gosto de estar sempre desleixada”, explica Tina afundada na carreira de cocaína.  
 Pablo encara a irmã, confuso, e ela completa: “Não deveria ter falado isso, agora nunca mais me dará um trabalho”.  
 “Se engana”, diz o irmão, “o papel da protagonista do meu próximo filme é seu”.  
 Tina, ainda desconfiada, questiona: “Jura?”  
 (*A Lei do Desejo*, 1987)

Os dois saem do banheiro e a câmera os acompanha num plano sequência até o lado de fora: “Já que é tão paranoica, antes que leia, quero avisá-la de algo”, diz Pablo. Tina, desconfiada, pergunta: “Do que se trata?” “Viu? Já está braba”. “Diga-me agora”, ordena Tina; “Amanhã eu falo”, disfarça o irmão. Nesse momento, Pablo está fora do quadro e Tina tem sua imagem refletida em um espelho duplicado. Como se essa imagem determinasse uma multiplicidade, sua identidade de gênero: o homem que renasce mulher e a mobilidade com que lida com sua(s) sexualidade(s). “A mudança constante de objetos de amor de Tina revela a constituição de diferentes papéis sexuais: homossexual, heterossexual e lésbica (MELO, 1996, p. 273).

<sup>18</sup> Curiosidade sobre essa cena: na primeira tentativa de filmar a cena, a pressão da água era tão forte que Carmem Maura caiu. Mais informações em: [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

“O papel não foi inspirado em você, mas há uma certa semelhança. Preciso de um suplemento”, finaliza Pablo.  
 “Qual semelhança”, questiona Tina.  
 “Em relação aos seus problemas com homens”, explica.  
 “Não tenho problemas com homens pois, pra mim, eles não existem”, afirma Tina.  
 “E isso não é um problema?”, pergunta o irmão.  
 “O que acontece? Também vai me tratar como um fenômeno?”  
 “Espere, não disse isso”.  
 “Fale dos seus problemas com teus homens e me deixe em paz!”, exclama a irmã.  
 “Me escute”, ordena Pablo.  
 “Não quero que cite minha vida. Por mais ridícula que seja, eu exijo respeito”, enfatiza Tina.  
 “Quem disse que é ridícula?”, pergunta Paulo.  
 “Ninguém, mas eu sei”.  
 “Me escute um minuto”, implora o irmão.  
 “Claro. Meus fracassos com os homens não são argumentos para um filme. Não permito que você e nem ninguém faça piadas”, exige Tina.  
 “Ninguém vai fazer piadas”, defende Pablo.  
 “São problemas meus. Só meus!” esclarece a irmã.  
 “Problema seu se gosta disto”.  
 “Não gosto, seu filho da puta! Mas tenho que pagar caro pelos meus fracassos. Foi o que me restou”.  
 (*A Lei do Desejo*, 1987)

Figura 13 - Momento em que Tina e Pablo discutem sobre a vida amorosa da transexual



Fonte: *A Lei do Desejo*, 1987

Nessa cena e, especificamente, nesse diálogo, Tina é o reflexo de uma trajetória cheia de embates e pequenos fracassos. Suas angústias e indignações são resultados de uma vida de pouco privilégio e muitas dúvidas. Berenice Bento (2012) explica que a transexualidade é uma experiência identitária e que está relacionada à capacidade dos sujeitos de construir novos sentidos, porém isso não exime o fato de que esses sujeitos devem esquecer todos seus medos e aflições de constituir uma nova experiência.

As narrativas das pessoas transexuais nos remetem para um mundo de dúvidas, angústias, solidão e um medo constante de serem rejeitados. Nos relatos biográficos

nota-se que sentem dificuldades em falar de seus conflitos porque não sabem como nomeá-los. Como explicar que seu desejo é usar cores, as roupas, os acessórios e reconstruir o corpo com signos pertencentes ao outro gênero? Como encontrar sentido para este desejo se o corpo carrega um genital que atua como obstaculizador desse trânsito? (BENTO, 2012, p.23)

Ainda sobre a transexualidade, Bento (2006) explica que se nasce com um gênero feminino, mas em um corpo biologicamente masculino, como é o caso de Tina. A partir disso, acontece um lento processo de reajuste do gênero a um corpo que o comporte sem traumas. No filme, a única certeza que temos é que Tina investiu em uma cirurgia de transição para supostamente satisfazer o pai/amante com um corpo de mulher. Não é possível confirmar se ela se sentia estranha num corpo de homem, como acontece com os transexuais.

