

# UMA ANÁLISE DA FILMOGRAFIA DE ALMODÓVAR A PARTIR DAS RELAÇÕES ENTRE GÊNERO E RETERRITORIALIZAÇÃO: PERCURSOS ANALÍTICOS PARA A ANTROPOLOGIA DO CINEMA

Paloma Coelho\*

## RESUMO

Este artigo visa discutir, a partir de um olhar mais amplo sobre a filmografia de Pedro Almodóvar, de que maneira algumas mudanças estéticas e discursivas em sua obra ao longo dos anos são pertinentes para se pensar a retórica almodovariana no tocante às relações de gênero. Tais mudanças, compreendidas aqui como uma reterritorialização (geográfica e cultural), contribuem para a criação de um universo fílmico/narrativo particular, em que o desejo é o único princípio moral das condutas dos personagens. Nessa utopia almodovariana, que fica mais eloquente em *Os amantes passageiros*, o protagonismo da cidade como lócus da experiência dá lugar a um hiperespaço, em que a vivência do desejo, levada ao limite, conforma a fantasia de uma experiência plena do gênero e da sexualidade que acaba, paradoxalmente, negando a sua viabilidade.

**Palavras-chave:** Gênero. Sexualidade. Desejo. Cinema. Almodóvar

**An analysis of Almodovar's filmography based on relations between gender and reterritorialization: analytical routes for anthropology of cinema**

## ABSTRACT

This article aims to discuss how some aesthetic and discursive changes in Pedro Almodóvar's work over the years have impacted on his rhetoric when it comes to gender relations. For this end, this article proposes a broader approach over his filmography. The mentioned changes, here understood as a geographical and cultural reterritorialization, contributed to provide a particular filmic/narrative universe in which the desire becomes the only moral principle guiding the behaviour of the characters. This new Almodóvar's utopia starts to be more eloquent in *'I'm so excited'*. In this film, the city as locus for experience is superseded by a hyperspace where the experience of the desire is stretched to its limits shaping the fantasy of a full experience of gender and sexuality, a situation that paradoxically turns it into something unreachable.

**Keywords:** Gender. Sexuality. Desire. Cinema. Almodóvar

**Un análisis de la filmografía de Almodóvar desde las relaciones entre género y reterritorialización: tramos analíticos hacia la antropología del cine**

## RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo discutir, desde una mirada más amplia de la filmografía de Pedro Almodóvar, de qué manera algunos cambios estéticos y discursivos en su trabajo a lo largo de los años son pertinentes para pensar la retórica almodovariana referente a las relaciones de género. Estos cambios, comprendidos aquí como una reterritorialización (geográfica y cultural), contribuyen a la creación de un universo fílmico/narrativo particular, en el que el deseo es el único principio moral de las conductas de los personajes. En esa utopía almodovariana, que es más elocuente en *Los amantes pasajeros*, el protagonismo de la ciudad como locus de la experiencia da lugar a un hiperespacio, en el que la vivencia del deseo, llevada a su límite, conforma la fantasía de una experiencia plena del género y de la sexualidad que, paradójicamente, niega su viabilidad.

**Palabras clave:** Género. Sexualidad. Deseo. Cine. Almodóvar

---

\* Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
Contato: palomafcs@gmail.com

## O CINEMA COMO OBJETO E O CONCEITO DE RETERRITORIALIZAÇÃO

A primeira fase da carreira de Pedro Almodóvar é fundamental para compreender a sua ascensão e o que a sua obra representa para o cenário cinematográfico e cultural da Espanha. Logo após a morte de Francisco Franco e o fim de quase 40 anos de ditadura, os anseios dos espanhóis pela liberdade de costumes e de expressão, bem como a necessidade de enterrar o passado e os vestígios do regime ditatorial, geraram uma crescente busca pelos signos que pudessem remeter ao novo, ao moderno. Ao mesmo tempo, era preciso reformular a imagem da Espanha, eliminando o sentimento de atraso que a população carregava perante os demais países da Europa.

Almodóvar desponta no cenário cinematográfico com a capacidade de representar esse desejo de mudança, recriando a imagem da Espanha e conseguindo harmonizar o moderno e o tradicional, cujo enfoque urbano e progressista não anulava as características e os repertórios simbólicos típicos da cultura popular e do meio rural – como a ambientação das histórias e a manutenção da linguagem e do sotaque dos personagens, por exemplo. Sem esquecer os elementos próprios da sociedade espanhola, o diretor os retoma a partir de sua perspectiva deformante, garantindo, ao mesmo tempo, a familiarização do público e a atribuição de novo vigor ao cinema espanhol.

A partir disso, ao mesmo tempo em que a sua obra se projeta internacionalmente, o cinema de Almodóvar passa a ser vendido e legitimado como um símbolo da “nova Espanha”, se fundindo com a sua própria cultura. Cria-se um discurso de autenticidade de seus filmes em relação a alguns elementos culturais do país, de maneira que a imagem da Espanha passa a ser aquela projetada pelo diretor. Mais do que isso, o seu cinema consegue cristalizar no imaginário dos espectadores algumas características, comportamentos, subjetividades, gírias e expressões que se popularizaram e se tornaram emblemáticas da cultura espanhola. Percebe-se, assim, um movimento duplo: O cinema de Almodóvar tanto se apropria de alguns aspectos culturais de seu país e os ressignifica, como

inaugura novos repertórios simbólicos ao recriar lugares, códigos culturais, condutas e valores (SILVA, 2016).

A ideia de autenticidade de uma cultura em uma obra cinematográfica nos coloca diante de uma questão epistemológica: o sentido das imagens, tomadas como um duplo perfeito ou como expressão da realidade *per se*. Buscar o autêntico em um filme seria presumir que o que se apresenta na tela corresponde a um registro de um real pré-existente, captado pela câmera sem mediação. Tal perspectiva condiz com o início da relação entre o cinema e a antropologia, com o uso das técnicas cinematográficas para documentar a cultura dos povos estudados, de maneira que o filme é utilizado como material etnográfico.

A crença na fidelidade das imagens revela uma pretensa visão positivista do real, em que, ao cineasta/antropólogo, bastaria ligar a câmera para captar determinado contexto cultural, que se descortinaria tal qual se manifesta na vida social, sem distorções. Duas concepções são importantes para a virada epistemológica no uso do audiovisual na antropologia. Em primeiro lugar, o que Pierre Francastel denominou como caráter alusivo das imagens chama a atenção para a ambiguidade de uma obra cinematográfica, a começar pelos mecanismos de sua produção: As inúmeras possibilidades discursivas que a montagem de um filme permite, por exemplo, alterando os sentidos e as posições valorativas conforme a articulação e justaposição dos elementos que o compõem. Desse modo, o filme é visto como um constructo, um olhar sobre determinada realidade, e não a sua expressão exata. Ou, nos termos de Francastel, uma referência na cultura, e não na realidade (MENEZES, 2007).

Em segundo, a ideia da impossibilidade de apreensão de uma cultura em sua totalidade, considerando que o material coletado pelo antropólogo na pesquisa de campo corresponde a apenas fragmentos daquela realidade social. Logo, se o universo analisado pelo antropólogo consiste em um recorte da realidade, a pesquisa etnográfica não se diferenciaria do processo de feitura de um filme e, por isso mesmo, retiraria o suposto estatuto de inferioridade do aparato audiovisual em relação ao “estar em campo”. Nessa

mudança de perspectiva, há um deslocamento da compreensão do filme como um complemento da pesquisa ou como ferramenta metodológica para a sua utilização como fonte, constituindo o próprio campo do pesquisador (PESSUTO, 2014).

Desse modo, o cinema tomado como objeto, a partir das questões investigadas pelo pesquisador nos filmes estudados, considera as narrativas cinematográficas – em seus diversos formatos e gêneros – como uma prática social que contém parte dos valores, das percepções e aspirações da sociedade em que é produzido. O cinema, nesse sentido, se assemelharia aos mitos estudados pelo antropólogo, na medida em que também constituem e inscrevem as suas narrativas no universo simbólico, nas referências culturais que ajudam a compor o domínio do “real”, do social.

