

**Paulo Henrique Pressotto**

**Espelhos narrativos:  
a questão do sujeito em João Silvério Trevisan e Pedro  
Almodóvar**

**Porto Alegre**

**2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA**  
**ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA**

**Espelhos narrativos:**  
**a questão do sujeito em João Silvério Trevisan e**  
**Pedro Almodóvar**

**Paulo Henrique Pressotto**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rita Terezinha Schmidt**

Tese de Doutorado submetida como requisito parcial para a obtenção do título de DOUTOR EM LETRAS pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Porto Alegre**

**2015**

CIP - Catalogação na Publicação

Pressotto, Paulo Henrique  
Espelhos narrativos: a questão do sujeito em João  
Silvério Trevisan e Pedro Almodóvar / Paulo Henrique  
Pressotto. -- 2015.  
161 f.

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Rita Terezinha Schmidt.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Pedro Almodóvar. 2. João Silvério Trevisan. 3.  
Sujeito. 4. Intertextualidade. 5. Teoria Queer. I.  
Schmidt, Dr<sup>a</sup> Rita Terezinha, orient. II. Título.

## **BANCA EXAMINADORA**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Terezinha Schmidt**

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Sá Rebello**

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha**

(Universidade Federal de Pelotas)

**Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro**

(Universidade Estadual de Roraima)

*Acho que o espelho continua sendo um mediador. Entre mim e o mundo. Entre mim e eu mesmo.  
Ou entre mim e alguma coisa perdida do outro lado.*

*J.S.TREVISAN*

*...gosto de ver as duas coisas (poesia e sexualidade) totalmente mescladas, pois aí está a verdadeira capacidade de subversão do humano: instalar a poesia no coração da matéria.*

*J.S.TREVISAN*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à CAPES pela bolsa recebida durante o ano de 2012, em Porto Alegre.

Agradeço à minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rita Terezinha Schmidt pela segurança, inteligência, sensibilidade, cuidado e incentivo com que me conduziu nesta pesquisa, apesar dos muitos quilômetros de distância, durante os quatro anos. Muito Obrigado!

Agradeço ao Prof. Dr. João Manuel Cunha pela leitura do meu artigo da primeira qualificação no doutorado e pelas observações na qualificação da tese, indicando teóricos e fazendo observações preciosas na área do cinema. Agradeço também pela sua participação na banca de defesa da tese.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Sá Rebello pela leitura deste trabalho na banca de defesa e pelo conhecimento repassado durante a disciplina ministrada sobre literatura e cinema.

Agradeço ao Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro pela leitura e observações valiosas realizadas na qualificação do trabalho e pela sua participação na banca de defesa deste trabalho.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eni de Paiva Celidônio pela leitura do projeto inicial, indicando autores que foram importantes para este trabalho.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria José Toledo Gomes pela amizade e pelo apoio sempre ofertado desde a minha chegada à UEMS, em Dourados.

## RESUMO

A tese *Espelhos narrativos: a questão do sujeito em João Silvério Trevisan e Pedro Almodóvar* tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre o romance *Em nome do desejo* (2011), do escritor paulista João Silvério Trevisan, e os filmes *A lei de desejo* (1987) e *Má educação* (2004), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. As relações estabelecidas entre o romance e os filmes se dão através do espelho como um tropo comparativo e entendido como uma figura que simula o movimento de repetição, de aproximação e diferença entre os textos. Tomando como base conceitos teóricos sobre linguagens e formas, as convergências e diferenças entre literatura e cinema são refletidas. Os conceitos sobre intertextualidade e interculturalidade, que estabelecem a aproximação entre os objetos, são evidenciados. Questões sobre o poder dominante e o sujeito na contemporaneidade são abordadas, assim como se discute temas e conceitos como a violência e o olhar panóptico. Com os pressupostos da teoria *queer*, verifica-se o deslocamento e a subversão do sujeito ex-cêntrico e o desejo desse sujeito como propulsor do ato político. O estudo permite a reflexão sobre a importância de se aplicar e ensinar o romance e os filmes em sala de aula, pois as histórias neles relatadas tratam, entre outros temas, da representação e constituição do sujeito ex-cêntrico. Com isso, poderá surgir uma abertura para discussão e diálogo sobre a identidade desse sujeito e, como consequência, a quebra da *doxa* que talvez possibilite amenizar, por meio dos discursos artísticos, a discriminação e o pré-conceito na sociedade.

**Palavras-chave:** João Silvério Trevisan; Pedro Almodóvar; Sujeito; Representação; Subversão; Intertextualidade; interculturalidade; Teoria *queer*.

## RESUMEN

La tesis *Especios narrativos: la cuestión del sujeto en João Silvério Trevisan y Pedro Almodóvar* tiene como objetivo un análisis comparativo entre la novela *Em nome do desejo* (2011), del escritor paulista João Silverio Trevisan, y las películas *La ley del deseo* (1987) y *La mala educación* (2004), del cineasta español Pedro Almodóvar. Las relaciones establecidas entre la novela y las películas se dan a través del espejo como un tropo comparativo y entendido como una figura que simula el movimiento de repetición, de aproximación y diferencia entre los textos. Tomándose los conceptos teóricos sobre lenguajes y formas, se busca las convergencias y diferencias entre literatura y cine. Se articula también conceptos sobre intertextualidad e interculturalidad que establecen la aproximación entre los objetos. Se levanta cuestiones teóricas sobre el poder dominante y el sujeto en la contemporaneidad y se discute temas y conceptos sobre la violencia y la mirada panóptica. Con los presupuestos de la teoría *queer*, se evidencia el dislocamiento y la subversión del sujeto ex-céntrico y el deseo de ese sujeto como propulsor del acto político. El estudio permite la reflexión sobre la importancia de enseñarse la novela y las películas en el aula de clase, pues las historias tratan, entre otros temas, de la representación y constitución del sujeto excéntrico. Con ello, podrá surgir una abertura para la discusión y el diálogo sobre la identidad de ese sujeto y, como consecuencia, la quiebra de la doxa que tal vez posibilite, por medio de los discursos artísticos, el ablandamiento de la discriminación y el prejuicio en la sociedad.

**Palabras clave:** João Silvério Trevisan; Pedro Almodóvar; Sujeto; Representación; Subversión; Intertextualidad; Interculturalidad; Teoría *queer*.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO I.....	17
1 Literatura e cinema: diálogos.....	17
1.1 Linguagens e formas: convergências na diferença .....	18
1.2 Intertextualidades: um jogo de espelhos.....	41
1.3 Interculturalidade: fronteiras e identidades.....	56
CAPÍTULO II.....	64
2 O poder dominante e a questão do sujeito na contemporaneidade.....	65
2.1 A sociedade de controle.....	67
2.2 Poder e violência.....	84
2.3 Estratégias de resistência e transgressão.....	90
CAPÍTULO III.....	106
3 Teoria <i>queer</i> e o ato político do sujeito.....	107
3.1 Deslocamentos e subversões em <i>Em nome do desejo</i> , em <i>A lei do desejo</i> e em <i>Má educação</i> .....	115

3.2 O poder do masculino .....	127
3.3 Sujeitos do desejo na narrativa de Trevisan e Almodóvar.....	143
CONCLUSÃO .....	152
REFERÊNCIAS .....	156

## INTRODUÇÃO

A literatura e o cinema sempre estiveram próximos de mim. Desde criança lia e me interessava por histórias que estavam nos gibis, nos livros, na televisão e no cinema. Mas esse interesse pelas narrativas me foi despertado antes de ir à escola e ser alfabetizado. Minha mãe, constantemente, me contava histórias que ela mesma inventava, para me fazer dormir. Na maioria das vezes, eu não dormia. Hoje entendo que minha mãe contava histórias para ouvi-las também, para viajar como eu viajava, imaginando lugares, tempos e pessoas. Às vezes ela dormia, não concluindo o final da história que estava contando. Eu resmungava muito, com os olhos bem abertos, inconformado com o seu sono, pois ficava sem saber o final da trama e isso me despertava. Eu ficava olhando ela mergulhada em seus sonhos tão distantes e sem acesso, vendo se ela ainda vivia. E ela vivia! Havia momentos em que ela ria e me fazia perguntas sobre um ou outro personagem, aguardando sempre minha reação. Esta contadora de histórias não contava histórias somente para mim, ela contava para os sobrinhos e os filhos deles, para a garotada da rua que se deliciavam também com as pipocas, com as cocadas (ela ainda fazia cocadas!), com as limonadas, com os sorvetes, com as histórias que eram ouvidas atentamente por todos. Tenho certeza que meu interesse pela literatura, pelas narrativas, foi fomentado nesse momento pela narrativa oral, pelas histórias contadas pela minha mãe.

