

Canibalismo iconográfico e subversão de gênero em Pedro Almodóvar¹

*Iconographic cannibalism and gender subversion
in Pedro Almodóvar's films*

Alexandre Fleming Câmara Vale

*Professor Associado I de Antropologia na Universidade Federal do Ceará
Doutorado em Ciências Sociais*

Juliana Girão Silveira

*Especialista em Comunicação e Marketing
Graduação em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará*



Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir alguns dos elementos da estética almodovariana relativos à maneira como o diretor espanhol opera no âmbito de sua crítica ao catolicismo e ao sistema heterocentrado e normativo de gênero, partindo da noção de canibalismo iconográfico (YARZA, 1999). Em *Entre Tinieblas*, o diretor espanhol utiliza elementos da iconografia da religião católica para expressar a história de amor entre duas mulheres. Os símbolos sagrados são devorados para transmitir novos significados, sacralizar e tornar inteligível o desejo homodirecionado. A metafísica específica de *Entre Tinieblas* é figurada no âmbito de uma poética subversiva da família, na qual o desejo consitui a mola propulsora. Tal estética é incorporada com a função específica de diluição de polos opostos, como o sagrado e o profano, o espiritual e o humano. O canibalismo iconográfico dos símbolos da religião católica inspira o canibalismo dos gêneros masculino e feminino, que tem em personagens como Lola e Agrado, de *Todo Sobre mi Madre* (1999), o ápice de uma desconstrução irônica da “comédia inevitável” dos gêneros e do mito paterno.

Palavras-chave: Sexualidades. Cinema. Estética. Gênero. Parentalidades.

Abstract

This article aims to discuss some of the elements of almodovarian's aesthetics, based on the way the spanish director operates within his critique of catholicism and normative gender system, using the notion of iconographic cannibalism (YARZA, 1999). In *Entre Tinieblas*, Almodovar make an appropriation of some elments of catholic iconography to express the love story between two women. The sacred symbols are devoured to convey new meanings, sacralize and make intelligible the homo-directed experience. The specific metaphysics of *Entre Tinieblas* is figured as part of a subversive poetics of family in which desire is the driving force. This aesthetics is incorporated with the specific function of the dilution of oppositions such as the sacred and the profane, the spiritual and the human. This iconographic cannibalism inspires cannibalism of sexual gender roles, shown in characters like Lola and Agrado, in his film *Todo Sobre mi Madre* (1999), seen here as the culmination of an ironic deconstruction of the "inevitable comedy" of gender and paternal myth.

Keywords: Sexualities. Cinema. Aesthetics. Gender. Parenthoods.

¹ Artigo apresentado na mesa-redonda intitulada “Corpos, Feminilidades e Sexualidades”, composta também por Guacira Lopes Louro (UFRGS) e Rosangela Soares (UFRGS), por ocasião do IV Seminário Internacional Gênero, Cultura e Mudança durante o evento Curta o Gênero, promovido pela Fábrica de Imagens, em Fortaleza, entre os dias 7 e 18 de abril.

Entre Tinieblas: a inefável experiência do amor

A luz declina, gradativa e lenta num crepúsculo sobre Madri. A cidade já está escura e faz contraste com o céu, onde ainda é dia. Os espaços escuros e as sombras da cidade vão sendo tomados pelas luzes artificiais. Das janelas dos prédios, veem-se as lâmpadas que ora acendem, ora apagam. A avenida recebe o cortejo de veículos que vêm e vão freneticamente num sentido bidirecional: de um lado, deixam o rastro amarelo dos faróis e, do outro, o vermelho das lanternas. As luzes parecem rasgar a avenida. Enquanto isso, os créditos iniciais do filme surgem em tom vermelho-sangue. O entardecer madrileno é a primeira tomada de *Entre Tinieblas*² e sugere um ambiente de *film noir*: tom melancólico, acentuado pela música triste e lânguida. Depois da tomada de abertura, a primeira sequência do filme mostra Yolanda Bell (Cristina S. Pascual), cantora de boleros e personagem central do filme, caminhando à noite, pelas ruas da Madri dos anos 1980.

Yolanda vai até o apartamento do namorado, munida da heroína que ele havia pedido. O rapaz está nervoso, recebendo-a e tratando-a com desprezo. Enquanto o rapaz injeta a heroína na sala, Yolanda vai ao banheiro, onde se olha no espelho e diz a si mesma: “Largue dele, mulher”. Do banheiro, Yolanda escuta um barulho. Vai até a sala e vê o namorado caído no chão. Assusta-se, recolhe seus objetos, o diário dele e vai embora. O rapaz morre envenenado. A heroína que consumiu havia sido misturada com estricnina. Na boate onde trabalha, provavelmente na mesma noite, Yolanda é procurada por policiais. Suspeita do crime, ela foge. Sai pelas ruas de Madri. Pega um ônibus e outro e outro. Vaga pela cidade até que, sentada em uma mesa de um café, pega em sua bolsa um cartão que havia recebido. Nele, estava escrito: “Comunidade Redentoras Humilhadas – Vinde a mim, sou o vosso refúgio”. Yolanda lembra-se da ocasião em que recebeu o cartão, de duas freiras – mais tarde saberemos que se trata de Madre Júlia (Julieta Serrano) e Irmã Esterco (Marisa Paredes). Madre Júlia lhe entrega o cartão e diz: “Se precisar de algo, procure-me no convento. Qualquer problema. Conte comigo para tudo. Pegue. O cartão. Redentoras Humilhadas”.

Foragida e sem muita alternativa, Yolanda resolve refugiar-se no convento. O lugar é habitado por freiras cujos hábitos são pouco ortodoxos e em nada condizem com o que normalmente se espera de religiosas cristãs. Elas são: Madre Superiora Júlia, Irmã Esterco, Irmã Rata de Beco (Chus

² Neste artigo, utilizaremos o título do filme em espanhol, *Entre Tinieblas*, que traduzido diretamente para o português significa “Entre Trevas”. No Brasil, o título do filme foi traduzido por “Maus Hábitos”. *Entre Trevas*, além de apontar para uma perspectiva menos preconceituosa em relação às protagonistas, dimensiona melhor o tom claustrofóbico e também o jogo de claro-escuro utilizado na fotografia do filme.

Lampreave), Irmã Víbora (Lina Canalejas) e Irmã Perdida (Carmem Maura). Cada uma delas se dedica a seus afazeres e a seu mundo pessoal, que podem incluir moda, literatura, paixão, erotismo, penitências e desejos. Madre Júlia, Superiora da comunidade, é lésbica, costuma consumir drogas como heroína e cocaína e suborna uma milionária, a Sra. Marquesa (Mari Carrillo), para conseguir dinheiro para salvar o convento.