Sendo então o filme o próprio material de investigação, a análise fílmica torna-se uma ferramenta metodológica que permite ao pesquisador se debruçar sobre o processo de constituição das imagens, sobre a forma e conteúdo. Ou seja, considerar não apenas a história que se conta, mas também os mecanismos fundantes da narrativa, que ajudam a compor o seu sentido. Paulo Menezes (1996) faz referência à literatura para enfatizar que um filme é mais do que um roteiro, pois são as imagens que atribuem à história os significados que extrapolam a linguagem escrita, de maneira que um mesmo roteiro pode resultar em conteúdos distintos quando filmados por diferentes cineastas.

Por esse motivo, o autor sugere pensar o filme não como representação, mas como representificação, denotando o tipo de relação que se estabelece entre cinema, “real” e espectador, a partir da qual a memória e os valores do espectador são mobilizados durante a experiência cinematográfica enquanto ele assiste ao filme, influenciando na sua percepção a respeito do que é visto. A representificação implica considerar o filme em projeção, não apenas os seus aspectos internos, sendo que uma película propõe sentidos que só se realizam quando ela é assistida. Segundo Menezes, tal conceito é mais apropriado para a análise fílmica porque nos coloca em presença das relações que constituem o filme, muito mais “*sobre as formas de se construir o mundo*

do que sobre este mundo propriamente dito” (MENEZES, 2004, p. 45). Além disso, parece suprir o desvio analítico existente na investigação das imagens, cujo foco consiste mais no que lhe é externo, ou seja, em uma “realidade” que lhe serviu de “modelo”, do que nos elementos que orientam a sua construção. Pensar o filme como representificação desloca a ênfase da investigação nas semelhanças e discrepâncias entre as imagens e o “mundo real” que lhe serviu de modelo para a análise dos esquemas valorativos que pautaram a sua elaboração, bem como os sentidos a elas atribuídos.

Nessa lógica, o cinema não seria a reprodução do “real”, nem o seu contrário, mas, por isso mesmo, possibilita que o pesquisador se depare com as diversas formas de construção da realidade ou os discursos sobre ela. Uma antropologia do cinema se dedicaria, assim, à compreensão dos mundos sociais expressos pelas/nas narrativas fílmicas, que revelam as formas de perceber, criar e interpretar o universo cultural e simbólico de determinados grupos. Isso nos leva a considerar que um filme é sempre ficcional, mas não no sentido de ilusão ou engano, de contraponto do real, e sim no de invenção, na elaboração de uma realidade própria resultante da articulação de tempos e espaços que conformam a experiência ilusória ao ativar a memória e a subjetividade do espectador quando o filme é projetado; a experiência cinematográfica, assim, remeteria à articulação entre duas ordens de realidade (interna e externa) ativadas na relação que se estabelece entre o espectador e as imagens em projeção (MENEZES, 1996).

O conceito de representificação evoca, assim, a capacidade do cinema de tornar presentes os tempos e espaços ativados pela memória e pela percepção, de maneira que o que é visto na tela será constantemente ressignificado, como uma obra aberta, que a cada experiência cinematográfica recupera e permite novas interpretações dos acontecimentos. Se a emersão do passado no presente possibilitada pelo cinema surge recontextualizada a cada nova projeção, pode-se dizer que os eventos, vivências e lugares retratados no filme não são aqueles “reais”, e sim uma construção puramente ilusória que só tem sentido e existência na memória e na subjetividade de quem o assiste. Logo, como

afirma Menezes, o espaço físico construído pela câmera é um espaço fílmico, e o que se apresenta na tela não é a coisa em si, mas a duração das coisas; a experiência cinematográfica é resultado da ilusão do tempo e do espaço.

Desse modo, a ideia de reterritorialização, no sentido empregado por Rogério Haesbaert (2007), a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, nos parece apropriada para pensar na reatualização e na recontextualização dos lugares e experiências geradas pelo cinema. Tratando a noção de território para além do sentido geográfico e material, o território simbólico compreenderia, em uma dimensão mais subjetiva, um espaço de referência para a construção de identidades. O espaço não estaria, assim, investido apenas de valores materiais, mas também éticos, espirituais, simbólicos e afetivos. Não pode ser percebido apenas como apropriação material de um espaço, mas também por um princípio cultural de pertencimento, de identificação. O território é também um construtor de identidade, por meio da relação de dominação e/ou apropriação do espaço simbólico, é “o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido” (HAESBAERT, 2007, p. 40).

Para o autor, a ideia de uma desterritorialização ou o desaparecimento total dos territórios e das identidades é um mito, já que, em realidade, o que ocorre é uma reterritorialização, uma redefinição e ressignificação dos territórios em novas bases. Lançam-se, assim, questionamentos sobre a visão dualista de uma ordem global que desterritorializa e uma ordem local que reterritorializa, desvinculando a globalização da ideia de desenraizamento, que nem sempre implicaria em uma desterritorialização. Como, na ótica deleuziana, a desterritorialização sempre ocorre entre dois termos, resultando na criação de novas territorialidades, pode-se pensar em tal fenômeno na relação olhar/imagem, em que as referências identitárias, os códigos simbólicos contidos nas imagens seriam constantemente ressignificados diante do espectador, mas também pelo seu olhar, uma vez que:

Para Deleuze e Guattari, o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Pensar é desterritorializar. Isto quer dizer que o pensamento só é possível na criação, e para

se criar algo novo é necessário romper com o território existente, criando outro. [...] No entanto, a desterritorialização do pensamento, tal como a desterritorialização em sentido amplo, é sempre acompanhada por uma reterritorialização [...]. Esta reterritorialização é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, o quadro finalizado (HAESBAERT, 2007, p. 130-131).

Estendendo a ideia de obra criada para o cinema, o filme – produto do pensamento – consistiria em uma reterritorialização, entendida como redefinições de repertórios simbólicos, deslocamentos de sentidos e significados, emergência de novas e múltiplas formas de identificação cultural.

Nesse sentido, para Haesbaert, a reterritorialização resultaria em multiterritorialidades, em territórios justapostos, descontínuos e fragmentados, cuja passagem constante de um a outro, ao contrário de apontar para o declínio dos territórios ou uma desterritorialização, caracterizaria a sua proliferação. A ideia de desterritorialização seria inadequada porque ela negaria, inevitavelmente, a existência do espaço. E o espaço é a condição primeira para que os indivíduos estabeleçam a consciência de si, de seu corpo e a sua relação com o mundo. Trata-se do elemento que torna possível a experiência sensível do mundo porque é nele que os sujeitos se situam, definem a sua posição e se reconhecem como pertencentes a um contexto. O espaço é fundamental para a formação das subjetividades, da constituição dos indivíduos como sujeitos sociais e morais.

Enquanto, de acordo com Marc Augé (1994), o lugar seria o território revestido de sentidos e de repertórios simbólicos, uma construção identitária, relacional e histórica, o não-lugar seria transitório, constituiria um espaço de passagem, descaracterizado e impessoal porque não estabelece com os indivíduos que dele usufruem nenhum tipo de vínculo ou de relações históricas e identitárias. Os não-lugares são espaços de anonimato, de livre circulação – embora condicionados a um controle formal e burocrático – mas que não possuem significado suficiente para que se crie um sentido de pertencimento, apenas relações direcionadas a

certos fins. O espaço, por outro lado, assumiria uma forma mais abstrata que o lugar, mas não é compreendido como o seu oposto, conforme Michel de Certeau o define.

Para Certeau (1998), o lugar é uma indicação de estabilidade, capaz de ordenar os elementos em uma posição própria, definida como configuração instantânea de posições. Já o espaço, traduz-se em movimento, é o resultado dos processos e relações produzidas em um determinado tempo, transformando-se continuamente, em um cruzamento de móveis. O espaço é um lugar praticado, fruto das práticas sociais e culturais ocorridas em um determinado tempo e lugar, e suas transformações repercutem em todos os aspectos de uma sociedade, em uma escala global. O espaço corresponderia às operações ou ao conjunto de fluxos definidos pelas ações de sujeitos históricos ou sociais, que determinam as modificações dos lugares, suas funções e significados. O lugar não seria, porém, um elemento estático, mas sujeito às modificações resultantes das relações ocorridas no espaço. E, ao considerar que o espaço é carregado de representações culturais, o que define a(s) identidade(s) dos lugares é a rede simbólica que lhes é atribuída. Símbolos esses que são continuamente construídos, mantidos, esquecidos e reconstruídos ao longo do tempo.