Entre 1992 e 1995, durante a graduação de Letras, na UNESP, em Assis, quando estudava a língua espanhola, conheci os filmes de Pedro Almodóvar. Uma das primeiras *películas* do diretor que me chamou a atenção, pelo intenso diálogo com a literatura, foi *La flor de mi secreto* (1995), com Marisa Paredes; depois fui atrás de todos os outros filmes que faltavam ver na época, incluindo os curtas-metragens, e a paixão e o interesse pelo cinema desse diretor só foi aumentando. A cultura espanhola, as cores, as formas e os personagens, retratados nos filmes de Almodóvar, foram uma das razões que me fez decidir pela área do espanhol. Para entender melhor o universo desse artista, eu precisei me aprofundar na língua e na cultura espanhola, entender a suavidade e a dureza dessa língua no ritmo da fala dos personagens e perceber a cultura em suas personalidades por meio das cores, das formas...

O contato que tive com a obra de João Silvério Trevisan foi, primeiramente, com o livro *Devassos no paraíso* (2007)<sup>1</sup>, um estudo importante sobre a homossexualidade no país. Em seguida, outro livro li foi *Seis balas num buraco só: a crise do masculino* (1998)<sup>2</sup>: uma obra ensaística em que o escritor revela a “crise” pela qual o homem passa com relação à sua masculinidade, bem como mostra como a homossexualidade é vista em outras culturas.

Assim, o encontro/aproximação dos objetos: o romance *Em nome do desejo* (1983) e os filmes *A lei do desejo* (1987) e *Má educação* (2004), se deu pelo conhecimento que obtive lendo os livros de João Silvério Trevisan e vendo os filmes de Pedro Almodóvar e quando percebi a capacidade de ambos os artistas elaborarem obras com um grande potencial crítico sobre questões da ordem da cultura e do campo social, com uma composição formal que estabelece um diálogo com outras artes, outros textos.

Buscando elaborar então um projeto para o doutorado, tendo como objeto de estudo um dos filmes de Almodóvar, tive a ideia de realizar uma pesquisa na área dos Estudos comparados, em que eu pudesse comparar o filme *Má educação* ao romance *Em nome do desejo*, de Trevisan. Analisando outros filmes de Almodóvar, constatei que entre *A lei do desejo*, *Má educação* e o romance havia um diálogo consistente. Assim, verifiquei que as obras apresentavam traços em comum que poderiam ser explorados numa pesquisa. O fato então de não existir estudo comparativo entre essas obras (romance e filmes) caracterizaria o ineditismo do trabalho. Dessa forma, a aproximação foi realizada através de temas e da forma que estão presentes nas narrativas. Com isso, a tese tenta contribuir também com os estudos que veem a literatura e o cinema não como valores estéticos em si, únicos e imperantes, mas como valores culturais.

A justificativa para a escolha do *corpus*, *Em nome do desejo*, *A lei do desejo* e *Má educação*, está também no fato de estas narrativas constituírem uma política de representação cujo efeito é uma intervenção em suas formas, cores e temas. Assim, no diálogo entre os objetos,

---

<sup>1</sup> TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: (a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade)*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

<sup>2</sup> \_\_\_\_\_ . *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

acabei explorando as temáticas e depois as formas convergentes e diferentes.

A literatura e o cinema possibilitam, através das histórias relatadas, a representação de personagens-sujeitos ex-cêntricos. Nessa representação, o entendimento e a quebra do sensu-comum podem muitas vezes amenizar o preconceito e a discriminação contra os homossexuais. Além de trazer essa possibilidade da quebra da *doxa*, a literatura e o cinema podem abrir discussões mais profundas sobre a relação entre as pessoas e suas sexualidades. O sujeito pode, como leitor e espectador, encontrar nas páginas de uma narrativa de ficção ou na tela do cinema, a representação, ou seja, um espelho onde ele (a) possa se identificar e se constituir como sujeito.

A abordagem dessas obras é relevante para a área, pois, ao comparar as obras de Trevisan e Almodóvar, pôde-se enfatizar as estratégias discursivas e fílmicas existentes em cada um dos textos. Dessa forma, verificou-se a ideologia e o processo de construção dos personagens e dos discursos. Além do mais, outro tema abordado refere-se à violência e a opressão provocadas pelas instituições e pelo sistema que rege a sociedade.

Vale salientar novamente que não há teses que analisam de maneira comparativa as obras escolhidas para este estudo. Assim o trabalho vem preencher uma lacuna existente entre o autor brasileiro e o cineasta espanhol. No caso de Trevisan, os estudos estão focados mais no romance histórico *Ana em Veneza* (1994)<sup>3</sup>, assim como em um dos nossos objetos, o livro *Em nome do desejo*. No entanto, os estudos são poucos, distribuídos em alguns artigos e em algumas dissertações e teses. Com relação a Almodóvar, há um número maior de trabalhos que tratam de suas obras, bem como aquelas focadas aqui; no entanto, vários deles apresentam abordagens diferentes, relacionadas a outras áreas como psicologia, sociologia e história.

O ineditismo desse trabalho está no fato de estabelecer uma comparação entre obras (romance e filmes) produzidas em contextos e culturas diferentes, onde pontos em comum se convergem em meio às diferenças, nisso, é destacado um tropo de espelho comparativo entre elas nos campos dos temas e das estruturas. Para isso, os pressupostos teóricos sobre literatura e

---

<sup>3</sup> TREVISAN, João Silvério Trevisan. *Ana em Veneza*. São Paulo: Best-Seller, 1994.

cinema, intertextualidade, interculturalidade, poder, violência e sujeito, teoria *queer*, poder do masculino e desejo deram o norte para a construção deste trabalho. Esta tese pretende então contribuir com a área dos estudos comparados por apresentar uma forma de abordagem diferenciada que tem, como base de sustentação, ao tratar-se do espelho narrativo, os estudos sobre narrativa, representação, identidade e linguagem.

Literatura e cinema são linguagens distintas, porém há aspectos convergentes entre elas que possibilitam a aproximação no campo comparativo. Aspectos como o enredo, os personagens, o tempo, o espaço são os que mais as aproximam, além dos temas em comum, nesse processo comparativo, as convergências e divergências se destacam.

A interdisciplinaridade define a moldura teórica deste trabalho, pois além da comparação entre linguagens distintas como a literatura e o cinema, ela permite trazer para a análise um suporte teórico de diferentes áreas como: psicologia, filosofia, sociologia, história, linguística etc. E a partir desse diálogo entre as áreas, pôde-se pensar também na interculturalidade presente nos objetos, pois são textos provenientes de diferentes contextos culturais. Vale lembrar que o romance e os filmes foram lançados em uma época de transição democrática que ocorria na Espanha e no Brasil. Dessa forma, ao estabelecer a convergência entre eles, foi constatado o diálogo cultural, espanhol e brasileiro, atrelado aos costumes, às religiões, às histórias, enfim, aos contextos religiosos, culturais e políticos subjacentes às tramas.