O transexual é um viajante em seu próprio corpo, cuja forma e cujo gênero mudam a sua vontade, levando a termo a condição de objeto de circunstância de um corpo, que se tornou modulável e determinável e não mais com relação ao sujeito, mas ao momento (LE BRETON, 2003, p. 34)

A personagem Tina pode estar relacionada à estética *camp*. Para Júlio César Sanches (2010), o *camp* como elemento de negociação estética pode ser visto através do papel da subversão do corpo. “Os elementos formadores dessa aparência residem na perspectiva de exacerbação do artifício como subsídio da apresentação do corpo. Assim, o Camp está enraizado nas diversas culturas; e surge como elemento de contestação dos valores binários.” (SANCHES, 2010, p. 07). O *camp* está centrado nos elementos da cultura e é um meio de contestar os binarismos impostos pela sociedade. “O artifício possui um vasto campo semântico, da teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo” (LOPES, 2002, p.104 *apud* SANCHES, 2010, p. 7).

O corpo é socialmente construído e, conforme afirmou Margarete Nepomuceno (2009), o gênero é intercambiável, podendo-se livrar da dicotomia entre corpo/natureza e corpo/cultura. Tina é a representação da flexibilidade de identidades degênero: viveu como homem, como mulher e mantém relações sexuais com os dois sexos. E, além disso, exerce um papel de mãe na função biológica da mulher. “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 *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 53). Tina é a concepção do desejo no filme. É através dela que o desejo é produtivo e insatisfeito.

Almodóvar, ao nos aproximar de um novo e possível ‘objeto de desejo’, impõe uma ruptura com o “objeto” anterior, fazendo irromper novamente o desejo sob a forma desse novo objeto. Reproduzindo os mecanismos da fantasia, o diretor nos faz deslizar sobre uma infinita cadeia de possibilidades que, além das colocadas no filme, incluem as nossas próprias fantasias. (SILVA, 1996, p. 78).

Tina, nesse momento, é a mãe, irmã, mulher e amante de Pablo. Ela é a única salvação do irmão. Depois do acidente, Pablo acorda e percebe que não existe mais. Sua memória foi perdida, assim como o amor por Juan. Assustado, ele confronta o médico: “Quem sou eu? Quem são essas pessoas?” e o médico responde: “São policiais. Chama-se Pablo Quintero, e mataram um amigo seu”. O médico entrega um jornal a Pablo mostrando as manchetes da morte de Juan. Ainda confuso, Pablo pergunta: “Eu o matei?”, “Não”, diz o médico, “mas suspeitam de uma amiga sua chamada Laura”. Pablo está em choque com todas essas informações e ainda questiona: “Qual era meu trabalho?” “Filmes. Eram maravilhosos. Vai sair desta cama e fazer muitos outros”, finaliza o médico.

Nesse momento, a câmera se aproxima lentamente do rosto de Pablo, numa forma de piedade e misericórdia pela sua inexistência momentânea. Ao invés de haver um corte para a próxima cena, acontece uma fusão de imagens: enquanto a câmera se aproxima, ouvimos um barulho característico de um salto em contato com o chão. É Tina que aparece andando em um extenso corredor, usando um vestido branco, carregando em sua mão direita um buquê de flores e em sua mão esquerda uma bolsa vermelha. Em meio a seu caminhar, Tina se depara com o médico de Pablo e seu advogado (interpretado por Augustin Almodóvar, irmão de Pedro Almodóvar). Em uma conversa rápida, ela pede para encontrar o irmão. Tina, toda sorridente, entra no quarto de Pablo e o cumprimenta:

“Quem é você”, pergunta Pablo.

“Sua irmã. Tina Quintero”, responde. Enquanto Tina fala, ela coloca dois retratos, com fotos da família, em uma cômoda ao lado de Pablo. E continua: “Não se lembra de nada mesmo. Vou colocá-lo em dia”, argumenta sorridente.

“O doutor me pôs a par de tudo”, diz Pablo.

“Falou de mim?”, pergunta a irmã.