Na concepção de Marc Augé, o espaço é abstrato porque independe de localização geográfica, podendo, inclusive, conter vários lugares. O espaço pode remeter à distância (o intervalo entre dois pontos), ao ambiente aéreo, ao meio institucional/normativo ou a um contexto virtual. Envolve fluxos, movimentos, temporalidades, que colocam em ação os sentidos inscritos pelo lugar, mas não se restringe a ele. Pensando por essa perspectiva, pretende-se discutir adiante como o conceito de reterritorialização – assim como o de representificação – pode ser útil para analisar os sentidos e os significados construídos em torno do gênero no cinema de Almodóvar, tendo em vista as mudanças estéticas e discursivas verificadas em sua obra ao longo dos anos.

## ALMODÓVAR E A MORAL DOS EXCESSOS

O desejo é essencial para compreender o universo moral no cinema de Almodóvar.

Isso porque nesses filmes o desejo não é algo a ser censurado, regulado, contido, julgado ou punido, mas é conformado nas experiências dos indivíduos; é algo concreto, e não uma pulsão abstrata passível de sanções, uma força maior a ser reprimida em função de um conjunto prescritivo a ser respeitado. Mais do que o motor das histórias, o desejo é, antes de tudo, o princípio moral das condutas dos personagens.

A anulação da religião, da família tradicional, da polícia (muitas vezes satirizadas) faz com que esses filmes criem um universo moral particular que, tendo o desejo como mola propulsora das ações, leva os sujeitos à exacerbação de suas condutas e à impossibilidade de julgamento dentro e fora da tela. Se o desejo é o princípio moral dos personagens, a única regra a ser obedecida, não haveria conduta guiada pelas aspirações que pudesse ser condenada. O que importa é a autonomia desses sujeitos para agirem conforme a sua própria vontade e delinear o seu próprio destino, como sugere o diretor ao negar que os seus personagens sejam escravos do desejo: “É demais porque quando escrevo não quero que nenhum dos meus personagens seja escravo de nada, nem de ninguém. O que posso sim afirmar é que o desejo determina seus atos, seu prazer e sua dor” (ALMODÓVAR, 2011b, p. 106).

Tomando essa concepção do desejo como ponto de partida, pretende-se neste artigo suscitar algumas reflexões sobre as formulações discursivas acerca do gênero e da sexualidade na obra de Almodóvar quando analisada em conjunto. As discussões aqui apresentadas são parte das análises contidas na tese de doutorado “A lei do desejo: as relações de gênero no cinema de Pedro Almodóvar”, em que se procurou pensar a obra do diretor como um *continuum*, considerando as (des)continuidades, repetições, disparidades, contradições e deslocamentos que essas películas sugerem, em uma tentativa de estabelecer um *corpus* narrativo e discursivo da produção almodovariana, identificando uma espécie de fio condutor que, se não orienta, se repete, insiste em aparecer nos filmes. Não se trata, entretanto, de rotular ou restringir a obra do diretor espanhol a um estilo específico, mas de analisar em sua tessitura narrativa a poética do gênero por ele elaborada para atribuir sentidos às diversas possibilidades de se organizar as relações

entre as masculinidades e as feminilidades existentes.

Acredita-se que, por mais que uma obra seja produto de seu tempo, variando de acordo com o contexto social e a subjetividade do autor/diretor, parece haver uma linha, ou um conjunto de traços comuns que orientam e ajudam a identificar determinado estilo, podendo nos revelar alguns aspectos não visíveis quando se analisa um filme de forma isolada: Que tipo de “educação visual” se pode extrair do conjunto de sua obra? O que esses filmes nos contam, nos dizem ou nos ensinam do ponto de vista das narrativas contemporâneas? Qual é ou quais são as narrativas que o cinema de Almodóvar constitui e inscreve no universo simbólico, nas referências culturais que ajudam a compor o domínio do “real”, do social? Com esse olhar mais amplo, discute-se como algumas mudanças estéticas e discursivas em sua obra ao longo dos anos são pertinentes para se pensar a retórica almodovariana no tocante às relações de gênero, tendo em vista a descontextualização ocorrida gradativamente em seu cinema, cujo ápice se dá com a realização de sua penúltima película, *Os amantes passageiros* (*Los amantes pasajeros*, 2013).

O que se percebe é que a ideia do cinema como produtor de mundos utópicos reafirmada constantemente por Almodóvar vai se configurando casa vez mais por meio da criação de um universo particular em que o desejo corresponde ao único princípio moral das condutas dos indivíduos. Para a análise dessa utopia almodovariana, utiliza-se aqui as concepções de Michel Foucault sobre a sexualidade e a formação dos indivíduos como sujeitos morais de uma determinada conduta sexual. Para Foucault (1999, 2007), os indivíduos estão submetidos a uma tecnologia política do corpo, que dita as regras, os significados, os usos e os prazeres. O corpo não seria, assim, somente uma propriedade individual, mas estaria imbricado em um conjunto de técnicas do conhecimento e de dispositivos que dispõem sobre ele um tipo de poder que se impõe sobre os corpos por meio da coerção de seus gestos, usos e comportamentos. Esse poder, resultado do desenvolvimento das novas formas de saber, é operado por meio da disciplina, uma técnica específica que “fabrica” os indivíduos por meio

de seus instrumentos, cujo alvo principal é o corpo. Essa microfísica do poder permite um investimento político e detalhado sobre os corpos, produzindo normas, sanções e, ao mesmo tempo, a transgressão, a anomalia e a perversão. Desse modo, a sexualidade não é pensada, nem mesmo vivenciada, isenta de interdições, normas e técnicas reguladoras, mas também de investimentos discursivos, da determinação de seus usos e da produção de verdades sobre as práticas e os corpos.

A conformação dos indivíduos se dá, assim, tanto pelo efeito dos discursos e dispositivos que atuam sobre eles, como pela subjetivação em que, mediante processos de autocrítica e de autorreflexão, constituem a si mesmos ao se tornarem sujeitos morais de suas próprias condutas. Partindo dessa concepção, a história da sexualidade empreendida por Foucault (1998, 1999, 2005) permite problematizar uma suposta “verdade do sexo”, mostrando que a noção moderna de sexualidade corresponde a um dispositivo histórico, fruto de uma complexa tecnologia política que, mais do que criar mecanismos de repressão ao sexo, se centrou em seus efeitos produtivos para a sua regulação. A sexualidade seria um conjunto de efeitos engendrados nos corpos, alvos de tecnologias precisas elaboradas para construir discursos sobre o sexo, não apenas situando-o no âmbito moral, mas inserindo-o no campo da racionalidade.

O poder não se refere, entretanto, a uma força exterior que age sobre os corpos de cima para baixo, mas é visto como parte constitutiva dos próprios prazeres que ele institui. A lei é constitutiva do desejo, os dois elementos estão articulados em uma relação mais complexa do que a de interdição/repressão, de modo que, para o autor, seria mais coerente pensar em tecnologias positivas de poder, dada a impossibilidade de se escapar dele. Tudo estaria investido de poder, esse estaria presente e configuraria até o que se coloca em oposição a ele. Esse poder tampouco seria entendido como soberania, ou pela relação binária entre dominantes e dominados, mas como uma multiplicidade de forças que emergem e atuam nas mais diversas instâncias do corpo social, envolvendo trocas, lutas, redistribuições e negociações; “o poder está em toda a parte” e “se produz em cada instante”.

A análise desenvolvida por Foucault descortina a relação do *uso dos prazeres* como um regime de critérios estéticos e éticos da existência que podem ser analisados em sua especificidade e demonstram os diferentes modos de subjetivação por meio dos quais os indivíduos se constituem como sujeitos morais de uma conduta sexual. Investigar a moral dos prazeres em uma perspectiva histórica revela que, independentemente da maneira como os sujeitos se relacionam com os códigos morais de seu tempo, a conduta sexual sempre foi marcada pela valorização da austeridade. Seja pela ideia da temperança da lógica dos *aphrodisia*, da privação e contenção da lógica cristã da carne, ou da censura e interdição da concepção moderna de sexualidade e sua discursividade científica, a moral sexual sempre foi determinada no âmbito do rigor, da moderação, da continência, do autocontrole. A imoralidade no que concerne aos prazeres do sexo é a fronteira que demarca o exagero, o excesso no comportamento, no desejo, na libido, nas práticas sexuais.