Cabe salientar que a literatura comparada, utilizada aqui como método de análise dos objetos, permite, por meio da intertextualidade e da interculturalidade, a ampliação do sentido geral de cada obra. As convergências concretizam o elo entre os textos, porém as diferenças ajudam na definição das singularidades entre elas. Os conceitos sobre intertextualidade, levantados no trabalho, contribuem para evidenciar o texto e o intertexto existente entre a linguagem fílmica e a literária. A interculturalidade surge através do diálogo cultural entre o texto e o intertexto nas obras por meio de outras linguagens como a literatura, o cinema, a música, a dança e a escultura produzidas em outros países.

Entender como se dá a intertextualidade permite compreender o sentido geral de cada

texto. Não perceber e saber o porquê do intertexto empobrece o entendimento geral do texto. No romance, a intertextualidade ocorre com o cinema e demais artes como a própria literatura e a música. Nos filmes de Almodóvar, a intertextualidade se dá com outras artes como a literatura, a música, a dança, a pintura, a escultura e o próprio cinema. Assim, perceber e entender o processo intercultural nas obras amplia o conhecimento e entendimento por parte do leitor e espectador.

A questão da representação e do sujeito é o eixo central da proposta deste trabalho. Verifica-se como esta representação e o sujeito se posicionam na comparação formal e temática nos objetos em foco. Com relação à forma, a representação aparece no romance através da intertextualidade com outras obras e artes, principalmente com o cinema. O sujeito nas histórias é constituído então através das representações sob as quais mantém um diálogo, uma relação. No romance, o personagem se vê representado na literatura que lê no seminário, assim como nos filmes que lembra ter assistido. Há uma identificação desse sujeito com o personagem e com as condições que estão sendo representadas no texto literário e na tela do cinema. Nos filmes, a representação está na literatura como no cinema e o sujeito, ao ver filmes e ler literatura, consegue se ver representado.

A ideia do espelho poderia estabelecer o elo, o diálogo entre as obras. O espelho pode ser entendido como um tropo comparativo em que personagens, no caso do romance e dos filmes, se assemelham e se desdobram. Um exemplo desse desdobramento, nessas narrativas almodovarianas, pode ser visto e entendido através dos personagens Tina e Ignacio. Nos filmes de Almodóvar, o espelho se relaciona ao embaralho que o cineasta faz das sexualidades. Nele, o diretor constrói e reconstrói seus personagens e suas histórias. O espelho existente nos filmes permite que se identifiquem convergências e diferenças entre os temas sempre relacionados à forma. A simetria permite a repetição, o *mise en abyme* que se traduz numa metáfora de espelho. Assim, as relações entre os personagens e as histórias dessas narrativas acontecem através do espelho, um tropo comparativo, uma figura que encena o movimento de repetição, de convergência e diferença entre os textos.

O objetivo geral deste trabalho é aproximar comparativamente em *Em nome do desejo* e os filmes *A lei do desejo* e *Má educação*, revelando as convergências e divergências no que se

refere à estrutura e aos temas desenvolvidos. Outros objetivos são: destacar a intertextualidade nas obras, revelando sua contribuição na construção da forma e no desenvolvimento dos temas em um jogo de espelhos que estabelece as semelhanças e as diferenças entre elas; destacar também o aspecto intercultural e como ele aproxima as obras através do diálogo em que cada obra mantém com outras culturas. Além disso, mostrar como se dá a construção do sujeito sob o poder dominante e como a ordem religiosa panóptica interfere na vida dos sujeitos ex-cêntricos através dos dogmas, dos cerceamentos e das proibições emanadas pela sociedade de controle. Tendo como base os conceitos da teoria *queer*, analisar as obras, destacando os deslocamentos e as subversões dos personagens; o poder do masculino e o desejo.

A tese apresenta três capítulos. No primeiro capítulo, são destacados alguns conceitos teóricos como a aproximação e o trânsito entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, buscando as diferenças e semelhanças entre elas no que se refere à linguagem, ao foco narrativo; aos planos e aos capítulos, assim como foram destacados e analisados a presença do narrador literário e do narrador fílmico; os aspectos técnicos do cinema como o *plongée* e o *contra-plongée*; a montagem fílmica com cortes abruptos e o texto fragmentado de Trevisan; a intertextualidade e a interculturalidade. Para essa discussão, foram articulados conceitos de Nitrini, Kristeva, Cunha, Stam, Jenny e Lotman.

No segundo capítulo, discute-se o que é poder dominante e como ele aparece no romance e nos filmes. Além disso, nesse capítulo, busca-se definir a questão do sujeito, como ele se configura nas narrativas sob esse poder. Além de revelar o lado subversivo dos personagens diante do olhar de controle, foi discutido o princípio do prazer e princípio da realidade e a constituição do sujeito através de outros discursos. No que se refere às estratégias de resistência e transgressão, o capítulo aborda a metalinguagem e os personagens que se encontram em ambos os filmes. Verifica-se ainda aspectos como o *mise en abyme*, os desdobramentos; os enquadramentos dos personagens e a presença do diretor no filme. Para essa discussão, foram articulados conceitos de Foucault, Marcuse e Quinet.

No terceiro capítulo, foi abordada a teoria *queer*, entendendo que ela possibilita a compreensão das representações do sujeito, a questão da identidade. Verificou-se como é a



estrutura “subversiva” do romance e dos filmes, mostrando como ocorre essa subversão no campo formal e estético de cada obra. Por outro lado, o capítulo procurou tratar da mobilidade do sujeito e da mudança de atitude dos personagens diante de seu objeto de desejo e ainda do poder masculino e do que ele reflete nas histórias. Por fim, tratou-se de questões relacionadas aos sujeitos e aos seus objetos de desejo no contexto de discussões sobre gênero. Para essa discussão, foram articulados conceitos de Alós, Hall, Laurettis, Butler, Sáez, Freud, Lacan e Bourdieu.

O trabalho vem contribuir para uma aproximação entre produções do autor brasileiro e do cineasta espanhol. Além disso, revela o processo discursivo de cada uma delas na quebra do binarismo masculino x feminino ao atender, de certa maneira, às identidades/sexualidades desprezadas e pouco representadas na sociedade.

Esta pesquisa, além de contribuir com a fortuna crítica de Trevisan e Almodóvar, aponta as convergências e diferenças na forma e nos temas entre as obras no que se refere à representação de personagens ex-cêntricos, ao poder de controle e a violência, as estratégias narrativas com relação à presença do narrador, a construção dos personagens, o espaço e o tempo; traz também aspectos fílmicos que contribuem para o entendimento estrutural e temático dos filmes almodovarianos.

# **CAPÍTULO I**

## 1 Literatura e cinema: diálogos

Na busca de identificar pontos de diálogo e intersecção entre literatura e cinema, de forma geral, verifica-se como o enredo está presente no texto ficcional verbal e fílmico. Na narrativa literária, a história vai sendo revelada conforme o leitor faz a leitura do texto. A história relatada pelo narrador permite também a leitura nas entrelinhas, pois a narrativa verbal é constituída de palavras (significantes e significados) e também de figuras de linguagem e símbolos. As metáforas permitem com que o sujeito que lê encontre um sentido que vai além do que está escrito. Nesse sentido, a compreensão do relato escrito exige, por parte do leitor, uma predisposição para entrar no campo dos significantes e significados e tentar buscar um sentido geral para a obra. O primeiro ponto para que a leitura dê certo é o sujeito que lê se aproximar o máximo possível do sentido do texto. Esse trabalho não vem pronto, pois exige uma habilidade/competência de quem está lendo, pois a história relatada vai se constituir diferentemente em sua mente.

No cinema, a história chega diferente para o espectador, pois ela é composta por uma junção de imagens projetadas, ou seja, a pessoa que vê o filme não precisa ler as palavras, mas receber e ler as imagens já definidas pelo cineasta. No entanto, o cinema, através das imagens, trabalha formas e cores que deverão ser entendidas também nas entrelinhas. Nesse sentido, a linguagem literária e a fílmica apresentam complexidades que se convergem também no campo estético.