“Não”. Nesse momento, Pablo olha para as fotos aponta para uma delas e questiona: “Mamãe?” e Tina com certa indiferença diz: “Sim”. Pablo quer saber se sua mãe vai visitá-lo e nesse momento sua irmã começa a descrever a vida dos dois desde a infância até a vida adulta. Tina vai caminhando lentamente até a janela e começa seu monólogo:

“Nós somos órfãos. Bem, nosso pai ainda está vivo, mora em Nova Iorque e há anos não nos escreve. Nossos pais se separaram quando éramos pequenos. Você ficou com mamãe aqui em Madri. Esta é Madri. E eu me fui com o papai para o Marrocos. Ele é pintor. Tinha um ateliê”, explica Tina.

(A Lei do Desejo, 1987)

Enquanto está discursando, Tina caminha de um lado para o outro, por vezes encontrando o olhar do irmão e por outras direcionando seu olhar para baixo, expressando

vergonha pelo o que está por vir. Nessa cena não há trilha sonora, a não ser o salto alto de Tina, e Almodóvar cria um clima de suspense, com uma luz menos explícita e dramática e com sombras remetendo aos filmes *noire*, também, de romance policial.

Tina utiliza de sua voz e de seu corpo para contar a sua história. Enquanto fala, Tina vai até a porta do quarto e a fecha. A partir desse momento, Tina contará sua trajetória e como sua vida se tornou um caminho cheio de sofrimento e angústias.

O cinema de Almodóvar é um cinema que fala do corpo. Sobretudo da intensidade sexual em sístole e diástole sob o jogo *voyeur* da vigilância e da punição. [...] A voz de Almodóvar é obscena. Ela também está falando do corpo, porque não existe voz humana *neutra* que possa apagar os vestígios de nossa carne. [...] Sua voz obscena transborda ou se abafa, conforme a liberação ou o repensamento da libido. Ora a emoção explode numa voz indomável, ora a voz se estrangula como se tudo fosse proibido e paradoxal. (HAOULI, 1996, p. 87)

Aqui, Tina utilizará de sua voz cheia de emoção para contar sua história e Almodóvar usarão recurso de imagem-tempo para concretizar a cena. Mas o tempo no sentido de narrar a trajetória desses dois irmãos que consiste em: o passado, o presente, o futuro. “Há coisas que nunca falamos. Fui a culpada pela separação deles. Tinha um caso com o papai. Um dia, mamãe nos descobriu. E pode imaginar”, explica Tina caminhando em direção à janela. Nesse momento a única luz latente está focalizada no rosto de Tina, criando uma composição dramática. “É a associação da iluminação com determinadas tonalidades de cores ou filtros expressando uma ideia ou sentido acentuado, metafórico, com uma grande carga dramática que não precisa ser realista, mas atribuir valores psicológicos a determinadas cenas ou personagens.” (ZANI, 2009, p.139).

“Então foram para Marrocos”, diz Pablo.

“Sim, vivemos alguns anos lá e fomos muito felizes. Até que me deixou por outra mulher. Jamais o perdoei. Nunca mais consegui ficar com outro homem”, explica Tina olhando para os olhos do irmão.

“Eu já sabia disso?”, questiona Pablo.

“Não acredito que não se lembra de nada! Sua amnésia me deixa sem passado, precisa se lembrar”. Tina, então, vai até a sua bolsa e pega algumas fotos dos dois. Se aproxima de Pablo para mostrá-las e dar sequência em sua história. A câmera acompanha os movimentos e faz com que o espectador sinta-se próximo dos irmãos. “Olha, somos nós. Este é você e este sou eu.”, explica a irmã. Pablo, sem entender, questiona: “Como assim?”.

“Eu era um menino. Um tempo depois que chegamos a Marrocos mudei de sexo. Decidimos antes de ir”, explica a Tina com um sorriso inocente nos lábios.

“Qual dos dois decidiu?”, Pablo pergunta.

“Não importa. Ele queria isto e eu estava louca por ele”, diz Tina.