A partir da ideia foucaultiana de posição de sujeito, é possível pensar, na filmografia de Almodóvar, em como se dá a constituição das práticas sexuais como campo moral nessas narrativas, em como os personagens se concebem como sujeitos morais ou, mais especificamente, como sujeitos sexuais, analisando as formulações discursivas e a construção visual empregada para comunicar tais questões. Em Almodóvar a lei do desejo é uma justificativa legítima para os atos dos personagens e, ao mesmo tempo, fim principal. Esses agem conforme a busca por um desejo absoluto e não admitem que nada, nem ninguém, se interponha diante de sua realização.

Tomando como exemplo comparativo os filmes de Santiago Segura<sup>1</sup>, diretor espanhol conhecido como Torrente, apesar de conservarem características típicas da produção cultural espanhola – como o esperpento, o humor negro e a ironia crua – há uma diferença significativa de sua obra para a de Almodóvar. Segura opera, por meio do ex-policial Torrente, uma crítica à sociedade espanhola, denunciando questões polêmicas condensadas em um só personagem,

como o machismo, a homofobia, a xenofobia, o racismo, a corrupção, a hipocrisia política e moral. Torrente é construído por uma série de características que, além de torná-lo bruto, rude, trapaceiro, ambicioso, egoísta e desequilibrado, a falta de escrúpulos revela a total ausência de moralidade do personagem. Torrente é, literalmente, um fora da lei. As constantes violações para executar planos – muitas vezes frustrados – fazem dele um dos personagens mais imorais no cinema espanhol. Aliás, o sentido do humor nesses filmes está justamente nas transgressões de Torrente.

No caso do cinema de Almodóvar, não se pode remeter à imoralidade das condutas dos personagens porque não existe um parâmetro normativo para classificar tais comportamentos. Ou seja, olhando para o espaço diegético, os seus personagens não são transgressores porque não obedecem a nenhuma regra senão a de seu próprio desejo:

Existem tantas ligações entre a transgressão e a lei que tento até negar a existência da lei; luto para que ela esteja ausente dos meus filmes. [...] Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento (STRAUSS, 2008, p. 37-38).

Nesse universo próprio criado pelo diretor, aqui chamado de *utopia almodovariana*, a vivência do desejo, levada ao limite, conforma a fantasia de uma experiência plena do gênero e da sexualidade, como se verá adiante. A partir de mudanças empreendidas pelo diretor ao longo de sua filmografia, compreendidas aqui como uma reterritorialização (geográfica e cultural), discute-se a seguir como a criação de um universo fílmico/narrativo particular vai suprimindo o protagonismo da cidade como lócus da experiência para dar lugar a um hiperespaço que, se por um lado comporta a total liberdade e vivência plena do desejo – como também do gênero e da sexualidade –, paradoxalmente, sugere a sua impossibilidade.

<sup>1</sup> O nome Torrente se deve à saga homônima realizada pelo diretor, composta pelos 5 filmes que o projetaram na Espanha e o tornaram um dos maiores sucessos de bilheteria do país.

## DO CONTEXTO LOCAL AO HIPERESPAÇO

Como falar de concretização do desejo em Almodóvar é também se referir à experiência, em grande parte da sua filmografia a cidade desempenha um papel relevante como cenário e corresponde, simultaneamente, a um agente no desenvolvimento da trama. O espaço da cidade é constitutivo, mas também modelado e ressignificado pelas experiências dos sujeitos. No início dos anos 1980, esses filmes se tornaram referência da Espanha moderna ao situar a capital, Madri, como pólo de efervescência cultural e de criatividade, motivado pela abertura democrática do país. Os primeiros filmes de Almodóvar traduzem esse universo ao dar centralidade à “nova onda”, representada pela Movida madrilenha, cuja produção artística é responsável por muitas das referências culturais dos espanhóis até os dias atuais.

Desse modo, artistas da Movida participam dessas primeiras películas, e o ambiente – especialmente noturno – dominado pela cena *punk*, as casas de shows, os bares *underground*, a região do *El Rastro*, as gírias, as roupas, os penteados, o consumo desenfreado de drogas ilícitas, a liberdade sexual, entre outros aspectos, ganham ênfase tendo o urbano como palco e transformador dessas experiências. Madri, com toda a sua atmosfera urbana, foi essencial para a conformação desse movimento e para a projeção da imagem de modernidade que a Espanha em sua nova fase política e cultural ansiava.

Os filmes de Almodóvar reproduziam, assim, a mentalidade desses grupos que, com o fim da ditadura franquista, sentiam que iniciavam uma nova era bastante fértil para a criação de ideias e tendências, aliado à crença em uma total reorganização das práticas culturais do país. Por isso, a Movida madrilenha se traduz na vivência da cidade e de tudo o que ela oferece ao seu limite, em uma valorização da liberdade artística e de costumes, cenário que Almodóvar expressa em suas primeiras produções, como ele afirma em uma entrevista sobre *A lei do desejo*:

O filme muito menos supõe uma reflexão sobre a Movida madrilenha do início dos anos oitenta, ainda que grande parte transcorra na

Madri dessa época. O que me interessa desse momento histórico é o entorpecimento de liberdade que a Espanha vivia, em oposição ao obscurantismo e à repressão dos anos sessenta. Os primeiros anos oitenta são, por isso, o marco ideal para que os protagonistas, já adultos, sejam donos de seus destinos, de seus corpos e de seus desejos (GARZO, 2011, p. 307).

São dessa época as duas frases que marcaram a capital espanhola, tornando-se emblema turístico ainda presente, *Madri me mata* e *Madri ao céu*, expressões que sintetizam o desejo por uma vida intensa e o anseio por liberdade que a Movida madrilenha representava.



**Imagem 1 – Fabio McNamara em *Labirintos de Paixões***

**Imagem 2 – Alaska em *Pepi Luci Bom...***

Fonte: LINDO (2011).

Fonte: Extraída do filme pela autora.

A cidade, assim, corresponde a um personagem nas primeiras fases do cinema de Almodóvar. E, mesmo com o fim da Movida, o espaço urbano continua como um elemento importante para compor o ambiente narrativo e os personagens, retratar a solidão, o desespero, as vivências sexuais, as performatividades de gênero e, obviamente, o desejo:

Quis que Madri fosse o recipiente de todas

as histórias que formam o carrossel de paixões de *A lei do desejo*. [...] Madri é uma cidade velha e esperta, mas cheia de vida. Essa deterioração, cuja restauração parece interminável, representa a vontade de viver desta cidade. Como meus personagens, Madri é um espaço gasto ao qual não basta ter um passado porque o futuro continua lhe excitando (ALMODÓVAR, 2011b, p. 106).

Em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), a efervescência e agitação da Madri durante a

Movida dá lugar a uma cidade mais melancólica, território em que os personagens vivenciam as desilusões, a solidão e as angústias cotidianas. Os planos de Pepa do alto de seu ático observando a cidade e os que ela percorre as ruas em total desalento reforçam essa ideia, como se vê na imagem 3, em uma cena em que o *travelling* e a redução gradativa da luz constroem a sensação de desamparo da personagem. As muitas referências às ruas madrilenhas são como o marco da busca incessante da protagonista pelo amante Ivan, auxiliado pela presença do táxi que a conduz em algumas cenas.



**Imagem 3 – Pepa em Madri**  
**Fonte: Extraída do filme pela autora.**

A espacialidade também é importante nesses filmes para demarcar as fronteiras sociais, as relações e suas hierarquias, espaços normativos que constituem centralidades, mas também marginalizam, estigmatizam e são estigmatizados por suas práticas. Esses lugares periféricos são significativos em Almodóvar para delinear o estilo de vida dos personagens, a marginalização de suas condutas, a violência, a vivência da sexualidade, territórios em que os sujeitos expressam o desejo, performatizam seus corpos, gêneros e identidades. A cidade, nesse caso, é o lugar da experiência e da definição de posições sociais no espaço e, por isso mesmo, onde se dá a ressignificação desses indivíduos.

*Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999), ao confrontar as imagens de Madri e Barcelona, retrata essa última pelas experiências marginais, representadas pelas regiões de consumo e tráfico de drogas, e por zonas de prostituição, especificamente a conhecida como *El Campo*, área desabitada próxima ao *Camp Nou*, estádio do clube Barcelona, ocupado, em sua maioria, por travestis. A cena de transição

entre as duas cidades, que situa espacialmente o espectador e descortina as experiências dessas personagens é assim descrita por Almodóvar no roteiro:

O veículo entra em uma fila de carros que dá voltas em um terreno empoeirado. É o ápice da prostituição travesti, o lugar onde os exemplares mais jovens prestam seus serviços, as com os melhores peitos, as mais femininas. As que conseguiram melhor resultado na aventura cirúrgica. Imagem apocalíptica: um terreno, cheio de poeira, pedras e buracos, próximo a uma muralha que dá para um cemitério. A poucos metros surge o Campo do Barça. As trabalhadoras do terreno o chamam de *El Campo*. ‘Venho do trabalho no Campo’, ou ‘Vou trabalhar no Campo’. Trabalhadoras do sexo, à exaustão. Terra de ninguém, não há postes de iluminação, nem plantações, nem árvores. Nada (à noite, a pau seco). Só buracos, pedregulhos e muita poeira. A única luz provém de duas ou três grandes fogueiras

espaçadas e dos faróis dos carros se movendo em círculos. Se a noite está límpida, a lua envolve tudo com seu reflexo azulado. O resto é escuridão e milhões de partículas de poeira suspensas no ar (ALMODÓVAR, 1999, p. 39).

A descrição do diretor define a *mise-en-scène* da prostituição travesti, em que a paisagem e a composição do espaço contribuem para expressar a precariedade e a informalidade do trabalho, chamando a atenção para a exclusão social desses sujeitos. Ao mesmo tempo, essas imagens deslocam a posição desses personagens para o centro da narrativa, dando visibilidade às suas experiências.



**Imagem 4 – *El campo***

**Fonte:** Extraída do filme pela autora.

Mesmo em Madri esses espaços periféricos são ressaltados para retratar a experiência desses “sujeitos da margem” (MALUF, 2002) os redutos dos usuários de drogas, as regiões de cabarés em que se apresentam *drag queens*, paisagens tão deterioradas como as próprias vivências dos personagens.



**Imagem 5 – *Cena de De salto alto***

**Fonte:** Extraída do filme pela autora.

O ambiente rural também é explorado em Almodóvar como o espaço das tradições culturais

da Espanha, os costumes, as lendas, a culinária abundante, os rituais, a forte influência da religião, o conservadorismo. Para a pesquisadora María Antonia García de León<sup>2</sup> – e também segundo boa parte da crítica espanhola –, *Que fiz eu para merecer isto!* é o filme em que o diretor retrataria com maior verossimilhança a cultura rural da Espanha, simbolizada pela figura da avó, interpretada por Chus Lampreave:

O personagem de Chus Lampreave me encantou, que é um arquétipo da avó, a avó rural. Isso é magnífico, magnífico. Qualquer pessoa pode ver que é magnífico. [...] Porque ali é verdade, e não o riso de ‘ai, que estão vendo as ligas’, essas bobagens. Ali é verdade, é uma senhora, uma avó rural, que está aqui na cidade, vem para o apartamento de seu filho, deseja voltar ao seu povoado [...]. Ou seja, se você vê Carmem Maura e Chus Lampreave em *Que fiz eu para merecer isto!*, é, de certo modo, junto com *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, o melhor filme de Almodóvar. Sem sombra de dúvidas. *Que fiz eu para merecer isto!* é um filme de grande veracidade. De fato há um consenso entre os hispanistas e tudo, que é uma suma de arte. Uma pequena suma de arte.

A fala da pesquisadora ressalta a relevância desse filme na carreira do diretor, mas remete a uma questão muito discutida entre os espanhóis, que é a autenticidade da abordagem da Espanha e de sua cultura. Almodóvar teve bastante êxito com essa produção exatamente pela maneira como apresentou os aspectos culturais do país, gerando a identificação do público espanhol, além de ser a que ele mais lançou mão do neo-realismo, gênero pertencente à tradição cinematográfica espanhola. Para García de León, as seguintes películas que abordam o ambiente rural não obtiveram o mesmo resultado porque não se trata de uma abordagem autêntica, mas reificada e caricatural:

Eu sou socióloga, antropóloga e tudo isso, e Almodóvar, te falo insistentemente, é a reificação do rural, a coisificação do rural. Não me agradam em nada esses filmes de Almodóvar, como *A flor do meu segredo*, e

<sup>2</sup> Dados de entrevista. Pesquisa de campo realizada em Madri, em 3 nov. 2014.

todas essas que abordam La Mancha. Porque conheço muito La Mancha, porque ali está a casa da minha família. Não me agrada, assim, vou te dizer uma palavra muito espanhola, *astracanada*. *Astracanada* é como um humor, uma piada de mau gosto. Nos primeiros tempos ele dizia: ‘Estou farto de *paletos* com boinas. Mas é que ele acabou caindo no mesmo. O ambiente rural, sim que ele o conhece. Mas, não sei como te dizer, existe algo como uma dignidade na abordagem do rural do antropólogo, vou te dar um exemplo, que é uma joia: Se você assiste a *Volver*, há uma cena de um enterro com mulheres, e ‘que se veem as ligas, as pernas, venham ver as ligas’. E como se isso fosse normal, mas isso não é verdade na sociedade rural, não é verdade. Deixar que se vejam as ligas é um descuido. É algo muito sutil, não é para fazer piada disso, é que há um esboço muito feio sobre o rural. Muito inautêntico. Uma *astracanada*. Coisifica-se o rural. Embora diga que ele nunca se rendeu aos *paletos*, pois ao final caiu nisso. Porque o conhece e já viu que vende. Na piada fácil, de ‘ah, minha filha, coma uma fatia de *chorizo*’. É que é assim, mas não é assim. Ou seja, um antropólogo sabe ver que não é assim. E isso me aborrece muito, talvez porque entendo, porque conheço muito bem a região, entende?’<sup>3</sup>

de La Mancha, a relação dos habitantes com a morte, a importância da comida no cotidiano dessa população. Inclusive na composição dos personagens, que reproduzem o sotaque rural, como Agrado em *Tudo sobre minha mãe*, Paquito em *Má educação (La mala educación, 2004)* e o *mancheño* das mulheres de *Volver* – complementado pelo figurino típico de Tía Paula, que o diretor afirma ser inspirada em sua mãe nos últimos anos de vida.

Observa-se que as palavras da pesquisadora revelam uma expectativa da fidelidade da representação, como se toda representação já não pressupusesse um discurso, uma construção, uma reinvenção. Além da noção de autenticidade de uma cultura ser questionável, por mais fiel que um filme possa parecer, ele sempre resultará em uma interpretação, já que corresponde ao ponto de vista de quem opera a câmera, uma dada realidade vista através das lentes do diretor. Por outro lado, a valorização da autenticidade se relaciona com a busca pela definição de identidade nacional tão arraigada na história do país e reproduzida em suas manifestações culturais e artísticas (SILVA, 2016).

Almodóvar, de fato, recria as tradições rurais em seus filmes, reproduzindo rituais, como a limpeza dos túmulos feita pelas mulheres

<sup>3</sup> Dados de entrevista. Pesquisa de campo realizada em Madri, em 3 nov. 2014.



Figura 6 – O rural em Volver

Fonte: Extraída do filme pela autora.

Os traços culturais que projetaram Almodóvar como símbolo da Espanha e de sua cultura, principalmente fora do país, foram, gradativamente, tendo menos ênfase em seus filmes, que passaram a apresentar histórias mais descontextualizadas, retirando o protagonismo da cidade – tanto urbana, como rural. As tramas passam a ser desenvolvidas em ambientes cada vez mais assépticos e sem muitas alusões territoriais e culturais. Tal tendência, uma tentativa de universalização desses filmes, em contraponto a um descolamento das referências locais é, muitas vezes, interpretada como uma postura comercial da produtora, como forma de expandir a distribuição e a capacidade de alcance das produções.