Há tempos, a comunidade não acolhe nenhuma “redimida” (nome usado para designar as “pecadoras” que procuram a comunidade em busca de amparo e proteção). No entanto, Madre Júlia está disposta a continuar sua missão de abrigar redimidas, mantendo o convento a todo custo. Para isso, vende imagens dos altares, quadros, móveis e todo e qualquer objeto de valor da comunidade. Para Madre Júlia, as redimidas são objeto de seu grande desejo. Ela se sente atraída e fascinada por aquelas mulheres e, para aproximar-se, costuma compartilhar de algumas particularidades que envolvem a vida delas, como o uso de drogas ou o gosto por músicas populares, como o bolero. Para sorte da Madre, Yolanda acaba refugiando-se no convento logo após a morte do namorado. Madre Júlia desenvolve um amor, misturado com paixão e erotismo, por Yolanda, que não é correspondido. Apesar disso, ela se esforça para conquistar esse amor. Porém, não é só Madre Júlia que possui singularidades não negligenciadas na trama de *Entre Tinieblas*.

Irmã Esterco é uma ex-redimida que no passado cometeu um assassinato e só não foi presa porque Madre Júlia, em juízo, mentiu e a defendeu. Por conta disso, a irmã é grata e extremamente fiel à Madre. Esterco se penaliza diariamente: dorme numa cama de pregos, pisa em cacos de vidro, perfura o rosto com objetos cortantes. Para manter-se sempre alucinada, toma ácido. Inspirada nas histórias que se passam entre as paredes do convento, Irmã Rata de Beco é uma escritora de romances sensacionalistas sob o pseudônimo de Concha Torres e cujos títulos, entre outros, são: “Fora daqui, canalha”, “Não sou um sonho”, “Perdida na cidade”, “A chamada da carne” e “As secretárias também choram”. Sua irmã Antônia pega os textos e os publica em seu nome, apropriando-se da autoria dos livros. Concha Torres é um sucesso literário sem que a Irmã Rata, a verdadeira autora dos livros, o saiba. Irmã Perdida é obcecada por limpeza. Para ela, uma caixa de sabão em pó que ganhou da Sra. Marquesa é um dos melhores presentes que se pode receber. Irmã Perdida cria coelhos, galinhas e um tigre chamado “Niño” (menino). Irmã Víbora é uma estilista de moda, cria roupas conceituais para vestir as imagens das virgens dos altares da igreja. É apaixonada pelo padre da comunidade, mas evita assumir ou pelo menos não se dá conta desse sentimento.

Com a missão de abrigar “pecadoras”, as mulheres segregadas do convívio social, tais como “assassinas”, “viciadas” e “prostitutas”, a comunidade

encontra-se em crise, prestes a ser fechada por falta de recursos financeiros. É justamente nesse contexto que Yolanda chega ao convento. Ela vem como esperança para a comunidade, é a última redimida. Depois de instalar Yolanda num quarto, Madre Júlia vai até um pavilhão de camas do convento conversar com as irmãs sobre a crise financeira, que se agravara com a doença da Madre Geral, único apoio da congregação, e o fim da subvenção da Sra. Marquesa. A Madre Superiora fala da chegada da nova redimida com entusiasmo:

Irmã Rata de Beco: Quem é essa moça nova? – pergunta.

Madre Júlia: É uma cantora, muito boa.

Irmã Rata de Beco: Pensa em ficar?

Irmã Rata de Beco: Sim, depois apresento. Mas não a cansem. Especialmente você – diz, referindo-se à Rata de Beco – Logo esse pavilhão estará cheio de assassinas, viciadas e prostitutas, como em outra época.

Irmã Rata de Beco: Deus a ouça.

A Madre Superiora acolhe Yolanda com honrarias e a instala numa espécie de suíte máster, no quarto da freira Virgínia, filha da Sra. Marquesa e do marido, um milionário que subvencionou o convento até a morte. Virgínia havia ido a uma missão na África e lá fora devorada por canibais, de acordo com a lenda que se faz em torno do seu desaparecimento. Poucos instantes depois de sua chegada ao convento, Yolanda é tratada com o maior zelo por Madre Júlia, que lhe oferece uma muda de roupas mais confortáveis, já que a cantora ainda estava com um vestido vermelho-brilhante com o qual se apresentara no cabaré. Madre Júlia, como forma de dar boas-vindas e para agradecer a recém-chegada, oferece-lhe heroína. Yolanda inicialmente fica desconfiada, mas, logo depois, acaba dividindo a droga com a Madre Superiora, como mostra o diálogo abaixo:

Madre Júlia: Descansou? A cama está intacta. A freira que viveu aqui preferia o chão. O que você tem? – pergunta ao entrar no quarto.

Yolanda: Acho que vou embora.

Madre Júlia: Para onde?

Yolanda: Não sei.

Madre Júlia: Pode ir quando quiser. Agora acho que não é oportuno. Trouxe algo para acalmá-lá – diz, senta-se na cama e tira debaixo do hábito religioso um pouco de heroína.

Yolanda: O que é?

Madre Júlia: Não confia em mim?

Yolanda: Não.

Madre Júlia: É heroína. Vai relaxar você.

Yolanda: Não sei do que fala.

Madre Júlia: Farei antes, para passar seu medo.

Yolanda resiste inicialmente à ideia, mas acaba aceitando e dividindo a heroína com Madre Júlia.

Yolanda: Deixe-me fazer – diz, aproximando-se de Madre Júlia.

Madre Júlia: Trouxe-lhe uma agulha nova.

As duas injetam a droga.

Yolanda acaba aceitando ficar no convento e dividir diariamente cocaína e heroína com a Madre. A cantora de cabaré passa a entrar em contato com a vida cotidiana da comunidade e é acolhida pelas demais freiras com um jantar de boas-vindas. Nos primeiros dias, fica mais introspectiva e reclusa em seu quarto, fazendo leituras do diário do namorado, talvez buscando encontrar a si mesma. Enquanto isso, Madre Júlia, apaixonada, procura conquistar essa nova namorada do convento, mandando-lhe flores, comprando-lhe vestidos e fornecendo-lhe drogas.

Uma outra empreitada da Madre na história é conseguir recursos para o convento. Para isso, vai subornar a Sra. Marquesa com uma carta que recebeu da África falando sobre Virgínia, além de, mais adiante, envolver-se com o tráfico de drogas. Na direção contrária, Yolanda, depois de alguns dias no convento, resolve livrar-se do vício das drogas e consegue passar pelo período de abstinência. Uma vez passado o perigo, Yolanda decide ir embora e refazer sua vida, motivo de desespero para a Madre Superiora. A história central do filme é justamente esse amor não correspondido que a Madre Superiora Júlia desenvolve por Yolanda e que assume uma dimensão metafísica por meio da anexação e subversão de símbolos religiosos.