Com relação ao narrador e ao foco narrativo, estes se assemelham no texto narrativo e no fílmico. No texto verbal, o foco narrativo está a cargo da voz do narrador e, no cinema, com o narrador fílmico que direciona, seleciona e organiza as imagens, os ângulos e as cenas que irão compor o filme. Dessa forma, pode-se entender que o narrador literário e fílmico são vozes discursivas.

Os personagens também fazem parte, com suas atitudes e ações, do conflito, da trama estabelecida na narrativa. Os personagens e o narrador são sujeitos e possuem vozes na história contada. Eles são importantes porque representam os sujeitos leitor e espectador, estabelecendo

um elo, uma ponte de identificação. O contrário também pode acontecer; a não identificação pode surgir entre narrador/personagem e leitor/espectador.

O espaço na literatura se configura através da descrição do narrador ou do personagem, nele os detalhes são descritos para a composição do ambiente que estará relacionado com a vida, com o cotidiano do personagem. No cinema, o espaço já vem pronto; a sua configuração surge de forma imediata para a mente do espectador; no entanto, há filmes em que o espaço apresenta detalhes importantes no campo da forma e das cores as quais se atrelam aos temas para compor o sentido geral do texto. A luz, nesse espaço, diz muito em relação ao sentido do filme.

No que se refere às obras em foco, o fato de Trevisan e Almodóvar interagirem suas narrativas com outros discursos e outras mídias acarreta uma inovação no campo discursivo de suas linguagens. Há um acréscimo de sentidos, quando o discurso literário, por exemplo, invade e se relaciona com a imagem fílmica de Almodóvar, ou quando as imagens cinematográficas influenciam os sentimentos e percepções de um dos personagens na narrativa ficcional de Trevisan. Com isso, pode-se entender que tanto a narrativa literária de Trevisan quanto a narrativa fílmica de Almodóvar aparentam uma inovação e passam, de certa forma, a renovar a prática, ou seja, o fazer literário e fílmico.

### ***1.1 Linguagens e formas: convergências na diferença***

Quando se pensa num diálogo entre literatura e cinema, a questão que se faz é como estabelecer uma intersecção entre duas linguagens distintas: uma verbal e outra composta por sequências de imagens já prontas, de certa maneira, para o espectador. A linguagem verbal (de um romance, por exemplo) apresenta sequências, encadeamentos de parágrafos repletos de imagens que se constroem e estabelecem sentidos na mente do leitor; as entrelinhas de um texto literário narrativo permitem ao leitor definir espaços e personagens até mesmo situações no campo imagético. Por sua vez, as imagens que compõem o filme, isto é, as sequências dos fotogramas, já vêm de imediato para o espectador do cinema. Devido a essas sequências “pré-prontas” em sentidos, aparentemente parece mais simples a leitura de todo o filme; no entanto,

não é bem isso o que acontece quando vemos filmes de cineastas que labutam a linguagem fílmica por meio de alguns aspectos relacionados à estrutura da obra, como as formas (circulares ou não); as cores e luzes; os enquadramentos; a montagem etc.

Segundo Pantini (2002)<sup>4</sup>, foi no século XX que as relações, entre literatura e outras artes, foram englobadas nos estudos comparados. A crítica também coloca que

[...] el comparatismo no ha dejado de investigar las condiciones que regulan las relaciones entre las artes. Podemos decir, más bien, que justamente a través del comparatismo literario el estudio de estas relaciones ha adquirido, quizá, el derecho pleno de ciudadanía académica y cultural.<sup>5</sup>

A autora afirma que há uma tradução inter-semiótica de uma arte para outra. Como exemplo de uma intersecção entre códigos, ela cita as representações da Bíblia presentes nos mosaicos da catedral de Montreal.<sup>6</sup> No campo comparativo, entre as linguagens literária e cinematográfica, é possível a intersecção entre literatura e cinema, pois alguns aspectos narrativos são comuns, entre essas artes, tais como personagens, enredo, espaço, tempo, narrador etc. os quais estabelecem uma ponte de convergência, possibilitando o diálogo no âmbito da forma.

Por outro lado, no texto “Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens”<sup>7</sup>, Cunha afirma que os textos literários e textos fílmicos podem ser compreendidos como “estudos textuais”. Assim, afirma o autor,

[...] podemos pensar texto literário e texto fílmico como objetos imbricados num vasto campo do conhecimento que poderia ser denominado de “estudos textuais” e que abrangeria, naturalmente, de forma indistinta, a produção cultural gerada no entrecruzamento de meios expressivos e em circulação intermeios. Tais condições permitem o equacionamento de uma metodologia aplicável, pontualmente, ao exercício da interpretação sob o viés da tradução

---

<sup>4</sup> PANTINI, Emilia. “Literatura y las demás artes.” In: GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Op. cit., 2002. p. 215-40.

<sup>5</sup> Ibid., p. 217.

<sup>6</sup> Ibid., p. 227.

<sup>7</sup> CUNHA, João Manuel dos Santos. “Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens.” In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 23, 2013.

interlinguagens.<sup>8</sup>

Nesse sentido, será importante equacionar, como diz o autor, um método interpretativo sob a tradução interlinguagens e a interdisciplinaridade que é definida como práxis na leitura de textos literários.<sup>9</sup>

Tentando entender a definição de linguagem cinematográfica, segue algumas considerações sobre o cinema e sua linguagem. Ao tratar da linguagem fílmica, Lauretis entende, em *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*<sup>10</sup>, que a linguagem e as metáforas estão presentes no real e que nelas o sujeito vai se representar de forma política, pois o pessoal é político e os valores sociais e os sistemas simbólicos se projetam na relação do sujeito com o cinema, as linguagens, os significados etc.<sup>11</sup> Assim, a autora argumenta que, tratando de cinema e linguagem, “[...] todos los sistemas de signos están organizados como el lenguaje, que es el sistema universal de signos; y el cine es un sistema entre otros, una rama o un sector de esa organización multinacional de signos.”<sup>12</sup> O cinema, então, implica e constitui o sujeito, pois nele o indivíduo é representado como sujeito.<sup>13</sup>

Exemplos dessa representação do sujeito podem ser vistos através do diálogo e da releitura que constituem também a linguagem fílmica. Em uma das cenas de *Má educação*, quando Ignacio e Enrique vão ao cinema juntos para assistir ao filme *Esa mujer* (1969), com Sara Montiel (1928-2013), há um diálogo entre os personagens; pois Ignacio, anos mais tarde, se transformará numa *drag queen* que fará uma releitura de Sara Montiel, de acordo com o texto *A visita*, escrito por Ignacio. E Enrique Goded consegue futuramente, com base nesse texto autobiográfico, recriar, em seu filme, o personagem Zahara que se caracteriza, numa apresentação artística, num bar, a atriz Sara Montiel. Não se pode deixar de constatar que a atitude do personagem, de Sara Montiel, no filme assistido pelos garotos, é forte diante de um

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 88-89.

<sup>9</sup> Ibid., p. 88-89.

<sup>10</sup> LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

<sup>11</sup> Ibid., p. 13.

<sup>12</sup> Ibid., p. 31-32. “[...] todos os sistemas de signos estão organizados como a linguagem, que é o sistema universal de signos; e o cinema é um sistema entre outros, uma rama ou setor dessa organização multinacional de signos.”

<sup>13</sup> Ibid., p. 30.

contexto religioso em que as normas podem afetar diretamente o sujeito no que se refere à sua relação com os seus desejos e o corpo. A atitude de enfrentamento do personagem, no filme, inspirou talvez o personagem Ignacio a enfrentar as mazelas e perseguições no colégio, bem como na sociedade. A atriz espanhola interpreta irmã Soledad que volta ao convento. Ignacio comenta com Enrique sobre a beleza de Sara (no caso, há uma mistura da beleza da atriz Sara Montiel com sua personagem que tem uma personalidade forte). Tempos depois, Ignacio vai criar, em *A visita*, Zahara, que talvez seja uma referência à atriz Sara Montiel, de *Esa mujer*. Uma das cenas desse filme, focalizada em *Má educação*, é a cena em que irmã Soledad encontra com a madre superiora.