Segundo García de León (2013, 2015), trata-se de um processo de internacionalização que condiz com uma mudança de paradigma do artista na contemporaneidade: Após romper com o padrão dominante do cinema espanhol anterior, Almodóvar, com o lançamento de *Mulheres à beira de um ataque nervos*, passa por uma americanização de sua obra, incorporando os elementos e a estética própria de Hollywood. Em seguida, sua obra tende à universalização, na medida em que se expande comercialmente. Por fim, Almodóvar teria se convertido em um “artista-marketing”, em que o autor deixa de ser caracterizado por sua obra e a sua personalidade passa se confundir com ela. A primazia do ofício se deslocaria para a centralidade do artista, de maneira que a obra é a própria pessoa, não há distância entre elas. Na opinião da autora, o sucesso de Almodóvar se deve ao marketing que ele foi capaz de criar em torno da Espanha, comercializando a imagem do país por meio da criação de tópicos (ou estereótipos) da cultura espanhola, constituindo um empório. A imagem

do diretor e de seus filmes é vendida como sinônimo da Espanha, e o público de outros países tende a conceber a cultura espanhola a partir de suas produções, o que seria uma visão reducionista e estereotipada, mas explicaria, por outro lado, o sucesso da crítica internacional.

Na medida em que a sua obra se internacionaliza, também mudam as suas características visuais, narrativas e temáticas. Com o sucesso internacional, a sua produção cinematográfica fica cada vez mais intimista, o cenário urbano e o agito da capital perdem centralidade em suas histórias, e passam a ser desenvolvidas em ambientes indefinidos, como interiores das casas, de hospitais, de instituições. O ápice desse processo ocorre em *Os amantes passageiros*, cujas cenas são rodadas majoritariamente dentro de um avião.

O núcleo de personagens também se reduz e as temáticas, antes influenciadas pelo contexto urbano madrileno e pela forte presença de elementos da cultura espanhola, são substituídas por questões mais abrangentes, como o amor, o desejo, a maternidade, a vingança, a morte, a dor da perda, entre outros. Em outras palavras, a internacionalização do cinema de Almodóvar também trouxe como consequência o caráter mais universal de suas películas, que se tornam cada vez mais afinadas a uma cultura globalizada do que ao estilo mais localista do início de sua carreira.

Essa mudança é significativa para se pensar no percurso de sua obra e em quais questões relacionadas ao gênero, ao corpo, ao desejo e à sexualidade emergem a partir da retórica almodovariana. *Os amantes passageiros* fornece algumas chaves para a compreensão desses discursos. No filme, um avião que parte de Madri em direção ao México apresenta

problemas técnicos ocasionados por uma falha operacional no Aeroporto de Barajas. Obrigado a um pouso forçado, o avião sobrevoa a cidade de Toledo em uma tentativa de aterrissar no desativado Aeroporto de La Mancha. Confinados em uma situação limite, envolvidos pelo medo e pela instabilidade emocional, os passageiros embarcam em uma experiência inusitada, regada a sexo, drogas e confissões íntimas, sob o controle de uma tripulação composta por três comissários gays, um piloto bissexual e um copiloto sexualmente reprimido.

De certo modo, alguns dos mais recorrentes temas do cinema de Almodóvar estão presentes nesse filme: a liberalização sexual, a exacerbação do desejo, a eliminação da culpa, o consumo de drogas, a subversão do padrão heteronormativo do gênero e da sexualidade. Uma diferença significativa, entretanto, é o que poderia ser considerado como o ápice da liberdade criativa do diretor: O avião como o cenário predominante da história – há poucas cenas gravadas em Madri e no Aeroporto de La Mancha – se converte em um universo próprio, com suas próprias leis – ou, melhor dizendo, ausência de leis – e desvinculado das normas e sanções presentes na vida “em terra”.

Ao sair de Madri, mas não chegar ao México e permanecer circundando em busca de uma solução, a tripulação se encontra em um entre-lugar, um espaço-outro, desconectada da realidade social à qual pertence. No início da trama, uma cena em que um funcionário do aeroporto se fere em um atropelamento na pista de voo e envia a alguém, instantaneamente, a mensagem pelo celular “estou sangrando vivo”, enquanto uma gota de sangue cai sobre a tela do aparelho, já antecipa o que está por vir: Durante o tresloucado voo, não são os aparelhos, mas os próprios tripulantes os que entram no “modo avião”, uma metáfora para a imersão desses personagens em um mundo particular, com seu próprio universo moral, suas práticas e modos de agir. Se, para Almodóvar, os seus filmes são a expressão de mundos utópicos (ALMODÓVAR..., 2013), em *Os amantes passageiros* essa idealização se completa na medida em que o costumbrismo fantástico característico de seu cinema imprime um universo propício para a vazão dos desejos, dos sentimentos, das emoções, das pulsões, da

expressão da sexualidade e das identidades.

De certa maneira, os passageiros desse avião poderiam representar a sociedade ideal aos olhos do diretor, submetidos ao controle de sujeitos que, no cotidiano, ocupam os menores degraus da hierarquia social. São os indivíduos que transgridem as normas da sexualidade e do gênero, que escapam às regras da inteligibilidade e que, ao romperem com a visão heterocentrada, desvelam as suas fragilidades ao denunciar o seu caráter discursivo. Os comissários de bordo, com a sua gestualidade estereotipada, conduzem os passageiros – mas também os espectadores – a um desfrute hedonista, a um escape que, dado o tom surrealista da história, não é passível de julgamentos nem mesmo fora do campo diegético.

Se antes na filmografia de Almodóvar a cidade era o palco da vivência do prazer, da evasão do desejo, das performatividades de gênero, se os sujeitos buscavam, na dinâmica urbana, ainda que sob o peso da marginalização, formas de expressão das liberdades individuais, sem a culpa religiosa ou moral, ou sem a repressão institucional, o que essa recente descontextualização pode nos informar sobre as concepções de gênero atuais? Que questões essa utopia elaborada por Almodóvar pode suscitar no que diz respeito às regulações de gênero e à constituição dos sujeitos gendrados na vida social?

O que poderia ser lido como uma perda de referências identitárias no cinema de Almodóvar, na verdade, se parece mais a uma reterritorialização, tal qual discutido anteriormente a partir de Haesbaert (2007). Os lugares que o cinema torna presentes não são os “lugares reais”, concretos, mas abstrações ou simulações de algo que já existe. Os filmes evocam sentidos em torno desses lugares, que a experiência cinematográfica trata de atualizar na sua dinâmica espaço-temporal. Logo, as relações existentes entre os indivíduos (espectadores) com esses lugares – referências identitárias, memórias, afetos, pertencimento – são transpostas no ato da identificação, da familiaridade com aquela imagem. Nesse sentido, o conceito de representificação proposto por Paulo Menezes (2004) define bem essa interação: a capacidade do cinema de tornar presentes os lugares, os

sentidos e as relações que se estabelecem a partir deles. E é nessa constante atualização que o filme torna “reais” esses lugares, uma realidade que só faz sentido nessa representificação.

Uma vez que a imagem cinematográfica não ocupa nenhum lugar, a não ser o espaço fílmico, diegético, o cinema enquanto representificação não seria uma experiência de desterritorialização e, ao mesmo tempo, reterritorialização, na medida em que torna presentes as relações, os acontecimentos, e efetua um deslocamento espaço-temporal do passado e do presente? Para Deleuze e Guatarri, como aborda Haesbaert (2007), nunca nos desterritorializamos sozinhos, mas, no mínimo, com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. Nessa lógica, por que não pensarmos em desterritorialização nas relações olhar-imagem, já que o espaço está sempre em processo, em um permanente tornar-se ou devir que o cinema ajuda a construir criando novas territorialidades, novas articulações espaço-temporais e novas interações dos indivíduos com os territórios?

Pensando nessa ideia a partir dos filmes de Almodóvar, o deslocamento espacial que ele opera na fase mais recente de sua carreira, especialmente em *Os amantes passageiros*, sugere essa reterritorialização, no sentido de que ele recria os espaços e lhes atribui novos sentidos, colocando em prática a sua utopia de um mundo que possibilite a plena vivência dos prazeres, um lugar regido apenas pela lei do desejo, essa “lei de um mundo que não admite nenhuma” (FOIX, 2011, p. 104). Esse deslocamento é tratado como reterritorialização porque, como o próprio Marc Augé sugere, até mesmo os não-lugares, por mais transitórios, impessoais e indiferentes que pareçam ser, exigem uma identidade partilhada – ainda que pré-estabelecida –, um território seria inconcebível sem as referências identitárias.