“Faria de qualquer jeito?”, pergunta Pablo. E Tina responde instantaneamente:

“Provavelmente!”. Como uma forma de suplicio, Tina implora: “Pablo, por favor, não me julgue agora, você nunca julgou.” E ele responde: “Não, a vida é sua. Mas preciso saber de uma coisa. Ele também deve ser meu pai.”. Tina, em um movimento delicado, se levanta e senta na cama ao lado de Pablo e diz: “Não me arrependo. Teria morrido por ele se pedisse”, completa Tina.

“Entendo, e o que acontece depois?”. Com lágrimas nos olhos, Tina responde:

“Depois que me deixou, consegui um passaporte falso e fui para Paris. Não tinha coragem de encarar vocês. Só voltei para o enterro. Foi então que eu e você nos

encontramos de novo. Vivíamos tão sozinhos. E apesar de não nos vermos por muito tempo, ainda nos amávamos. Você não tinha nenhum rancor e eu sempre lhe agradei por isto. Por isso fiquei com você. É a única pessoa que tenho”, desabafa Tina.  
(A Lei do Desejo, 1987)

Depois que Tina termina sua fala, a câmera focaliza em seu rosto e uma música começa a tocar. Nesse momento, a câmera se vira e mostra Pablo emocionado e chorando, quando ele fala: “Me abrace, eu não consigo”. Tina se joga nos braços de seu irmão, como uma criança que reencontra sua mãe depois de muito tempo. Os dois choram muito e Pablo complementa: “Fico feliz por ser minha irmã”. Nesse momento, a família que os irmãos tanto desejaram se unem para começar uma nova vida.

Almodóvar não só transita pelo limiar do desejo, pelas fantasias (suas, de sua Espanha e de seus espectadores em potencial). Vez ou outra ele rompe o limiar. Entrega seus personagens às leis do desejo, como que para demonstrar que está ciente do seu caminho que está percorrendo e dos perigos que lhe cercam. Das delícias, como também do alto tributo, que estão em jogo. (SILVA, 1996, p. 81)

Nas cenas finais, vimos Ada e Tina no apartamento de Pablo ajoelhadas em volta de um altar rezando e pedindo a todos os Santos pela melhora do cineasta. É aqui que descobrimos, também, que a obsessão de Antonio por Pablo fica cada vez mais nítida. Ele mantém um relacionamento com Tina para tentar se aproximar do cineasta. Tina não sabe que seu novo amor teve um relacionamento com seu irmão. Pablo recupera a memória e descobre os planos de Antonio. Preocupado, ele liga para a irmã e explica a situação. Novamente Tina se vê abandonada.

Pablo sai do hospital junto com a polícia. Em seu apartamento, as coisas estão caóticas. Uma multidão acompanha o caso, Antonio fez de Tina refém (Figura 14). Para soltá-la, Antonio tem uma única condição: passar uma hora com Pablo. Pablo aceita e vai até o seu apartamento, ele abre a porta e a câmera o acompanha lentamente. Ele caminha ao encontro de sua irmã e Antonio; e, assim como no começo do filme, os três estão enquadrados no mesmo plano, com a mesma trilha sonora, porém, ao fundo, com o altar religioso.

Figura 14: Os amores se reencontram



Fonte: A Lei do Desejo

Tina fica enfurecida com a atitude do irmão, mas ele decide resolver essa situação sozinho. “Vamos, Tina. Eu criei isso, preciso resolver sozinho”. E ela, indignada, vocifera: “Vocês me enganaram, eu os odeio”. Tina sai do apartamento, Pablo e Antonio ficam sozinhos pela primeira vez depois da morte de Juan. É nesse momento que Pablo encontra sua máquina de escrever ao lado do altar e diz: “Maldita”. Com sua muleta, ele vai quebrando seu instrumento de trabalho aos poucos, mas é interrompido por Antonio. Esse, por sua vez, coloca na vitrola a música *LoDudo*, abraça seu amado e canta a canção pra ele. Pablo reluta, mas aos poucos se entrega aos braços de Antonio que o leva até o seu quarto. Enquanto a música toca, Tina está na rua, rodeada de policiais e enxugando suas lágrimas. Mais uma vez, ela sente o abandono de pessoas amadas.