Esta cena se desdobra com a cena em que Zahara encontra padre Manolo, pois tanto irmã Soledad como Zahara estão modificadas interiormente e vestem roupas além do preto, ao contrário do padre e da madre superiora que se vestem somente com roupa preta, diferenciando-se assim do outro e revelando uma barreira com a imponência, seriedade e “santidade” da vestimenta.



**Figura 1 - No cinema, Ignacio e Enrique assistindo o filme *Esa Mujer* (1969), com Sara Montiel**



**Figura 2 - Zahara, personagem do filme *A visita***

No fotograma acima, figura 2, Zahara, que corresponde a Ignacio transformado no filme *A visita*, interpreta a canção “Quizás, quizás, quizás”, também interpretada pela atriz e cantora Sara Montiel. Essa cena, na verdade, é uma releitura do transformista (figura 3) que imita Sara Montiel na boate onde Juan trabalhou para observar a maneira como esse artista imitava/reliava Sara Montiel. Zahara aqui passa a ser também uma leitura que Enrique Goded (diretor do filme *A visita*) faz do personagem escrito por Ignacio.



**Figura 3 - Performance do transformista que inspirou Juan a construir o personagem Zahara**

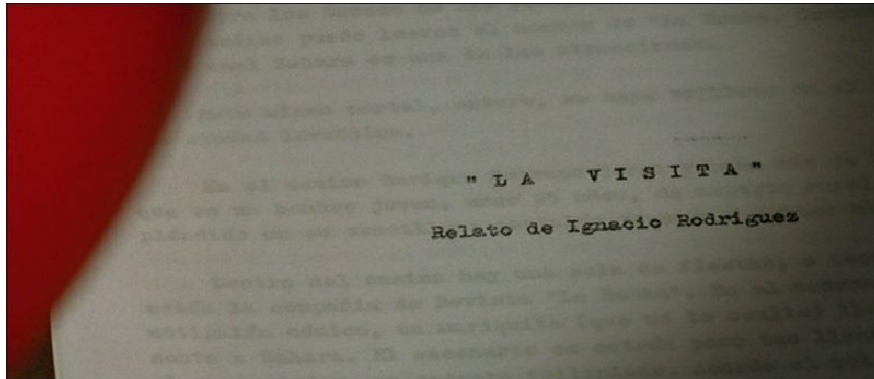
Dando seguimento às relações entre linguagem verbal e fílmica, Cunha <sup>14</sup> afirma que os estudos sobre cinema e literatura são entendidos no momento como práticas interdisciplinares

---

<sup>14</sup> CUNHA, João Manuel dos Santos. “Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens.” Op. cit., 2013.



que atentam para certas condições, como as culturais e as históricas. Afirma também que Bluestone (1957) entende que literatura e filme apresentam meios formais muito diferentes: o cinema, pela imagem; e a literatura, pela palavra. Nesse sentido, conclui que, na construção parafrásica desses meios, o cineasta passa a ser um autor de um texto novo (o filme) e não só um tradutor do texto literário.



**Figura 4 - O texto traduzido por Goded é focado em *close-up* pelo narrador fílmico de *Má educação***

Para entender a construção parafrásica dessas linguagens, tem-se aqui um exemplo: a figura 4 revela, em *close-up*, o texto que será filmado por Enrique Goded. Aqui ocorre o processo de interpretação/tradução do cinema tratado por Cunha<sup>15</sup>. Nesse sentido, no processo de tradução do texto *A visita*, Enrique Goded passa a ser o autor de um novo texto e, dessa forma, também constrói sua história, autobiográfica ou não, junto com Ignacio Rodríguez. A cor vermelha que sobrepõe o relato neste fotograma, alude à cortina que se abre no palco de um teatro, dando início ao espetáculo. Para o autor, o que faz o tradutor é interpretar o texto literário e traduzi-lo/transcriá-lo para outro código, outra linguagem (no caso, o filme). Assim, “Interpretar o mundo, então, seja por meio de que língua ou linguagem for, será sempre um ato de tradução, produtor e condutor de sentido.”<sup>16</sup> De acordo com o crítico, há na tradução fílmica de textos literários o hibridismo; isso se deve à mescla de linguagens e discursos, assim como pelos meios estruturais criados pelo intérprete. Além disso, o cineasta/intérprete tem como responsabilidade também conduzir personagens de um campo ficcional para outro.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ibid. p. 90.

<sup>16</sup> Ibid., p. 90.

<sup>17</sup> Ibid., p. 92.

Cunha, em outro estudo, *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*<sup>18</sup>, afirma que desde o fim da Primeira Guerra Mundial, já se discutia a relação entre literatura e cinema. Em 1925, na revista *Les cahiers du Mois*, o diálogo entre literatura e cinema e as relações deste com as outras artes já eram tratadas. Blaise Cendrars, segundo o autor, coloca que a literatura passou a ficar mais rica com o cinema, como também se aprimorou com a música e a pintura. Em outro momento, o autor afirma que Claude-Edmonde Magny busca seriamente uma tentativa para sistematizar a relação entre técnica fílmica e técnica literária (no caso, o romance); e que André Bazin reconhece que o cinema influenciou o romance moderno, pois este acolhe técnicas do relato e valoriza os fatos que são pontos reveladores de expressões fortes do cinema.<sup>19</sup>

Por sua vez, Fiorin, definindo linguagem, em *Linguagem e ideologia*<sup>20</sup>, afirma que ela é um fenômeno complexo, podendo ser estudada de diferentes maneiras. Diz também que a língua sofre determinações, e estas determinações se caracterizam como sendo sociais, psíquicas, físicas, fisiológicas, etc.<sup>21</sup> Para o pesquisador, o conteúdo de um mesmo discurso pode ser manifestado em diferentes textos como o verbal e o fílmico; “[...] a distinção entre imanência e manifestação, entre discurso e texto, é difícil de ser feita.”<sup>22</sup> Um discurso quando é manifestado, por exemplo, por dois diferentes textos, o seu sentido básico permanece o mesmo; no entanto, cada texto apresentará características peculiares, pois novos conteúdos se agregarão ao discurso e outros deixarão de ser vinculados. Por causa das “coerções do material” e dos “efeitos estilísticos” da expressão no nível da manifestação, certos significados irão se agregar ao discurso e outros deixarão de ser vinculados. Isso se dá porque um livro não é totalmente igual a um filme<sup>23</sup>. Fiorin define que o sentido é a parte “inteligível” do signo e a expressão é o lado “dizível” e “sensível” desse signo. “Seu significante é a imagem dos sons verbais que serve para dizer, para veicular o conceito. Os significantes podem ser de diferentes espécies, verbais, pictóricos, gestuais etc. O

---

<sup>18</sup> CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 97, 110, 115.

<sup>20</sup> FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>23</sup> FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. Op. cit., 2007. p. 38.

signo é a união de um significante a um significado.”<sup>24</sup> Assim, quem escreve recria o conteúdo no “plano da expressão”, e “os efeitos estilísticos” apresentam uma homologia entre expressão e conteúdo.<sup>25</sup> Analisando, no nível da representação, o filme *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman, Fiorin nota que o claro e o escuro do filme apresentam um sentido que dificilmente seria mostrado em uma expressão verbal.<sup>26</sup> Ou seja, isso quer dizer que a variação do tom claro e escuro pode ser revelada melhor em um filme do que em uma expressão verbal, por exemplo. Dessa forma, entende-se que um certo conteúdo, acrescentado ao texto fílmico e desvinculado do texto verbal e vice-versa, causa sentidos particulares tanto ao discurso fílmico quanto ao verbal.