A internacionalização do cinema de Almodóvar, portanto, não anula ou nega as referências culturais em que ele sempre se baseou, mas recria esses territórios em novas bases, elabora um universo próprio que mais parece indicar a inviabilidade desse projeto em um “mundo real”. Os espectadores continuam se identificando e se familiarizando, em menor ou maior grau, com os elementos culturais e os repertórios simbólicos que o diretor imprime em

seus filmes, já que uma obra não se desvincula de seu tempo. Por mais inventivo que seja um cineasta ou um artista de modo geral, ele nunca escapa totalmente de seu universo sociocultural, de maneira que uma obra conta muito mais sobre a época e o contexto em que foi produzida do que a história em si.

Nem lugar, nem não-lugar, o que resulta dessa utopia almodovariana se aproxima mais de um hiperespaço, um espaço ideal que abriga os seres híbridos que povoam as suas películas, os *cyborgs* monstruosos de que fala Haraway (1995) que, em um universo próprio, realizam a fantasia de satisfazer plenamente os seus desejos e escrever a sua própria história. São sujeitos donos de seu tempo e de seu destino em um espaço sem restrições, em que a experiência da sexualidade é a porta de entrada para a liberdade e reinvenção desses corpos:

Com o corpo liberado do físico, o indivíduo entra por completo no âmbito do simbólico. Se converte em uma entidade de significado puro, mas ao mesmo tempo sem conteúdo, no sentido de que se desprende de qualquer referente fixo. Os indivíduos se convertem, assim, em *cyborgs*, uma manifestação do eu que está para além do físico, existindo em um espaço onde a mesma identidade, mais que predeterminada, se autodefine pela fuga (PENEDO, 2008, p. 170).

Retomando a questão colocada por Foucault, de que a ideia do prazer sexual demonstrou corresponder, ao longo da história, a uma substância ética contínua, uma força maior contra a qual se deve lutar, reprimir e controlar, tomando o ato sexual como algo perigoso, como parte essencial do processo de cuidado de si, a sexualidade emerge, assim, como um dos elementos definidores dos sujeitos. No campo das representações sociais é pela inscrição de um sexo, pela constituição de um corpo sexuado e por suas práticas sexuais que os indivíduos se definem, sendo, por isso, uma das causas do sexo ser inserido e submetido a um regime tão atento.

Em Almodóvar, a sexualidade e as performatividades de gênero são parte da construção do desejo absoluto, experimentado em sua totalidade, como um impulso incomensurável que só em um mundo ideal

poderia se concretizar, pois “ainda que se trate de uma contradição, a ilusão de ser desejado sem limite (não importa que não te respeitem como pessoa) habita no fundo de todo ser humano” (ALMODÓVAR, 2011b, p. 106). Essa busca pela realização do desejo a qualquer custo não é possível na vida social, e Almodóvar o reconhece de tal modo que o excesso de liberdade que ele vê como inalcançável na prática só se concretiza por meio da idealização de um universo à parte, com suas próprias leis:

É impossível que alguém consiga realizar um prazer absoluto e, se o consegue, terá, certamente, que pagar seu preço, um preço, por sinal, muito alto. E é preciso estar disposto a pagá-lo. O que é algo pertencente ao mundo das ideias, é uma abstração, ainda que se sinta muito intimamente (ALMODÓVAR, 1989).

Em *Os amantes passageiros*, essa idealização é reforçada em uma cena na qual uma das personagens, que é vidente, anuncia as suas premonições na cabine do avião: “Sinto como se chegássemos a um lugar branco, como uma nuvem. Um lugar onde todos fôssemos melhores e não existiria a mentira”. O novo território anunciado pela personagem, mas que poderia bem ser um enunciado do diretor para introduzir o espectador em outra realidade, nos transporta mesmo como uma viagem a um universo em que os desejos se desvinculam de qualquer censura moral, julgamento ou punição. Um lugar outro em que esse desejo, tão abstrato no mundo de cá da tela, se concretiza e dá forma às diversas expressões da sexualidade, das identidades de gênero, das fantasias individuais. As imagens de divulgação do filme transmitem a ideia de uma sexualidade exacerbada, de total liberdade e ausência de limites na vivência do desejo:



**Imagem 7 – Show dos comissários de bordo**

**Imagem 8 – Cena de *Os amantes passageiros***

Fonte: (LOS AMANTES..., 2013b).

Fonte: (LOS AMANTES..., 2013a).



**Imagem 9 – Bastidores de *Os amantes passageiros***

**Fonte: (LOS AMANTES..., 2013b).**

Nessa utopia almodovariana, a única regra é a da não proibição: “O fato é que meus filmes não são suficientemente morais para tratar do proibido, ou então são tão morais que proibem que se fale do proibido. Seja como for, o que é proibido segundo a moral tradicional não é para mim” (STRAUSS, 2008, p. 72). Partindo da sua concepção de cinema como um “desdobramento, duplicidade e espelhos que multiplicam e deformam o que veem” (ALMODÓVAR, 2011c, p. 312), a realidade construída por Almodóvar parte da aspiração a uma estrutura social que desse espaço a diversas manifestações do desejo, o que inclui a liberdade de expressão dos gêneros e da sexualidade. O diretor o elabora, porém, suprimindo as regras e situando o desejo como substrato da experiência que, como força maior que habitaria todos os seres, o que haveria de mais humano e primário, logo, inevitável, corresponderia a uma lei contingente, a única que definiria a conduta moral dos indivíduos.

#### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O escritor, colunista e crítico de cinema Gustavo Martín Garzo (2004) compara os personagens de Almodóvar aos monstros criados pelo cinema, afirmando que esses últimos não passam de uma metáfora do coração humano, envolto pela escuridão de seus desejos recônditos. A monstruosidade residiria

na intensidade do desejo e, nesse sentido, os personagens de Almodóvar seriam monstros pela impossibilidade de renunciar ao próprio desejo, por serem vítimas da magnitude de seus sentimentos.

Os monstros representariam, na realidade, o próprio desejo humano e estariam, por isso, além do limite moral. Por meio dessa ideia do desejo primário e sem limites é que o cinema clássico – assim como a literatura – vai delinear a figura do monstro como o mal que precisa ser combatido, uma força contra a qual se deve lutar. É assim, por exemplo, que o monstro criado pelo Dr. Frankenstein se torna uma ameaça destrutiva porque ele não passa de uma metáfora para a vaidade humana, movida pelo desejo desmesurado do cientista-criador.

Os “monstros” de Almodóvar colapsam os limites do desejo e, devido a isso, precisam pagar um alto preço. O desejo em Almodóvar, entretanto, não é visto por uma lente maniqueísta, não é um mal que se deve evitar, visto que em seus filmes não existe a culpa. Essa última não interessa ao diretor, dada a sua vinculação à moral religiosa tão impregnada na cultura espanhola. Se não existe culpa, nem pecado, seus personagens são revestidos de uma autonomia moral e de uma ausência de preconceitos, que os permite a liberdade de decisão – e de ação – para expressarem sem limites os seus ideais e as suas fantasias (ALMODÓVAR, 1989, 1994).

Se houvesse, assim, uma moral no cinema de Almodóvar, seria a *moral do excesso*. Seus personagens são caracterizados pela exacerbação dos desejos, dos sentimentos, das condutas, das fantasias. A busca incessante e deliberada pela satisfação dos desejos, mesmo que isso os leve a pagar um alto tributo, é o que situa esses indivíduos no limiar da loucura, da marginalidade e da abjeção. Ao contrário do que Foucault nos mostra por meio da constituição da moral sexual, no universo almodovariano não há preocupação com a prudência, não há sanções para os comportamentos e, mesmo quando ocorrem, os personagens não são julgados pelos seus atos, mas acabam sendo humanizados ao justificarem as suas condutas pela incapacidade de contenção dos desejos.