Antonio e Pablo estão deitados na cama e Antonio diz: “Não me importa o que acontecerá nessa uma hora. Não pense nisto também”. Os dois se emaranham nas cobertas e Antonio ainda questiona: “Como foi? Foi você quem me ensinou”. A fala de Antonio parece uma despedida, assim como o abraço que acontece entre os dois. “Vista-se, está frio. Vou te ajudar”, diz Antonio e sai do quarto. Pablo se levanta como se soubesse que algo pode acontecer e grita: “Antonio!”. Ouve-se um tiro. Ada, da rua, grita assustada. Pablo vai até a sala, Antonio está deitado, coberto de sangue, ao lado da máquina de escrever e do altar religioso. Pablo chorando, se abaixa e acaricia o seu amado. Com raiva, Pablo joga a máquina de escrever pela janela, que cai em um latão de lixo e explode. Pablo descarrega sua tristeza em seu objeto de trabalho como se a máquina fosse culpada por todas as tragédias de sua vida. Pablo abraça Antonio, o altar está pegando fogo.

Da mesma forma que, durante todo filme, vimos que não foram as orações ao altar que transformam em realidade os sonhos de Ada e Tina, também sabemos que não foi a máquina a culpada pelos encontros, desencontros, gozos e mortes que marcaram o filme. A máquina somente lhes deu forma. Mas foi o Desejo que os moldou. O mesmo Desejo, que pairando no ar, naquele momento, tomou a todos: ao altar, à Tina, à máquina, a Pablo e, também, a Antonio (esse, definitivamente). (SILVA, 1996, p. 82).

Muito mais que uma história sobre o amor, *A Lei do Desejo* é uma história de irmãos que, mesmo tão diferentes e infelizes, conseguem achar um fluxo de compaixão para sobreviver em seu mundo. “Felizmente a fraternidade não precisa do sexo para se manifestar [...] A Lei do Desejo devia ser algo totalmente diferente: um deserto com todos os perigos da selva” (ALMODÓVARapud STRAUSS, 2008, p. 104).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU ALGO PARECIDO...

Na introdução desse trabalho deixei evidente a minha relação de amor com o cinema. O que eu não imaginava é que durante o processo de escrita dessa pesquisa esse relacionamento poderia entrar em crise. Durante as noites em claro, enquanto o processo produtivo e criativo acontecia, eu pensei em desistir e até mesmo acabar com esse relacionamento. Porém, depois de alguns exercícios de respiração, voltava minha atenção para o filme *A Lei do Desejo* e recordava os motivos que me trouxeram até aqui.

E as razões foram inúmeras, mas a principal dela foi: compreender esse mundo colorido e histórico de Pedro Almodóvar, através das desconstruções de gênero. Uma coisa é fato, como jornalista minha visão *almodovariana*, - antes de começar a pesquisa -, ainda era superficial, com poucas bibliografias especializadas e muito mais leituras de autores que apenas compreendem a produção cinematográfica e o cineasta espanhol de forma mais leve e nada muito teórico. Ao ingressar no mestrado, fiquei imersa em um mundo completamente novo e muito diferente do que eu estava acostumada. Afinal, objetividade por aqui é quase que um artigo de luxo.

Precisei me afundar (literalmente) em livros que nunca antes havia lido, autores com nomes estranhos e filmes cheios de complexidades psicanalíticas. Apesar da minha superficialidade no assunto e das poucas teorias, eu percebi que o mundo em que eu estava inserida antes, serviu-me de base e de muita referência para a produção dessa pesquisa. Com essas leituras eu descobri a obsessão e o desejo de Almodóvar pelo cinema e pelas suas personagens mulheres. Compreendi, também, que grande parte da inspiração cinematográfica do diretor espanhol veio do movimento *La Movida*. E percebi que Pedro Almodóvar tinha um desejo: dar voz e espaço para os sujeitos marginalizados, colocando-os como protagonista de sua própria história. Despindo-se de qualquer medo ou preconceito e travestindo-se daquilo que deseja.

Para compreender esse mundo almodovariano, precisei fazer uma leitura de toda a sua filmografia e fazer conexões com as teorias estudadas. De um jeito ou de outro, é como se todos os filmes do diretor estivessem conectados por um fio. Seus personagens tem forte ligação entre si, e as angústias e dilemas são muito parecidos em boa parte das narrativas de seus filmes. Porém, *A Lei do Desejo*, ao que me constou nesta pesquisa, pretende ir além. Muito mais do que uma história de amor, é uma história sobre relacionamentos familiares, mais especificamente sobre a cumplicidade no relacionamento entre irmãos. “Pablo e Tina são o tipo de irmão e irmã que, como as irmãs Kessler, se dedicam ao entretenimento; que

como Vivien Leigh e Kim Hunter, são atraídos pelo mesmo homem[...] São a cara e coroa da mesma moeda” (ALMODÓVAR, *apud*, STRAUSS, 2006, p. 104).