Canibalismo iconográfico e a poética subversiva da família

Em *Entre Tinieblas*, o diretor espanhol, que também é roteirista, utiliza elementos da iconografia da religião católica para expressar a história de amor entre duas mulheres, desde crucifixos, imagens de santos, fotografias do papa, passando por alusões a passagens bíblicas como o Lava-pés, a Anunciação e a Última Ceia. Para tanto, o diretor se apropria e recicla elementos do repertório

católico e os transforma, num movimento de subversão. Esse amor – misturado com paixão, desejo e erotismo – que a Madre Superiora alimenta por Yolanda ganha então um caráter sagrado. O canibalismo, em *Entre Tinieblas*, não é apenas uma forma adotada por Almodóvar para se reapropriar do repertório iconográfico católico. Ele é também um tema constante dentro do próprio enredo do filme e, ousamos afirmar, um recurso estético que o diretor utiliza também para subverter as relações de gênero, canibalizadas em algumas personagens trans de Almodóvar, como veremos posteriormente. Em *Entre Tinieblas*, especificamente, esse canibalismo se dá, segundo Yarza (1999), em forma de “digressões simbólicas do outro” ou na “introdução do outro”. O autor aponta como exemplos a Madre Superiora, que é possuída pela imagem de suas amantes; Yolanda, que interioriza a personagem de Virgínia, apropriando-se progressivamente dela desde sua chegada ao convento; Antônia, irmã de Rata do Beco, que canibaliza a sua própria irmã, fazendo-se passar por Conha Torres; Irmã Esterco, que ingere ácidos; o tigre Niño, um devorador por excelência, que vive nos jardins do convento; e a suposta comunhão que os canibais celebram na África com o corpo de Virgínia.

Entre Tinieblas é um marco, uma passagem para uma nova fase de criação de Almodóvar, um reflexo da mudança da cena artística da Madri dos anos 1980. É também onde Almodóvar explora o imaginário religioso como nunca e pela primeira vez, descobrindo, pela via do excesso, do gosto pelo não natural e pela superficialidade, os efeitos subversivos das paródias. No filme, Almodóvar mescla elementos da cultura *pop*, seguindo a mesma linha de Andy Warhol, referências ao Barroco espanhol, como Zurbarán e Velázquez, além do cinema de Douglas Sirk e da música popular, especialmente o bolero. No amálgama polifônico, entram também o *kitsch* e o *camp*³. *Entre Tinieblas*, assim como os filmes de Almodóvar de maneira geral, compõem uma espécie

³ As estéticas *kitsch* e *camp* desempenham um lugar privilegiado na estética subversiva do gênero em Almodóvar. Segundo Valderi (1996, p. 82), o *kitsch* surge com a democratização-proletarização da arte em seu estado puro, que é “contaminada” e reativada. Para ele, o cinema é o agente mais proderoso dessa nova maneira de perceber os objetos, e o *kitsch* “o excesso mais sugestivo”. O autor define *kitsch* como uma estética que tem a capacidade de reproduzir uma imagem cultural *ad infinitum* e desligá-la do original, “a fim de encontrá-la em múltiplos contextos onde se fertiliza e enriquece”. O *kitsch*, continua o autor, “não imita um objeto, e sim o leva ao limite em que é feita a aparência e o supera, o ultrapassa: o objeto ultrapassa o limite em seu afã de (re)produzir não a essência do original, e sim o seu efeito”. Já o *camp*, destaca Yarza (1999, p. 18), tem como principal característica o excesso – emocional, representacional e formal –, além do gosto pelo não natural e pela superficialidade. Esteticamente, o *camp* supõe o questionamento do sério, frivolidando e tomando o frívolo com seriedade. A implicação social mais óbvia do *camp* é seu poder de dissolução da moral social: neutraliza a indignação moral e propõe o lúdico. A linha que separa a estética *kitsch* da *camp* é tênue. Para os autores citados, a diferença está no contexto tanto do original quanto da reprodução e também na recepção, ou seja, na percepção do receptor que se inclina para uma ou outra estética. O que autoriza o receptor a estabelecer a diferença entre as duas estéticas é a *distância irônica* que a partir do *pop* permite separar uma imagem para consumo popular (*kitsch*) e sua reprodução (*camp*), e outorgar a esta última seu *status* de obra de arte.

de “colagem estética” (HOLGUÍN, 1999, p. 61) e os elementos dessa colagem estão sempre a serviço de uma ideia, conformam uma totalidade coerente, muitas vezes em resposta a um dado contexto social. Nos anos de transição do regime autoritário para a democracia, período em que se insere o ano de produção de *Entre Tinieblas*, a preocupação principal era se livrar do discurso ideológico fascista do franquismo⁴. Esse último criou um repertório mítico e iconográfico para dar a ilusão de uma identidade espanhola homogênea às custas da exclusão de judeus, protestantes, esquerdistas, travestis e homossexuais. Todo assunto reprimido na fase ditatorial passou a ser o centro das atenções de Almodóvar, que colocou em cena experiências dissidentes, como se Franco “nunca tivesse existido” (BESAS, 1985, p. 216), por meio de uma “poética (subversiva) da família”⁵.

Inserido em um legado icônico usado extensamente pelo discurso ideológico franquista, o diretor espanhol formou a frente na apropriação paródica de elementos centrais da iconografia espanhola tradicional, como o catolicismo, e lhe deu novos significados. Apesar da relação de Almodóvar, no que se refere ao catolicismo, não ser de revanchismo ou de denúncia, pura e

⁴ Em 1983, ano de produção de *Entre Tinieblas*, a Espanha ainda completava a transformação política e socioeconômica que se iniciou em 1975, com a morte do militar e político espanhol Francisco Franco, titular de uma ditadura que se instaurou no país ainda na Guerra Civil Espanhola, entre 1936 e 1939. Devido à longa duração de quatro décadas do franquismo, como ficou conhecido o regime, o Estado passou por sucessivas fases de ditadura pessoal e totalitarismo autoritário de pluralismo limitado. Até o final, o Franquismo defendeu ao extremo a trama ideológica dos chamados princípios do Movimento: unidade e integridade da pátria, religiosidade do Estado, monarquia tradicional como forma de governo, o corporativismo, o sindicalismo vertical (nacional-sindicalismo) e a família.