Somente para completar esta definição de linguagem e discurso fílmico, Stam, em *O espetáculo interrompido*<sup>27</sup>, diz que o cinema é uma linguagem composta de outras linguagens. Ele necessita das fotografias sequenciais, da música, dos sons (fonéticos e ruídos). Por ser “linguagem composta” e “heterogeneidade códiga”, o cinema se define como um abarcamento de simbolismos literários, ou não; de ideologias; de jogos; de estéticas; de influências de todo o tipo, etc.<sup>28</sup> Assim, “Os antiilusionistas exploram a mistura dos gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação.”<sup>29</sup>

Em *Má educação*, por exemplo, o discurso contido no texto *A visita* se manifesta também no filme de diferente maneira, porém guardando o seu sentido básico que é o tom crítico de um ex-seminarista com relação ao seu convívio num ambiente escolar religioso, onde sofreu abusos sexuais pelas mãos de um padre pedófilo que o impedia, por ciúmes e possessão, de amar seu amigo Enrique, expulsando-o do colégio.

No que se refere à comparação entre o romance *Em nome do desejo* e os filmes - *Má educação* e *A lei do desejo* -, entende-se que há entre eles um sentido comum que é a ordem religiosa; a homossexualidade sendo descoberta em um colégio católico interno; a separação

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 38.

<sup>25</sup> Ibid., p. 38.

<sup>26</sup> Ibid., p. 39.

<sup>27</sup> STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

<sup>28</sup> Ibid. p. 56.

<sup>29</sup> Ibid., p. 56.

traumática dos adolescentes amantes; o abuso sexual de menores por padres dentro do seminário. Isso acontece também com as cores utilizadas nos filmes em foco: o vermelho, por exemplo, está evidenciado em inúmeros objetos, desde os vestuários dos personagens, passando pelos carros, até chegar aos objetos medianos e pequenos espalhados estrategicamente pelo cenário. Tanto em *Má educação* como em *A lei do desejo* a forma está por conta das simetrias que inundam praticamente todos os cenários, *closes* e ângulos.



**Figura 5 - Ada e Tina lado a lado portando óculos escuros com aros vermelhos e roupas também em vermelho**

Na figura 5, percebe-se a simetria na disposição cênica dos personagens, assim como a combinação das roupas que vestem. Tal forma e cor contribuem para o sentido da relação maternal que Tina tem com Ada e vice-versa. Os dois personagens estão muito ligados e por isso há entre eles um tom de conexão que perpassa a superfície das formas e cores, levando talvez o espectador para o entendimento geral do significado. Essa combinação é acentuada na linguagem fílmica de um cineasta que cria essas estratégias combinatórias, pois sabe que sua arte é luz e esta pode soar prazerosa ou não aos olhos e aos sentidos emocionais e racionais do espectador. Dessa forma, cumpre-se a função da arte que comove e ensina. Essa cena apresenta a cor vermelha que pode ser vista no vestido de Tina, em sua bolsa, em seus óculos, em sua boca e em suas unhas; bem como na blusa e nos óculos de Ada. O vermelho simboliza a paixão, a vida, o desejo, e também é um símbolo de significação contraditória, pois há momentos em que pode representar a proibição e em outros a liberação. Sobre ele, Almodóvar diz o seguinte: “O vermelho está sempre presente nos meus filmes, não sei por quê. Mas é possível encontrar uma explicação. A mais insólita é que na cultura chinesa o vermelho é a cor dos condenados à morte. Isso faz dele uma

cor especificamente humana, já que todos os seres humanos estão condenados à morte. Mas o vermelho é também, na cultura espanhola, a cor da paixão, do sangue, do fogo.”<sup>30</sup>. E estes temas se entrelaçam na trama. A respeito do uso da cor no filme, Gérard Betton, em *A estética do cinema*<sup>31</sup>, diz que “As cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico [...]”.<sup>32</sup>

Para Almodóvar, imitar o outro por admiração não leva a nada. O certo será encontrar no outro uma solução para o seu problema.<sup>33</sup> O cineasta admite ter se inspirado em Alfred Hitchcock (1899-1980), abarcando dele principalmente as cores.<sup>34</sup> As cores em Almodóvar são fortes e “emocionais”, sem dúvida é uma marca de sua estética e se tornam um elemento importante na composição de sua obra, pois é salpicada de forma intencional/racional por todos os cenários e figurinos. Dessa forma, torna-se um signo a contribuir com a temática. Para Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica*<sup>35</sup>,

Sem cair num simbolismo elementar, a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. [...] sua utilização bem compreendida pode ser não apenas uma fotocópia do real exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva e metafórica, da mesma forma que o preto-e-branco é capaz de traduzir e dramatizar a luz.<sup>36</sup>

Na figura 6, vê-se um cartaz ao fundo que diz: “Haz algo que no está de moda. Si tienes sangre, dona un poco.”<sup>37</sup> Parece ser isso que Tina faz ao visitar seu irmão no hospital, ajudando-o de forma a revelar seu amor fraternal. Tina também, quando chega ao hospital, entrega presentinhos (não politicamente corretos, como drogas) às pessoas internadas que se aproximam dela. Ela não doa sangue, mas doa uma amizade, um carinho ao atender aos desejos daqueles a

---

<sup>30</sup> STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Trad. Sandra Monteiro e João de Freire. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 113.

<sup>31</sup> BETTON, Gérard. *A estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>33</sup> TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Op. cit., 2006, p. 35.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>35</sup> MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 2003. p. 71.

<sup>37</sup> “Faça algo que não está na moda. Se você tem sangue, doa um pouco.”

quem presenteia. A cor vermelha, uma representação simbólica da vida, nesta imagem, está presente numa cadeira, ao lado do personagem; em sua bolsa; em suas unhas; em sua boca escarlate e, obviamente, na foto de uma bolsa de sangue do cartaz.



**Figura 6 - Tina no hospital**

Ainda neste fotograma (figura 6), há também uma escada com forma simétrica. Para Chevalier e Gheerbrant, a escada representa a ascensão e a valorização e “[...] é também o símbolo das permutas e das idas e vindas entre o céu e a terra [...]”<sup>38</sup>. Afirmam ainda que ela, a escada, é o símbolo que “[...] pode conter por vezes uma significação erótica, sendo que a ascensão, nesse caso, é a do desejo, que sobe até atingir o orgasmo”<sup>39</sup>. Essa ação de ascensão e descida, que a escada como símbolo significa, pode representar a própria vida de Tina com seus “altos e baixos”.

As simetrias estão por todos os lados e cantos dos filmes. As posições dos personagens em vários planos também são simétricas. A ideia da simetria é de fato importante por contribuir também para o entendimento geral dos sentidos da história. Para que se possa compreender melhor o que significa tal contribuição, deve-se primeiro entender de que forma o desenho simétrico se apresenta no filme, para depois fazer uma relação com o andamento da narrativa, com a composição dos personagens e suas atitudes. Deve-se verificar até que ponto as simetrias são importantes para a formação do(s) sujeito(s) e suas ações. Chevalier e Gheerbrant afirmam

<sup>38</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 378.

que a simetria é o

[...] símbolo da unidade pela síntese dos contrários. Expressa a redução do múltiplo ao um, que é o sentido profundo da ação criadora. Depois de uma fase de expansão, o universo descobre a sua significação no retorno à unidade do pensamento: a manifestação do múltiplo resulta em colocar em relevo o um, o um que está na origem e no fim de todas as coisas [...]. A unidade que é assim alcançada não é mais do que uma unidade de fachada. Ao invés de uma síntese dos contrários, é apenas uma duplicação, um efeito de espelho.<sup>40</sup>

Pode-se entender que o contrário, o desacordo que os autores definem como simetria, pertence aos personagens e está presente em suas relações. Tal fato revela o desenvolvimento do eu do sujeito diante do outro, em um cotidiano de momentos e situações de aparente contradição. Em *A lei do desejo*, a simetria indica, por um lado, a opressão de um todo que é circular e, por isso, fechado em sua idealização de uma unidade que vai ao encontro da ideia de um ponto uno e belo, ou seja, próxima à ideia cristã de um Deus único e criador do universo e, por isso, inteiro, completo. Nesse sentido, a ideia de beleza tem em sua essência a unicidade, a simetria. No entanto, sabe-se que o mundo é, na realidade, assimétrico, diferentemente da imaginada simetria que desemboca num ponto único e originário de todas as coisas. Esse símbolo aparece no filme através das histórias de vida dos personagens. Com isso, o encanto plástico da narrativa de *A lei do desejo* possa ser o espelho da realidade com suas distorções e contradições humanas.