Procurei centrar os estudos desta pesquisa na personagem Tina, interpretada por Carmem Maura. Tina é uma transexual, e que tem em seu currículo um histórico de decepções amorosas e abandonos. Tina está perdida em seu corpo e em sua identidade. O processo de transição, para ela, é doloroso e cheio de feridas. Primeiro ela foi abandonada pelo pai do colégio onde frequentava, depois pelo pai, pela namorada e por um momento pelo irmão. Mesmo com todos seus fracassos, Tina é resiliente. É ela quem conduz o filme e junta todas as peças do quebra-cabeça. É o homem que renasce mulher. No momento em que a transexual narra a sua história para o seu irmão – e para o espectador – a narrativa faz sentido.

Compreendemos, então, os motivos de sua carência e o excesso de amor e afetividade pelo seu irmão. A transexual é independente, gosta do seu gênero e do corpo que este pertence. “Não me arrependo”, afirma a personagem para seu irmão. Em uma única cena, de mais ou menos cinco minutos, Pedro Almodóvar vai montando o quebra-cabeça de forma sutil e homeopática. É importante ressaltar: *A Lei do Desejo* foi lançado em 1987, em um momento em que os estudos teóricos sobre gênero estavam ganhando força e visibilidade no campo social. Muitas pesquisas sobre esse tema trazem as obras de Pedro Almodóvar como exemplo, justamente porque o diretor dava espaço para esses sujeitos.

As leituras de autoras como Judith Butler (2003) e Guacira Lopes Louro (2004) serviram de base e compreensão de que o filme *A Lei do Desejo* escapa dos padrões heteronormativos previstos na maioria dos filmes americanos e europeus. A narrativa desse filme desconstrói os binarismos masculino/feminino e de opressão/submissão. Pedro Almodóvar não é um diretor inédito quando o assunto é homossexualidade e narrativas *queer*, porém a forma como o diretor trabalha essas questões fazem com que o espectador compreenda ainda mais essa realidade.

O *queer* em Almodóvar é de fato muito importante, não só pelo aspecto político e social, como afirmou Miskolci (2013), mas pelas questões de representatividade desses sujeitos. O *queer* é uma prática de vida que luta contra as normas heteronormativas impostas pela sociedade, dá visibilidade àquilo que é estranho, que está fora do centro. É um manifesto social, um grito, uma exclamação, mas não um ponto final. Alguns teóricos *queer* afirmam que a oposição homossexual/heterossexual exposta na cultura ocidental moderna pode ser abalada através de procedimentos desconstrutivos.

De acordo com o Jacques Derrida, desconstruir um discurso que perturbasse a ordem normativa dos processos binários, resultaria num processo de questionamento e subversão

dessa lógica. Em *A Lei do Desejo* a subversão da ordem heteronormativa é algo nítido. Primeiro, com Pablo e o amor por dois jovens e, principalmente, em Tina, o menino que torna-se e renasce mulher. Pedro Almodóvar consegue trabalhar as desconstruções de gênero em seu filme de um jeito leve e divertido. Assim como a *La Movida*, o cineasta também é uma mistura de cores, ritmos e sujeitos em seus filmes. “[...] Manifestou um desejo de independência e de liberdade radical com filmes cujo êxito passava pela criação de uma nova ligação. [...] Uma forma de amar o cinema que tem uma dimensão fantástica e vai direto ao coração” (STRAUSS, 2006, p.12).

Pedro Almodóvar surge no meio desse caos coletivo, cheio de vozes e indignações, e transforma essas angústias em filmes. Essas vozes também estão presentes em *A Lei do Desejo* seja ela para contestar, dirigir ou dublar. Vozes que narram os filmes, vozes que suprem uma carência e a voz do próprio diretor controlando sua vida e seu filme.