⁵ Essa “eliminação súbita de toda referência ao passado franquista”, como destaca Vilarós (1998, p. 16), se encontra nas temáticas trabalhadas por Almodóvar em seus filmes, como drogas, prostituição, homossexualidade, experiências trans, mazelas do catolicismo e opressão das mulheres. Tal contexto deu lugar ao que Pañuela-Cañizal (1996, p. 21) denomina de “poética subversiva da família”. Embora possa parecer paradoxal, diz o autor, “a deterioração das relações e os ditames da ditadura foram os motivos que levaram os principais cineastas espanhóis à construção de uma poética da família. Isto é, no seu afã de atinar com os instrumentos de representação convenientes à expressão dos aspectos mais primordiais da urdidura de sigilos (familiares), os cineastas, penso, encontraram na poética, entendida como uma disciplina que tem por objetivo o conhecimento exaustivo dos princípios gerais da poesia, as ferramentas apropriadas”. Essa poética da família ou poética subversiva serviu, no caso do cinema espanhol, para expressar as transformações no seio da família, cujas regras legitimadoras da moral, religiosa, jurídica e social eram transgredidas. Foi revelando sem pudor hipocrisias e traços da condição humana por meio de jogos poéticos que cineastas como Almodóvar tocaram em nós e desenterraram velhos fantasmas da sociedade espanhola, que haviam ficado soterrados nas catacumbas do regime ditatorial de Franco.

simplesmente, do caráter alienante da religião⁶, o diretor não hesita em fazer uso do complexo sistema iconográfico do catolicismo, digerindo-o, esvaziando-o e preenchendo-o com um novo conteúdo. Esse “canibalismo iconográfico”, destaca Yarza (1999, p. 67), permite ao diretor espanhol “utilizar o esqueleto do rito católico para fazer falar uma linguagem distinta, a do amor e da paixão dos seres humanos”. Tal operação significou uma reciclagem de objetos e discursos do passado. Essa foi a resposta-chave no processo de colocar significado novo em fórmulas antigas, como pode-se observar em *Entre Tineblas*, em que, por exemplo, boleros ultra-românticos que embalaram histórias de amor “convencionais” no cinema foram utilizados para sacralizar e traduzir o amor entre duas mulheres.

Outro exemplo que pode ser citado, para enfatizar o modo como Almodóvar desencarna o conteúdo religioso do catolicismo e o renova, por meio de uma estética *kitsch*, é uma sequência de *Entre Tiniblas*, na qual é parodiada uma passagem bíblica conhecida como o “Lava-pés”. Uma das ex-redimidas, Mercedes Cora, bate na porta do convento na calada da noite para pedir abrigo. A “pecadora” foge da polícia e foi à procura de Madre Júlia. Apesar de fazer resistência ao pedido da moça, Madre Júlia acaba aceitando que ela passe uma noite no convento. As duas dormem abraçadas numa das celas. Madre Júlia ampara e protege “sua” ex-redimida. Na manhã seguinte, policiais batem à porta do convento em busca de Cora. Madre Júlia os leva até o quarto onde ela passou a noite. Os policiais puxam a garota pelo braço, que é arrancada de lá ainda com força e acaba deixando cair seus sapatos. Madre Júlia chama a atenção dos policiais: “Esperem, vocês não veem que ela está descalça?” Os policiais permanecem parados no final do corredor, enquanto Madre Júlia recolhe o par de sapatos da moça no meio do corredor e vai ao encontro dela. Num gesto de

⁶ A Igreja Católica está presente em quase todos os filmes de Almodóvar, sem nenhum padrão de regularidade ou importância dentro de cada enredo. A representação da tradição cristã do catolicismo ibérico pode estar mais presente, como em *La Mala Educación* (2003), que traz a história de um rapaz que na infância foi abusado sexualmente por um padre salesiano, ou estar apenas em algumas sequências como um elemento *kitsch* ou como pano de fundo de algum acontecimento. Ainda, pode se encontrar na sua filmografia uma obra que não faz referência alguma ao catolicismo, *Laberinto de Pasiones* (1982). De todas as formas, destaca Markus (1998, p. 22), “é difícil encontrar um padrão determinado no trato das instituições eclesiais e do clero que possa indicar qualquer condenação direta ou desacordo”. Isso porque, complementa Holguín (1999, p. 94), “o elemento religioso e teológico é para o diretor pura iconografia, já que em seu cinema o problema metafísico não tem nenhum enfoque. A Igreja Católica e seu papel durante a ditadura de Franco não lhe causaram nenhum tipo de trauma, já que é um liberado frente à repressão eclesial, tomando dela somente o aparato decorativo, deixando, pois, de lado seu papel meramente alienador. Seu cinema adquire assim algumas cotas de não ingerência da midiaticização dos traumas pessoais, como em Buñuel, Bergman ou Allen, para os quais o problema da existência de Deus é uma constante busca”.

humildade, a Madre ajoelha-se e calça seus sapatos. A cena é uma referência à passagem bíblica em que Jesus lava os pés de seus discípulos, escrita no Evangelho Segundo São João (capítulo 13, entre os versículos 1 e 20).

Por meio desse canibalismo iconográfico, Deus passa a significar outra coisa, graças ao recurso de uma poética subversiva da família. No caso de Madre Júlia, seu Deus é Yolanda. Ou, como destaca Yarza (1999, p. 58), “para a Madre Superiora, a religião e seus rituais são a expressão da força incontrolável do amor. Nesse sentido, o filme redefine os conceitos de Deus-céu e Demônio-inferno de acordo com padrões diferentes. Nesta nova definição, Deus é possuir a pessoa amada e o inferno e o pecado, perdê-la”. Outras sequências do filme, além do ritual do Lava-pés, vêm corroborar essa religiosidade destrancendentalizada, na qual Deus foi eliminado e substituído pelo amor e pelos sentimentos, como a sequência-paródia da Última Ceia. Trata-se da sequência em que as irmãs preparam um jantar no refeitório do convento para dar boas-vindas a Yolanda. A Última Ceia, com se sabe, consiste no momento bíblico em que os apóstolos se reúnem com Jesus na véspera de sua Paixão⁷. Essa passagem é o momento cume de toda celebração eucarística, de toda missa da Igreja Católica, quando os crentes são chamados ao altar na Liturgia Sacramental para receber o Corpo e o Sangue de Cristo.

A própria chegada de Yolanda ao convento é expressa por meio da apropriação e ressignificação de outra passagem bíblica, a Anunciação, na qual a Virgem Maria é visitada pelo anjo Gabriel, que anuncia que ela conceberá pelo Espírito Santo e dará luz a um filho. A passagem, que se encontra no Evangelho Segundo São Lucas (capítulo 1, entre os versículos 26 e 32), é parodiada no momento em que Yolanda abre a enorme porta da capela do convento e fica parada na entrada, emoldurada por uma forte luz que emana do lado de fora da igreja. A iluminação na igreja é sombria e tudo se passa como se Yolanda chegasse para dar um pouco de luz àquele mundo escuro, entre trevas. Madre Júlia encontra-se no interior da capela, numa fila, com outras freiras em meio a uma celebração eucarística a caminho do altar para receber a comunhão. Com o surgimento espetacular de Yolanda, a Madre se volta para a parte frontal da capela e vê a imagem da cantora de boleros como se fosse uma hierofania, ou seja, uma manifestação do sagrado, divinizada pelo banho de luz, numa alusão à passagem bíblica. Madre Júlia se volta contra o altar e a comunhão e segue em direção a Yolanda. É como se nesse momento ela rejeitasse a comunhão de Jesus, já que deu as costas ao altar no momento da eucaristia, e escolhesse um

⁷ Descrito na Bíblia no Evangelho Segundo São Marcos (capítulo 14), Evangelho Segundo Matheus (capítulo 26), Evangelho Segundo Lucas (capítulo 22) e Evangelho Segundo João (capítulo 13).

novo caminho. Agora, a comunhão para Madre Júlia é possuir Yolanda, e não mais o Corpo e o Sangue de Cristo.