A simetria presente na luz ao dividir, por exemplo, os cenários e os ambientes em claro e escuro, representando o consciente e o inconsciente. A luz que entra pela janela ou pelas frestas ilumina uma parte do ambiente, deixando a outra parte escura. Forma-se aí a simetria. Pode-se ver outro exemplo deste desenho nas grades das janelas dos apartamentos tanto de Pablo como de Tina. Muitas outras simetrias são vistas por todo o filme e revelam uma divisão, ou um cerceamento do desejo. As janelas e as portas de vidro formam compartimentos em retângulos por onde a luz entra. Este fato pode ser entendido como o sentido de algo liberado, ou seja, aos “desejos” com os quais a sociedade está de acordo. Outro exemplo está também na cena final do filme em que pessoas sobem, após ouvirem um tiro vindo do apartamento de Pablo, as escadas de segurança externa do prédio: neste caso, tanto as janelas como as escadas e os degraus são

<sup>39</sup> Ibid., p. 382.

<sup>40</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Op. cit., p. 834.

simétricos. Este plano ocupa toda a tela, aludindo ao consciente e inconsciente, à razão e emoção, às pessoas com seus desejos. O todo simétrico desta cena final do filme é governado e controlado pelo olhar panóptico daqueles que na rua esperam o desfecho da perturbada relação entre Pablo e Antonio. No entanto, este quer ser visto, ser personagem de um espetáculo visto por aqueles que na rua aguardam o desfecho da história que ele protagoniza.

Por sua vez, na figura 7, há o personagem Antonio, vivido por Antonio Banderas, sem camisa e posicionado do lado interior de uma janela que tem seus vidros divididos em retângulos simétricos.



**Figura 7 - Antonio próximo à janela, no apartamento de Pablo**

Para Chevalier e Gheerbrant<sup>41</sup>, a janela é um símbolo que representa a receptividade. Nesse sentido, ao analisar Antonio, vê-se que ele é receptivo à paixão e a tudo o que ela pode lhe acarretar. Parece que ele está aberto às coisas novas que a vida lhe apresenta e vai aos poucos absorvendo outro meio de se relacionar e amar. Através dos vidros, luzes externas invadem o ambiente, deixando-o claro-escuro. Para Betton, “o conflito da luz e da sombra, a utilização dramática do claro-escuro, são encontradas em vários filmes ‘noirs’, psicológicos ou policiais, onde o confronto das luzes acompanha a violência da ação [...]”<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Ibid., p. 512

<sup>42</sup> BETTON, Gérard. *A estética do cinema*. Op. cit., 1987. p. 56.





**Figura 8 - A luz e a sombra em simetria estão presentes em praticamente todas as cenas de *Má educação***

Em *Má educação*, o claro e escuro estão presentes em várias passagens. A presença da sombra e da luz, no rosto do padre Manolo (figura 8), que também estabelece o desenho simétrico nas cenas, alude ao seu passado obscuro e ao seu presente. É como se este personagem tivesse dupla personalidade, dois tempos que se encontram e revelam nesse momento. Atrás dele, a simetria aparece ainda na cadeira e na janela.

Assim, junto à forma e às cores, os temas nas narrativas são atrelados e eles fazem parte do conteúdo, do discurso que se manifesta nos textos. Outros aspectos narrativos convergem para o sentido geral no momento de aproximação e comparação.

Com relação ao tempo, para Lotman<sup>43</sup>, diferentemente das artes verbais, as artes visuais excluem o tempo passado e o futuro; ou seja, uma tela pode representar o futuro, mas não será uma tela pintada no futuro. No caso do cinema, o presente da representação acontece na frente do público, pois é impossível delinear o passado e o futuro como na literatura, haja vista que esta possui a dimensão dos dêiticos<sup>44</sup> próprios de sua língua verbal. Para que o passado e/ou futuro se represente no filme, este recorre aos cortes, aos encadeamentos, ao ritmo. Para Genette, informa Cardoso<sup>45</sup>, a aproximação, no campo temporal, entre cinema e literatura, ocorre nos conceitos semelhantes de “tempo da história”.<sup>46</sup> Assim, “Literatura e cinema, ainda que sejam sistemas com

<sup>43</sup> LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Editorial Estampa: Lisboa, 1978. p. 135-40.

<sup>44</sup> Os dêiticos aqui se referem principalmente aos adjetivos demonstrativos, aos advérbios de tempo e de lugar e aos tempos dos verbos.

<sup>45</sup> CARDOSO, Luis Miguel Oliveira de Barros. “Literatura e cinema: dissídios e simbioses”. In: NASCIMENTO, Evando et al. (Orgs.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 66.

inúmeros postos de contato, constituem obras de arte que valem por si.”<sup>47</sup>

Por sua vez, ainda com relação ao tempo na narrativa, Metz, em *A significação no cinema*<sup>48</sup>, afirma ser interessante separar a sequência cronológica dos fatos e a sequência dos significantes que corresponde ao tempo percorrido pela pessoa no momento em que está lendo, ou vendo um filme. Em outras palavras, esta última sequência corresponde ao tempo da leitura da narrativa literária e ao tempo da visão da narrativa fílmica. Para o autor, a narrativa se diferencia da descrição, pois esta negocia um espaço num tempo e também se diferencia da imagem que negocia um espaço num tempo e um espaço num outro tempo.

No que se refere à narração cinematográfica e literária, Cardoso<sup>49</sup> informa que alguns estudiosos do cinema, como Aumont, Bergala, Marie e Vernet, defendem que a aproximação que ocorre entre cinema e narração se deve a três elementos: a “imagem figurativa”; a “imagem em movimento” e a procura por uma legitimidade.<sup>50</sup> No caso, entende-se que o cinema e a narração buscam a verossimilhança, a representação convincente de uma determinada realidade. Para o crítico, “O cinema [...] nasce sob influência de um conjunto de vetores históricos e sociais que o aproximaram da literatura.”<sup>51</sup>

Em outro olhar sobre a narrativa fílmica e outras narrações, Gaudreault e Jost, em *A narrativa cinematográfica*<sup>52</sup>, afirmam que, numa ideia mais técnica, a narração é um discurso; uma sequência de enunciados. Porém, nem todo discurso relata, pois ele pode ensinar, falar, demonstrar etc.<sup>53</sup> Entender a narrativa de um romance, de uma apresentação de balé, de um filme em forma de enunciado, argumentam, é tornar legítima a análise estrutural.<sup>54</sup>

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 68.

<sup>48</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

<sup>49</sup> CARDOSO, Luis Miguel Oliveira de Barros. “Literatura e cinema: dissídios e simbioses. Op. cit., 2003.

<sup>50</sup> Ibid., p. 62.

<sup>51</sup> Ibid., p. 62.

<sup>52</sup> GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

<sup>53</sup> Ibid., p. 32-33.

<sup>54</sup> GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Op. cit., 2009. p. 34-35.