Termino esta pesquisa com muito mais dúvidas do que certezas em se tratando de estudos de gênero e Pedro Almodóvar. Primeiro, porque nenhum desses temas são fáceis de estudar. Demanda tempo, dedicação e paixão. Segundo que esse ciclo nunca se fecha. Gênero e sexualidades não se bastam. As teorias nunca serão suficientes, sempre terão novas discussões, novos nomes e novas linhas teóricas para complementar as que já existem. Porém, assim como um filme de Almodóvar, esta pesquisa sofreu, chorou e sentiu-se sozinha. E, ao final, saiu para um mundo colorido onde os sujeitos que antes eram invisibilizados, agora tem voz!

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

*Foda...Foda...Foda-me, Tim.* Direção de Pedro Almodóvar, 1978.

*Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: Pépon Corominas, para Fígaro Films, 1978.

*Labirinto de Paixões.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: Alphaville, 1982.

*Maus Hábitos.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: Tesouro S/A e Luís Calvo, 1983.

*Que fiz eu para merecer isto?.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: Tesouro S/A, 1984.

*Matador.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: Andrés Vicente Gómez. Cia Iberoamericana de TV, S.A., 1985-1986.

*A lei do desejo.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 1986.

*Mulheres à beira de um ataque de nervos.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 1987.

*Ata-me!.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 1989.

*De salto alto.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 1991.

*Kika.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 1993.

*A flor do meu segredo.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 1995.

*Carne trêmula.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 1997.

*Tudo sobre a minha mãe.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 1999.

*Fale com ela.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 2002.

*Má educação.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 2004.

*Volter.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 2006.

*Abraços partidos.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 2009.

*A pele que eu habito.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 2011.

*Os amantes passageiros.* Direção de Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 2013.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo.** Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- ALMODÓVAR, Pedro. **Patty Diphusa.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **A Análise do Filme.** Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema Mundial Contemporâneo.** Campinas: Papyrus, 2008.
- BERTHIER, Nancy. Pedro Almodóvar: no início da era a *movida*. **Cadernos CERU**, v.20, n.2, p.16-31, 2009.
- BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 549-559, jan. 2011. maio-agosto/2011. p. 550. Disponível em: <<http://bit.ly/1VWhF9m>>. Acesso em 04 de março de 2016.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo. Sexualidade e gênero na experiência transexual.** Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BENTO, Berenice. **O que é transexualidade.**São Paulo: Braziliense, 2012.
- BORDWELL, David.O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão P. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Senac, 2004, p. 277 - 301.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLLING, Leandro. Teoria Queer. In.:ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de (org.) **Mais Definições em Trânsito**, CD Rom, 2007. Disponível em: <<http://bit.ly/22T2hQC>>. Acesso em: março de 2016.
- EITERER, Aleques. Desejo de ficcionalizar. In: COUTINHO, Angélica; LIRA, Gomes Breno (Orgs). **O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar.** São Paulo, 2015, p. 92-93.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade, a vontade de saber.** São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- HERDY, Arthur Henrique Faria. **O cinema e a diversidade sexual:uma análise das obras do cineasta Pedro Almodóvar.** Monografia. Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – Centro Universitário de Brasília, 2007.
- GALLINA, Justina Franchi. **Instigando o olhar: as identificações queers nos filmes de Pedro Almodóvar (1999 - 2004).** 2008. 152 f. Dissertação (Mestre) - Curso de História Cultural, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