Contudo, o amor de Madre Júlia não é correspondido. Ela fica dias em súplica em frente ao altar da capela, ajoelhada, e sobre ela incidindo um forte fecho de luz cuja estética fílmica lembra a técnica do claro-escuro utilizada pelos pintores do Barroco. Quando a Madre Superiora pergunta onde está Deus, na verdade, está perguntando: “Mas onde está Yolanda?” A imagem da Madre Superiora ajoelhada – sob um intenso fecho de luz e ao seu redor uma intensa escuridão – lembra uma obra de Zurbarán, intitulada “São Francisco Ajoelhado”. O jogo do claro-escuro utilizado na cena é a mesma técnica do pintor e, no filme, traduz a sensação de se estar entre trevas, na obscuridade de um desejo não correspondido. O ápice desse desencontro concretiza-se na cena final de despedida de Yolanda, cantada ao ritmo do bolero *Sali porque sali* (Curel Alonso), no aniversário da Madre Superiora e a pedido das irmãs. A letra⁸ da música escolhida por Yolanda antecipa o desenlace e aponta para mais um canibalismo iconográfico, do Sudário de Verônica. Logo depois da apresentação, Yolanda vai até seu quarto para trocar de roupa e, em seguida, Madre Júlia também vai até lá. Enquanto conversam, Madre Júlia ajuda Yolanda a tirar a maquiagem com um pano branco. Depois de passar o pano no rosto de Yolanda, a religiosa vê que ficou impressa no tecido a imagem da face da cantora. Ela diz: “Deus me perdoe. Sinto-me uma nova Verônica”. Ao que Yolanda responde: “Acho que você está drogada demais”. A sequência é uma metáfora declarada ao Sudário de Verônica, como também ficou conhecido o pano com o qual a Santa Verônica enxugou o suor do rosto de Jesus Cristo durante a Paixão. A sequência significa que aquele pano será a única coisa que restará de Yolanda. Madre Júlia nunca mais a verá. Seu grito final expressa essa dor.

A metafísica específica de *Entre Tinieblas* é figurada no âmbito de uma poética subversiva, na qual o desejo consitui a mola propulsora. Os símbolos sagrados são devorados para transmitir novos significados e, em alguns casos, sacralizar ou, pelos menos, mostrar a legitimidade e viabilidade do desejo homodirecionado. O uso da iconografia religiosa em *Entre Tinieblas* tem a ver com o próprio estilo do diretor, com suas colagens e misturas estéticas. Almodóvar não pôde resistir à tentação de se utilizar da iconografia religiosa como um elemento *kitsch*, afirma Allinson (2001). Tal estética é incorporada

⁸ “Se a teu amor eu cheguei porque cheguei/ de teu amor eu saí porque saí/ outra vez vou passando por aí/ outra vez com minha cara tão feliz/ Se a teu amor eu cheguei porque cheguei/ de teu amor eu saí porque saí/ Aqui cheguei porque cheguei/ e saí porque saí/ Amor porque posso amar/ sigo andando por aí”.

com a função específica de diluição de polos opostos como o sagrado e o profano, o espiritual e o humano, o masculino e o feminino. No intuito de oferecer novas leituras ao espectador, invertendo, parodiando e subvertendo modelos preestabelecidos, o diretor espanhol elege, como questão central do labirinto de sua filmografia, a completa indiferença em que os desejos dos mortais se equivalem em qualidade e intensidade. *Kitsch*, longe de constituir um filme anticlerical, apesar de mostrar mulheres cobertas pelo hábito religioso, enfatiza seus mais íntimos desejos, seus amores, suas intensidades. Nas sequências do filme, Deus – significado transcendental – é, de forma simbólica, “devorado”, como num ritual canibal, e substituído pelo amor e pelos sentimentos. Essa operação estética, traduzida em uma poética subversiva da família, estende-se ao conjunto de manifestações dissidentes de gênero. O canibalismo iconográfico dos símbolos da religião católica inspira o canibalismo dos gêneros masculino e feminino que tem em personagens como Agrado, de *Todo Sobre mi Madre* (1999), o ápice de uma desconstrução irônica da “comédia inevitável” dos gêneros.

Lola e Agrado ou a subversão do gênero e da família em *Todo sobre mi Madre*

A análise de *Entre Tinieblas* possibilitou circunscrever alguns elementos centrais na estética almodovariana. Se o elemento religioso figura como uma repetição temática (ou isotopia) importante em sua filmografia, a experiência travesti, transexual ou transgênero não desempenha um papel menos relevante no que se refere ao que denominamos, com Pañuela-Cañizal (1996, p. 21), de poética subversiva da família. As personagens trans de Almodóvar, por meio da transformação de seus corpos, metaforizam o projeto que recobre todo o cinema do diretor espanhol, a saber, a reestruturação das oposições binárias tradicionais de acordo com paradigmas de representações diferentes (YARZA, 1999, p. 89). A travesti funciona, assim, como elemento diferenciador e é definida por sua resistência em ser assimilada no horizonte dos parâmetros naturalizados da identidade sexual e da família. Ela ocupa, portanto, uma dimensão essencialmente crítica e política no âmbito do projeto almodovariano: problematiza a validade de categorias binárias como o masculino e o feminino e figura como emblemática de uma crise desses sistemas binários tradicionais de classe, gênero e família. Nesse contexto, a personagem Agrado, assim como sua comparsa Lola, em *Todo sobre mi Madre*, constitui um exemplo paradigmático de crítica ao “mito parterno” e de “reapropriação parodística”, que serve ao propósito de desnaturalizar o sexo, o gênero e a família por meio de atos e práticas corporais subversivas.