Se, para Judith Butler (2006), a partir de Foucault, o poder regulatório não só atua sobre um sujeito pré-existente, mas também o constitui, no caso do gênero, a sujeição às regras é a sua pré-condição, já que ele é produzido no momento mesmo em que se efetiva a sua regulação. Desse modo, a regulação cria o gênero, na medida em que esse não se refere ao que um indivíduo é ou possui, mas é o efeito de um regime normativo, o gênero é o mecanismo pelo qual o discurso e o poder regulatório se estabelecem. Considerando, assim, que a expressão do gênero consiste na reafirmação das normas, o assujeitamento é parte intrínseca desse processo, de maneira que não existiria a formação de um gênero sem a sujeição às regras. Para Butler, sendo o gênero uma instância de um poder maior, ele requereria e instituiria um regime regulatório e disciplinar específico, cujas normas governam a inteligibilidade, determinam certos tipos de práticas ao mesmo tempo em que deslegitimam outras. Sendo assim, tendo em vista que o poder regulatório do gênero define o que pertence ou não ao domínio do social, a autora questiona o que seria estar fora da norma.

A virada promovida por Foucault de *A vontade de saber* para *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si* consiste em deslocar a problemática da história da sexualidade de uma teoria do sexo-desejo para uma análise dos corpos e prazeres. Partir da ideia do sexo e do desejo como uma instância própria os descolaria do poder que os instaura, o que implicaria pensá-los nos termos das leis e

das interdições ou do seu aspecto negativo. Isso suprimiria os efeitos produtivos do poder, uma vez que o conceito de sexo já está investido do dispositivo de sexualidade, é constituído por ele. Ilusão seria, assim, “acreditar que dizendo-se sim ao sexo se está dizendo não ao poder; ao contrário, se está seguindo a linha do dispositivo geral de sexualidade” (FOUCAULT, 1999, p. 147). O sexo não seria uma esfera autônoma, que criaria os efeitos da sexualidade, mas uma espécie de linha imaginária inscrita pelo dispositivo para garantir a sua operação. Logo, o caminho não seria reportar a história da sexualidade ao seu domínio, mas mostrar como ele “se encontra na dependência histórica da sexualidade” (FOUCAULT, 1999, p. 147).

Assim como para Foucault a sexualidade só é sexualidade por efeito da lei, e os sujeitos não terão sexualidade a não ser quando a ela submetidos, da mesma maneira não seria possível pensar no gênero sem a existência de um regime regulatório. Logo, Almodóvar ao criar um universo próprio, dominado por uma total ausência de regras, acaba negando o gênero ou, ao menos, denunciando a sua inviabilidade. O discurso que emerge dessa utopia anula por si só a possibilidade de vivência plena do gênero, da sexualidade e do desejo. Considerar um mundo sem regras e sem gênero seria, como sustenta Butler (2013), anular toda a sua história e formação cultural. Diante da impossibilidade de se ignorar a instauração das normas sexuais, a existência de uma ordem social menos opressora e desigual no que diz respeito ao gênero só teria sua viabilidade dentro do campo normativo, a partir do proveito das normas que mais estejam em consonância com tal propósito.

Como apontado anteriormente, em Almodóvar não há transgressão pelo fato de não haver um código moral, e sim uma espécie de suspensão das regras dentro de um universo próprio, paralelo, o que fica mais eloquente em *Os amantes passageiros*. Nesse filme, a utopia almodovariana parece denunciar não apenas a impossibilidade da realização do desejo em sua totalidade, como também a vivência plena do sexo e do gênero, talvez porque, sem escapar das ficções que os regulam, não há equidade possível em uma estrutura sustentada pela diferença sexual.

## REFERÊNCIAS

- ALMODÓVAR en la SER. *YouTube*, 7 de março de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wIUaGRXxVcM>>. Acesso em: 11 ago. 2014.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Coloquio con Pedro Almodóvar*. Madrid: Filmoteca Española, 1989. 2 fitas cassete (120 min.).
- ALMODÓVAR, Pedro. Diario de rodaje de una película. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011a, p. 330-345.
- ALMODÓVAR, Pedro; STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodóvar y Frédéric Strauss*. Madrid: Filmoteca Española, 1994. 1 fita cassete (60 min.).
- ALMODÓVAR, Pedro. Sobre la película [La ley del deseo]. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011b, p. 106-113.
- ALMODÓVAR, Pedro. Sobre la película [La mala educación]. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011c, p. 310-321.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre, el guión*. Madrid: El Deseo Ediciones, 1999. 203p.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. 111p.
- BUTLER, Judith. Regulaciones de género. *La ventana*. 2006. Disponível em: <<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/period/laventan/Ventana23/judith.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2014.
- BUTLER, Judith. Teoria do gênero: Judith Butler responde aos seus críticos. *Le Nouvel Observateur*. 2013. Disponível em: <<https://paulojorgevieira.wordpress.com/2015/01/11/entrevista-a-judith-butler-em-portugues/>>. Acesso em: 15 jan. 2015.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FOIX, Vicente Molina. La ley del deseo. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011, p. 100-105.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. 152p.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. 231p.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005. 246p.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2007. 288p.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia. Almodóvar emporium. In: 37TH ANNUAL CONFERENCE OF THE ASSOCIATION FOR CONTEMPORARY IBERIAN STUDIES, 2015, Madrid. *Anais...* Madrid: Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015, p.1-9.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia. Un mal melodrama hispanizado: cinco claves almodovarianas (y una pista desde el cómic). *Cine Toma – Revista Mexicana de Cine*, Ciudad de México, ano 5, n. 29, p. 19-23, jul-ago. 2013.
- GARZO, Gustavo Martín. No hay placer verdadero. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011d, p. 303-307.
- GARZO, Gustavo Martín. La piedad y el deseo. In: ALMODÓVAR, Pedro. *La mala educación, el guión*. Madrid: Ocho y Medio, 2004. p. 7-10.
- GARZO, Gustavo Martín. No hay placer verdadero. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011, p. 303-307.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, 395p.

- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A, 1995. 431p.
- LINDO, Elvira. Laberinto de recuerdos. In: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Barbara (ed.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011. p. 25-28.
- LOS AMANTES pasajeros (o la vuelta a la risa). *Crónicas de viajes*, 2013a. Disponível em <<http://www.nicolaspasiecznik.com/2013/08/los-amantes-pasajeros-o-la-vuelta-la.html>>. Acesso em: 02 set. 2015.
- LOS AMANTES pasajeros, puro placer por el placer. *Jenesaispop*, 2013b. Disponível em: <<http://jenesaispop.com/2013/03/07/136264/los-amantes-pasajeros-puro-placer-por-el-placer/>>. Acesso em: 02 set. 2015.
- MALUF, Sônia. Corpo e desejo: “Tudo sobre minha mãe” e o gênero nas margens. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 143-153, 2002.
- MENEZES, Paulo. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, São Paulo, v. 8, n. 2, out. 1996, p. 83-104.
- MENEZES, Paulo. Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 22, n.63, 2007, p. 81-91.
- MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby et. al. *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 217p.
- PENEDO, Susana López. *El laberinto queer: la identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona/Madrid: Editorial EGALES, S.L., 2008. 336p.
- PESSUTO, Kelen. O cinema como objeto de pesquisa antropológica: um olhar para o cinema de Bahman Ghobadi. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29, 2014, Natal. *Anais eletrônicos...* Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.
- SILVA, Paloma Ferreira Coelho. *A lei do desejo: as relações de gênero no cinema de Pedro Almodóvar*. 2016. 329f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belo Horizonte.
- STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 311p.

## FILMOGRAFIA

MÁ EDUCAÇÃO (*La mala educación*). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri: El Deseo S. A., 2004. 1 DVD (109 min). son.; color.

MULHERES à beira de um ataque de nervos (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri El Deseo S. A., 1988. 1 DVD (90 min). son.; color.

OS AMANTES passageiros (*Los amantes pasajeros*). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri: El Deseo S. A., 2013. 1 DVD (90 min). son.; color.

TUDO sobre minha mãe (*Todo sobre mi madre*). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri: El Deseo S. A./Pathé, 1999. 1 DVD (101 min). son.; color.

VOLVER. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri: El Deseo S. A., 2006. 1 DVD (110 min). son.; color.