- GALT, Rosalind. Cinema do calote: tornando *queera* crise econômica do Novo Cinema Argentino. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (Orgs). **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos**. Palhoça: Unisul, 2012, p. 19-45.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- HAOULI, Janete El. A voz de Almodóvar. In: PEÑUELA, Eduardo Cañizal (Org.). **Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. São Paulo: Annablume, 1996, p.88-112.
- HIDALGO, João Eduardo. **O movimento de contracultura La Movida madrilena e o aparecimento de Pedro Almodóvar**. INTERCOM – Sociedade Brasileira De Estudos Interdisciplinares Da Comunicação. XIV Congresso De Ciências Da Comunicação Na Região Sudeste. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://bit.ly/1siTg2I>> Acesso em: 01 de junho de 2016;
- JUNIOR, Aroldo. **Biscoitos caseiros: camp, solidão e homofobia nas videoperformances caseiras “Resto of your Life” “Single Man Dances to Single Ladies” e “Madimoizele Gressyu – Sorte”**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autentica, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas**. **Revista Pro-Posições** v.19, n. 2, 2008, p.17-23.
- MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico**. XIV COMPÓS, Niterói, Rio de Janeiro, 2005.
- MÉJEAN, Jean-Max. **Pedro Almodóvar**. Buenos Aires: Ma non troppo, 2007.
- MELLO, Marcus. Gaspacho para todos: notas sobre o cinema espanhol contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2012, p. 107-120.
- MELO, Andrea Mota Bezerra de. A presença feminina no cinema de Almodóvar. In: PEÑUELA, Eduardo Cañizal (Org.). **Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 1996, p. 223-275.
- MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- MONTOR, Tania. Um cinema de autor: Pedro Almodóvar. In: COUTINHO, Angélica; LIRA, Gomes Breno (Orgs). **O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. São Paulo, 2015, p. 22-23.

NASCIMENTO, Marcos. **Improváveis relações: produção de sentidos sobre o masculino no contexto de amizade entre homens homo e heterossexuais**. 2011. 194 f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva)– Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, 2011.

NEPOMUCENO, Margarete A. **O colorido cinema Queer: Onde o desejo subverteimagens**, 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/1MXc6QB>>. Acesso em: 13 de março de 2016.

OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. **O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade**. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

PASSARELLI, Carlos. **Amores dublados: linguagens amorosas entre homens no filme La LeydelDeseo**. 1998. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social)–PUC-SP, São Paulo, 1998.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Pedro Almodóvar e Susan Sonta – Intersecções Camp. **Revista Crítica Cultural**, v. 6, n. 1, 2011, p. 31-47. Disponível em: <http://bit.ly/1Ya1eaH>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

RHODEN, Anneliese Carolina. PIMENTEL, Franciele. A formação da identidade homossexual no cinema: “Café com Leite” e a Quebra de Paradigmas. **Revista Advérbio**, v. 7, n. 15, 2012, p.40-50. Disponível em: <<http://bit.ly/1TIXqkR>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2016.

RUBIN, Gayle. “Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade”. In: **Cadernos Pagu**, nº. 21, 2003. pp. 01-88.

SANCHES, Júlio César. Corpos performativos: Os entre-lugares e as zonas Queers em Lady Gaga. **Revista Redescrições**, v.3, n.3, 2010, p. 7-17.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2013.

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

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1990.

SILVA, Marisa Corrêa. O Kitsch em Romeu e Julieta: Luhrman e Shakespeare. **Revista Jiop**, v.1 n.10. Maringá, 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/1TIXqkR>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2016.

SILVA, Wilson. No limiar do desejo. In: PEÑUELA, Eduardo Cañizal (Org.). **Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. São Paulo: Annablume, 1996, p.50-84

SONTAG, Susan. **O artista como sofredor exemplar**. In: \_\_\_\_\_. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 53-63.

TUFVESSON, Carlos. Universo de Almodóvar de elementos diversos. In: COUTINHO, Angélica; LIRA, Gomes Breno. **O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. São Paulo: 2015.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão** – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.8, n. 15, 2009, p. 131-149.

## ANEXO – O VERÃO EM MADRI

## O verão em Madri

PEDRO ALMODÓVAR

Espero que Edward Hopper goste da forma como Ángel Luis Fernández homenageia Madri em sua fotografia. *A lei do desejo* se adapta bem à luz ofuscante de verão (bem como às sombras), mas também ao calor, ao brilho do suor e à atmosfera sufocante de um verão tórrido.

Desejei que Madri fosse o receptáculo de todas as histórias que formam o carrossel de paixões que é *A lei do desejo*.

No verão, Madri muda de pele para regenerar sua antiga superfície. Durante a filmagem foi difícil evitar os andaimes e as telas de plástico que cobriam ruas inteiras. Longe de fugir dessa aparência lastimável, tirei partido dela, integrando-a ao filme. Madri é uma cidade antiga e experiente, cheia de vida. Esse aspecto de decadência em perpétua restauração é a expressão de sua vontade de viver. Como minhas personagens, Madri é um espaço desgastado, ao qual não basta ter um passado porque é sempre estimulado pelo futuro.