Tudo sobre minha mãe inicia-se com uma cena do adolescente Esteban e sua mãe, Manuela, comendo sentados em um sofá, assistindo ao filme de Mankiewicz, realizado em 1950, *All about Eve*. Manuela é enfermeira em um hospital de Madri, no qual trabalha no setor de doações de órgãos. Esteban tem pretensões de ser escritor, mas sua aparição no filme é breve: ele morre em um acidente de carro na saída de um teatro, logo nos primeiros minutos da película. Esteban tinha saído com sua mãe para comemorar seu aniversário e morreu enquanto tentava conseguir um autógrafo de Huma (Marisa Paredes), atriz da peça que os dois haviam assistido juntos, *Um Bonde Chamado Desejo*. Deprimida com a morte de Esteban, Manuela retorna para Barcelona, de onde partira grávida de Esteban. Chegando lá, ela encontra Agrado, uma antiga amiga travesti, que trabalha em uma zona de prostituição. No momento do encontro, Agrado debatia-se com um cliente violento. Manuela solidariza-se, defende Agrado e as duas partem em busca de uma farmácia no intuito de comprar medicamentos para tratar dos ferimentos dessa última. Em Barcelona, Manuela reencontra Huma, atriz de quem seu filho era fã ardoroso, e passa a conviver com ela e sua companheira de palco e amante, que é viciada em drogas. Também em Barcelona, Manuela conhece Irmã Rosa, que trabalha em uma associação assistencial para travestis e trabalhadoras do sexo e que está grávida de uma travesti, Lola, que, coincidentemente, é também o “pai” nunca conhecido (por interdição de Manuela) de Esteban.

Nessa descrição preliminar do filme, a dimensão de uma estética subversiva da família fica patente: um marido que coloca um par de seios, uma mulher “heterossexual” que permanece com esse marido, apesar das transformações, uma freira que engravida dessa mesma travesti.

Leo Bersani (2011), em um artigo seminal sobre a arte almodovariada, nos interpela acerca do sentido denegado da paternidade em *Tudo sobre minha mãe*, sugerindo que o filme poderia também ser intitulado *Tudo sobre meu pai*. Todo o filme, declara o autor, concentra-se na busca do pai, primeiro por Esteban, espécie de duplo de Almodóvar, e, em seguida, por Manuela, que deixa Madri depois da morte de Esteban, também no intuito de reencontrar o pai e falar de seu filho. A história que Almodóvar tem para contar sobre o pai, destaca Bersani, “é aquela da subversão desconcertante da identidade paternal”. Uma história que, além de comprometer seriamente o desejo de Esteban por um pai, ao mesmo tempo que, segundo o referido autor, o satisfaria, obscurece todos os atributos – de poder, justiça e legalidade – que poderiam se associar “normalmente” à “função paterna” ou ao “mito paternal”.

Salvo qualquer volúpia classificatória, estaria Bersani a sugerir que o próprio desejo de Manuela seria “homossexual”? Afinal, foi com essa cópia parcial dela mesma que Manuela concebeu Esteban, ou seja, a metade da metade que falta à vida do jovem adolescente, mostrada nas fotografias rasgadas por Manuela, é idêntica à metade que ele já conhece.

O autor associa essa “subversão desconcertante da identidade paternal” às ideias de uma “subjetivação estética” e a uma “agradável lição” de “desfalicização do pênis” no trabalho de Almodóvar, ambas relacionadas entre si e que possibilitam uma viabilidade e inteligibilidade sociais para os/as dissidentes, não dependente das “autorizações simbólicas”. No filme, lembremos, Manuela e Esteban (o pai, que possui o mesmo nome do filho) migram da Argentina para a Espanha. Esteban deixa seu trabalho em Paris e retorna, dois anos depois, para Barcelona, transformado em Lola. Mais precisamente, continua Bersani (Ibid, p. 113), “ele retorna parcialmente transexualizado, com seus órgãos genitais intactos e os seios maiores do que o de sua mulher (e, repetindo) é com essa cópia parcial dela mesma que Manuela concebe seu filho”. Descontente com seu esposo, Manuela foge para Madri no começo de sua gravidez sem dizer a Lola que ele/ela seria pai/mãe em breve. A mudança parcial de gênero de Esteban (o pai), complementa Bersani (Ibid), “não aconteceu por causa de sua anatomia refeita, mas por causa de seu machismo persistente que o/a conduzia a buscar outras mulheres ao mesmo tempo que interditava que Manuela usasse minissaia ou um biquine na praia”. Entretanto, esse machismo não inviabiliza pensar na subversão do mito paternal ou, ainda, no que já foi anunciado anteriormente como “reapropriação parodística”, voltada para a desnaturalização e o descentramento da matriz heterocentrada e normativa da sexualidade.

Poderíamos nos perguntar, assim, qual o sentido (e o ganho) na compreensão dessa recusa do mito paterno para pensar a inteligibilidade social e cultural da experiência trans e das parentalidades dissidentes. Ora, explica Bersani, ao chorar a perda de seu filho, Manuela se lamenta também pela perda do principal guardião do mito paterno, afinal, explica o autor (Ibid, 118-119), “perder a ausência do pai ou perder a função paterna, simultaneamente dependente do pai real e sem medida comum com ele, seria perder a lei que governa e estabiliza a atribuição de identidades”. O movimento de Manuela, continua ele (Ibid, 119), “para sair do círculo familiar é, muito profundamente, uma rejeição aos sistemas simbólicos de legitimação, uma demanda implícita para que a presença social e a viabilidade social não dependam necessariamente de autorizações simbólicas”. Uma tal contestação do

simbólico seria possível? O lugar simbólico do pai cede assim facilmente às demandas de uma reorganização social da paternidade?⁹ Tudo se passa como se essas autorizações simbólicas fossem canibalizadas na estética almodovariana e como se sua poética da família ou poética subversiva, identificada ainda em *Entre Tinieblas*, ganhasse um reforço adicional em *Tudo sobre Minha Mãe*. Se naquele filme o canibalismo incide sobre alguns dos ícones da igreja católica, esvaziados para dar lugar à inefável experiência e poética do amor entre duas mulheres, em *Tudo sobre Minha Mãe*, o canibalismo incide sobre o sistema de gênero, por meios das reapropriações parodísticas de Lola e Agrado.

Interpretada por Antônia San Juan, Agrado é um espetáculo à parte no filme. “La Agrado”, como a batizou Almodóvar, deixara, pelo menos provisoriamente, a “pista” para trabalhar como assistente de produção na peça teatral encenada por Huma e sua companheira, Nina. Em um determinado momento do filme, ela confronta-se com uma plateia que esperava ansiosa pelo início da peça. Agrado havia sido incumbida de justificar o cancelamento da apresentação. Ela então sobe ao palco, lamenta-se ao público, mas diz que tem algo a lhes oferecer: falar de sua vida, de seu corpo, de sua “autenticidade”. Alguns expectadores reagem negativamente e se retiram, mas boa parte permanece. Agrado inicia, de forma jocosa e irônica, sua narrativa, interagindo com os/as espectadores/as:

⁹ Sabemos dos riscos que tais questões comportam e elas se inserem no âmbito de uma crítica queer à psicanálise, que busca interpelar acerca do impulso “teológico” dessa última, vinculado à incontestabilidade da lei do pai. Judith Butler, em *O Clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte* (2014), refletindo sobre o parentesco a partir de Hegel, Lévi-Strauss e Lacan, questiona as consequências de se tornarem atemporais certas concepções de parentesco para, a seguir, elevá-las à condição de “estruturas elementares de inteligibilidade”. A exclusão de qualquer crítica do pai simbólico seria, segundo a autora, a própria lei “tautológica” da psicanálise e a exclamação, por parte dos psicanalistas, “Mas isso é a lei!”, bem como a subsequente patologização de uma tal interpelação, aponta Butler (Ibid, 43), “é um sinal de fidelidade à lei”, um sinal de que um desejo particular e a-histórico seja incontestável e que tal desejo por fim à ansiedade produzida por uma relação crítica e, quase sempre inaceitável – segundo alguns/mas psicanalistas –, com a autoridade final do lugar simbólico do pai. Finalmente, a “lei das leis” por fim também ao subversivo, à possibilidade de agência e mudança, uma vez que ficar sem tal lei seria “puro voluntarismo ou anarquia total!”. Mas até que ponto, pergunta Butler (Ibid), “aceitar tal lei como o árbitro final da vida do parentesco [...] não seria resolver por caminhos teológicos os dilemas concretos dos acordos sexuais humanos que não possuem uma forma normativa definitiva?”. Ora, não é isso que reivindica Butler (Ibid, p. 66) ao falar da “fatalidade” de Antígona, recusando a leitura de Hegel e de Lacan sobre o mito (de Antígona, Creontes e Polínie) ao propor novos limites necessários ao parentesco? Entender o mito parterno para além da lei do pai e proclamar a “fatalidade” da transgressão dessa última não implicaria uma tentativa de saber se o limite que tal transgressão representa, um limite para o qual nenhuma posição, nenhuma representação traduzível é possível, não seria justamente o traço de uma *legalidade alternativa* que assombra a esfera pública?

Agrado: Por causas alheias à sua vontade, duas das atrizes que diariamente triunfam sobre este cenário não podem estar aqui hoje. Coitadas. Dessa forma o espetáculo está cancelado. Quem quiser receberá o dinheiro do ingresso de volta, mas quem não tiver nada melhor para fazer, já que vieram ao teatro, é uma pena irem embora. Se ficarem, eu prometo divertir vocês contando a história da minha vida [...]. Se eu entediar vocês, finjam que roncam. Eu captarei rápido e prometo que vocês não vão magoar minha sensibilidade. Chamam-me de Agrado porque a vida inteira só pretendi tornar a vida dos outros agradável. Além de agradável, sou muito autêntica. Olhem que corpo! Todo feito sob medida. Para o contornos arredondados dos olhos, [gastei] 80 mil. Nariz, 200 mil, jogadas no lixo, no ano seguinte ficou assim [apontando para o nariz], depois de uma outra surra. Sei que me dá muita personalidade, mas se soubesse antes, não mexeria nele. Vou continuar: peitos. Dois, porque não sou nenhum mostro. 70% cada um, mas eles já estão super amortizados. Silicone....

Espectador: Onde?

Agrado: Lábios, testa, maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa umas 100 mil. Calculem vocês, porque já perdi as contas. Redução da mandíbula, 75 mil. Depilação definitiva a laser, porque a mulher também vem do macaco, tanto ou mais do que os homens: 60 mil por sessão. Depende da cabeluda que se é. O normal é entre duas e quatro sessões. Mas se for folclórica, vai precisar de mais, claro. Bom, como eu estava dizendo, sai muito caro ser autêntica, minha senhora. E, nestas coisas, não se deve ser avarenta. Uma [mulher] é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma.

Agrado, assim como Lola, não constituem a prova de que se pode mudar de gênero como se muda de camisa. Elas representam, isto sim, um exemplo paradigmático da falibilidade intrínseca do sistema sexo/gênero heterocentrado e técnicas do corpo bastante precisas. Em sua paródia, revelam a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade, através daquilo que Butler (2009 : 189) denomina de “ficção reguladora da coerência heterossexual”. O que há de melhor para existir e se impor como norma do que parecer natural, original, autêntico? A narrativa de Agrado arranca risos da plateia. Seriam risos defensivos, temerosos em relação à desnaturalização provocada por sua performance de gênero? A

perda do sentido do “normal”, contudo, lembra ainda Butler (Ibid), pode ser sua própria razão de riso, especialmente quando se revela que “o normal”, “o original”, é uma cópia, e, pior, uma cópia inevitavelmente falha, um ideal que ninguém pode incorporar. O riso surge assim com a percepção de que o original, a autenticidade, foi sempre um derivado.

Agrado dramatiza os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece e, em sua aparente economia gazeteira de práticas corporais, nos diz que eles nada têm de natural. Ser de um dado sexo não implica tornar-se de um dado gênero. Se o gênero é algo construído, então o próprio gênero é uma espécie de devir ou atividade e não deve ser concebido como substantivo, como coisa substantiva ou marcador cultural estático, mas, antes, como uma ação incessante e repetida de algum tipo. É essa pseudonaturalidade da correspondência mesmo sexo/mesmo gênero que vem revelar sobreexposta a experiência de Agrado. Homem, mulher, masculino e feminino são elaborações culturais, construídas a partir da leitura que cada tradição faz do texto anatômico. Porém, anatomia não é destino e as categorias macho e fêmea da espécie são pouco mais que um grau zero, postulado-pressuposto para o sistema de gênero. Este último constitui-se de expectativas de comportamentos associadas idealmente a dois conjuntos semânticos (homem-mulher), em que o masculino e o feminino, embora matizados a partir das expectativas em torno do que venha a ser homem e mulher, têm um caráter móvel, separam-se frequentemente – cada vez mais no nosso mundo – de seus suportes habituais e originários.

Embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos possam, em alguns casos, ser interpretados como fazendo parte da cultura hegemônica misógina, são, todavia, desnaturalizados e mobilizados por meio daquilo que Butler denomina de “recontextualização parodística”¹⁰. De fato, se a feminilidade não deve ser necessária e naturalmente a construção de um corpo feminino e se a masculinidade não deve ser necessária e naturalmente a construção cultural de um corpo masculino, é porque o sexo não limita o gênero e o gênero pode exceder os limites do binarismo sexo feminino/sexo masculino. Assim, longe de se limitar a uma “pálida” ou “extravagante” imitação da “verdadeira mulher” ou da “verdadeira

¹⁰ “As práticas parodísticas”, diz Butler (2009, p. 186), “podem servir para reconvocar e reconsolidar a própria distinção entre uma configuração de gênero privilegiada e outra que parece derivada, fantasística e mimética – uma cópia mal feita, por assim dizer. E é certo que a paródia tem sido usada para promover uma política de desesperança que afirma a exclusão aparentemente inevitável dos gêneros marginais do território do natural e do real. Todavia, essa impossibilidade de tornar-se ‘real’ e de encarnar ‘o natural’ é, diria eu, uma falha constitutiva de todas as imposições do gênero, pela razão mesma de que esses lugares ontológicos são fundamentalmente inabitáveis”.

feminilidade”, a experiência transgênero revela o modo de produção do gênero, que é também aquele da feminilidade heterossexual. Todo gênero, inclusive a masculinidade heterossexual, é uma performance de gênero, ou seja, uma paródia sem original. É isso que nos diz Agrado, ao canibalizar as fixações psicológicas e naturalizantes do gênero: “uma [pessoa] é tanto mais autêntica quanto mais se pareça com o que sonhou para si”.

Evocar o canibalismo como operação estética na obra de Almodóvar nos remete a um outro canibal, esse brasileiro, que fala de forma explícita sobre a operação antropofágica. Tomando o canibalismo ritual como o símbolo da devoração, o ensaísta, poeta e romancista Oswald de Andrade ofereceu uma via de compreensão para a realidade brasileira, em seu famoso *Manifesto Antropófago*, de 1928. Ele transformou a lembrança “desagradável” (pelo menos na imaginação do leitor) do canibalismo em uma possibilidade de pensar sobre o futuro do país. Oswald englobou tudo o que se pode e se deve repudiar, assimilar e superar para se chegar a uma autonomia intelectual brasileira. A partir de sua releitura de Freud, Oswald de Andrade (1990, p. 101) fala da essência da operação antropofágica como a transformação do tabu em totem, ou seja, do “valor oposto ao valor favorável”. Tal transformação seria responsável, de acordo com Benedito Nunes (1990, p. 18), por “desafogar os recalques históricos e liberar a consciência coletiva, novamente disponível depois disso para seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem”. A vocação antropofágica seria liberada numa catarse imaginária do espírito brasileiro, a nação devoraria seus emblemas ou fixações psicológicas ou históricas (Padre Vieira, Anchieta, Goethe, a Mãe dos Gracos, a Corte de D. João VI etc.) e estes seriam lançados contra os símbolos míticos, como o Sol, a Cobra Grande, Jaboti, Jacy, Guaracy etc.

A operação sugerida por Oswald de Andrade para a sociedade brasileira se assemelha ao que Pedro Almodóvar desenvolve em sua filmografia, tanto em sua fase inicial, com relação à Espanha pós-franquista, quanto no que se refere à comédia inevitável dos gêneros e das autorizações simbólicas relativas ao mito paterno. Em sua catarse imagética, emblemas e fixações psicológicas ou históricas, como, por exemplo, os elementos de um repertório religioso usado extensa e homoganeamente por Franco, ou o binarismo masculino e feminino, são devorados, migram do “valor oposto” ao “valor favorável”. Foi revelando sem pudor hipocrisias e traços da condição humana por meio de jogos poéticos que cineastas como Almodóvar tocaram em nós e desenterraram velhos fantasmas da sociedade espanhola, que haviam ficado soterrados nas catacumbas do regime ditatorial de Franco. Foi

elegendo personagens como Lola e Agrado em seu labirinto imagético que Almodóvar desfatalizou as experiências dissentes de amor e paixão. Almodóvar toca nos tabus para totemizá-los, operando um movimento radical de ressignificação das experiências do desejo, desafogando, como fez Oswald, a consciência coletiva das tutelas coloniais e ditatoriais.

Referências

- ALLINSON, Mark. *A Spanish Labyrinth: the filmes of Pedro Almodóvar*. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2001.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ALMODÓVAR, Pedro. *La mauvaise éducation*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropológica*. São Paulo: Globo/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1990. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan Université, 1988.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleções Debates).
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1992.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates).
- BESAS, Peter. *Behind the Spanish Lens: spanish Cinema Under Facism and Democracy*. Denver: Arden Press, 1985.
- BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BERSANI, Leo. *Homos: repenser l'identité*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- BERSANI, Leo. L'agression, lá honte gaie et l'art d'Almodóvar. In: _____. *Sexthétique*. Paris: Epel, 2011.
- BIANCO, Bela Feldman; LEITE, Miriam L. Moreira (Org.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus: 1998.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *La vie psychique du pouvoir: l'assujettissement en théories*. Paris: Léo Scheer, 2002.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Le pouvoir des mots: politique du performatif*. Paris: Amsterdam, 2004.
- _____. *O Clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

- BOURCIER, Marie-Helene. Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement. *Revue Clio: Femmes travesties: un "mouvais genre*. Toulouse: Le Mirail, 1999.
- _____. La Fin de la Domination (masculine): pouvoir de genres, féminismes et post-féminismes queer. *Revue Multitudes*. Paris: Exils, 2003.
- BRETON, David Le. *Corps et Societes: essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- _____. *Les Passions Ordinaires: anthropologie des emotions*. Paris: Armand Colin, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madri: Cátedra, 1999.
- JOLY, Martini. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- KULÍCK, Don. *Travesti: sex, gender and culture among Brazilian transgendered prostitutes*. London: University of Chicago, 1998.
- MARKUS, Sasa. *La poética de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Litera, 1998.
- MIRANDA, Júlia. *Horizontes de Bruma: os limites questionados do religioso e do político*. São Paulo: Maltese, 1995.
- MUSSET, Jacques (Org.). *A bíblia em cores: o Novo Testamento*. São Paulo: Rideel, 1993.
- NUNES, Benedito. Introdução. In : ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropológica*. São Paulo: Globo/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1990. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalopolis, Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- PASSARELLI, Carlos André Facciola. *Amores Dublados: linguagens amorosas entre homens no filmes La Ley del deseo*. São Paulo: Editora da PUC, 1998. Mimeo.
- PEÑUELA-CAÑIZAL, Eduardo (Org.). *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o cinema e Almodóvar*. São Paulo: ANNABLUME/ECA – USP, 1996.
- SILVEIRA, Juliana Girão. *Entre Tinieblas: experiência religiosa e « canibalismo iconográfico » em Pedro Almodóvar*. Fortaleza: Editora da UFC, 2006. Mimeo.

YARZA, Alejandro. *Um canibal em Madrid: la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias, 1999.

VALDERI, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid: Pliegos, 1996.

VALE, Alexandre. *Urdidura de sigilos: a construção da liminaridade no cinema de Pedro Almodóvar*. Fortaleza, 2000, Mimeo.

VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VILARÓS, Teresa. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Filmes citados:

Laberinto de Pasiones. Título em Português: Labirinto de Paixões. Dir. Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo. Espanha, 1982, 1h40m.

Entre Tinieblas. Título em Português: Maus Hábitos. Produção: El Deseo, 1983, 1h54m.

La Mala Educación. Título em Português: Má Educação. Dir. Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo. Espanha, 2003, 1h49m.

Todo sobre mi Madre. Título em Português: Tudo sobre Minha Mãe. Dir. Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo. Espanha, 1999, 1h41 min.