De acordo ainda com os autores, o suceder dos eventos formam o que se compreende por trama narrativa. Os atores estão situados na instância de primeiro nível. Há outra superior que se equivale ao narrador de texto escrito. A instância superior fílmica, que equivale ao narrador do texto escrito, é apontada por Laffay como o “grande imagista”; por Ropars-Wuilleumier (1972) como o “narrador invisível”; por Casseti (1983) e Gadiers (1988) como o “enunciador”; como o “narrador implícito”, por Jost (1988) e como o “meganarrador”, por Gaudreault (1988).<sup>55</sup>

Gaudreault e Jost ainda afirmam que o som no cinema alerta o espectador com relação à existência de uma ação sob a outra. Ele proporciona, então, uma linha melódica na mudança de cenas, de ações e acontecimentos. Os autores ainda dizem que Souriau aplica a palavra *diegese* para definir o universo que o filme constrói. *Diegese*, então, é aquilo que dá inteligibilidade à história contada no filme e esta pode ser entendida como a sequência dos fatos narrados. A narrativa, por outro lado, pode ser entendida como o modo que esses fatos são narrados.<sup>56</sup> Uma das diferenças entre filme e romance, por exemplo, argumentam os estudiosos, é que o filme pode mostrar, através das imagens, ações sem dizê-las, ao contrário do romance cuja instância narrativa aparece de forma mais nítida.<sup>57</sup>

Por sua vez, Cunha<sup>58</sup>, tendo por base os conceitos de narrador fílmico de Gaudreault, diz que a “instância fundamental” é o lugar onde se aloja o narrador fílmico ou “grande imaginário” (*le grand imagier*): o narrador fílmico, então, para Gaudreault, de acordo com o crítico, corresponde ao narrador literário. Entende-se que esse narrador fílmico realiza a imagem, ou seja, opta pelo encadeamento narrativo, faz a decupagem (corte) e monta os planos. Ainda de acordo com o crítico, pode-se considerar que o narrador fílmico seja o diretor, pois este realiza o encadeamento da narração, os cortes e a montagem.<sup>59</sup>

Com relação aos narradores e ao foco narrativo em *Má educação*, constata-se que o

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 41.

<sup>56</sup> Ibid., p. 50.

<sup>57</sup> Ibid., p. 57.

<sup>58</sup> CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Op.cit., 2011.

<sup>59</sup> Ibid., p. 112-13

personagem Ignacio é também o narrador, pois relata sua história no seminário juntamente com Enrique e o padre Manolo. A história é contada sob sua ótica e isso causa futuramente uma interferência em sua vida e na vida dos outros personagens. Em *Má educação*, há o foco do narrador fílmico (no caso Pedro Almodóvar), depois a ótica de Ignacio, que escreve o texto *A visita* o qual será filmado por Enrique Goded, e também a visão de Enrique Goded ao filmar este relato. Em suma, há o narrador que organiza e se responsabiliza pelas narrativas (Almodóvar) e os outros narradores que fazem parte do *mise en abyme*.



**Figura 9 - Momento de filmagem: percebe-se o olhar do diretor Enrique Goded (o narrador fílmico de *A visita*) ao lado da câmera. Em suas mãos, encontra-se o roteiro do filme**

No fotograma (figura 9), os olhares se voltam para a cena em que Zahara é assassinada pelo padre. Este plano fílmico desperta nas pessoas que ali se encontram a total atenção. Padre Manolo, de óculos escuros, é o personagem que indiretamente mata Ignacio, por overdose, ofertando-lhe um pacotinho de uma cocaína muito forte. Ele mata Ignacio com a ajuda de Juan.

Em *A visita*, Zahara é assassinada pelo padre José, no colégio onde estudara; nesse sentido, o relato escrito por Ignacio Rodríguez é um texto “não confiável”, pois apresenta passagens inventadas que não correspondem à “realidade” biográfica de seu autor e nem a de Enrique Goded e, por isso, compõem magistralmente um campo de intriga que ultrapassa os limites do texto escrito e ganha corpo no fílmico, pontuado de embaralho por Almodóvar. Além disso, verifica-se, nesse momento da cena, a metalinguagem que é frequente nos filmes de Almodóvar, onde se vê o processo de criação e filmagem de um filme.

Também esclarecendo a posição do sujeito como narrador e criador no texto, para Martin (2003),<sup>60</sup> em *A linguagem cinematográfica*, um exemplo dessa posição do sujeito, no cinema, é “[...] quando o diretor pretende fazer uma obra de arte, sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmera [...]”<sup>61</sup> A câmara passa a ser o “olho do diretor”, como o olho do protagonista de filme, como o olho de quem está vendo o filme e passa a ser também um personagem da história. O cinema atende, então, o que o diretor pretende expressar. Ele revela a “imagem artística” da realidade via expressão, sensação e razão do diretor.<sup>62</sup>

Pode-se observar estes olhares e textos em outro momento: logo na abertura de *A lei do desejo*, vê-se outro filme em que um jovem seminu, em uma interpretação de cena de filme, recebe orientações de um diretor. Este primeiro plano revela a metalinguagem e também o *mise en abyme* intertextual formado por sobreposições seja de cenas, planos ou histórias.



**Figura 10 - Fotograma que revela o título do filme *A lei do desejo***

Na figura 10, vê-se, primeiramente, o título do filme que centraliza e orienta todas as histórias e personagens e que possui um narrador fílmico (Pedro Almodóvar); logo, vê-se Antonio e, um pouco mais ao fundo, Tina e Pablo: três personagens que fazem parte de toda a trama; ao fundo, vê-se o cartaz do filme que Tina e Antonio estavam assistindo e que Pablo dirigiu. Percebe-se então que o narrador fílmico, de *A lei do desejo*, controla os personagens e qualquer outra cena fílmica, ou seja, outra história (mesmo fragmentada) que compõe outros

<sup>60</sup> MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 24.

textos.

No referido filme, há o narrador fílmico, e também o personagem Pablo, um escritor que escreve seus roteiros e peças de teatro em uma máquina de escrever e dirige filmes. O personagem tenta construir suas histórias tendo como personagens as pessoas que o rodeiam, como sua irmã Tina, seu amante Antonio e seu ex-namorado Juan. Escrevendo, ele pensa que pode controlar a vida desses indivíduos, mas acaba por ser controlado pelo “destino”, pelas tramas da própria narrativa que ele escreve. Em suma, não consegue mais ter o domínio dessas vidas que, de alguma forma, sofrem interferências de seu poder como observador e articulador das relações.

Por sua vez, no romance *Em Nome do desejo*, a história é contada por meio de perguntas e respostas e nelas os personagens, os cenários e o tempo são construídos. As perguntas são marcadas pelo símbolo de uma cruz e as respostas por um travessão que indica a voz do(s) sujeito(s) (Tiquinho – primeira pessoa, e a voz de um narrador em terceira pessoa). Pode-se aludir às perguntas de um tribunal inquisitorial, pois nelas há o interesse pelos detalhes e, também, com o conhecimento adquirido, vindo das respostas, pelo controle e domínio do sujeito (Tiquinho) e de sua história. Esse narrador sabe de tudo o que acontece com os personagens, com os outros sujeitos. Sua crítica e suas observações sobre os comportamentos e as atitudes dos padres e também dos colegas se desenvolvem sob sua ótica.

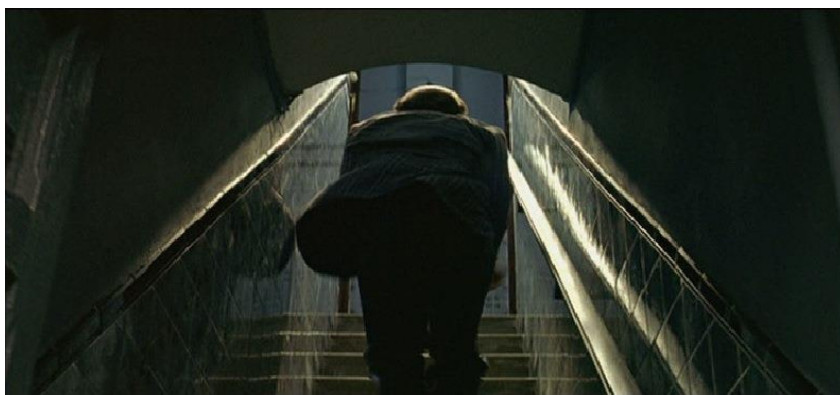
Do ponto de vista composicional, no romance de Trevisan e nos dois filmes de Almodóvar, a história é contada através da ótica do personagem, ou seja, o ponto de vista passa a ser dele e com isso há o controle. Nessas narrativas, há passagens em que o narrador e o narrador fílmico assumem o controle de contar/narrar a história, como há também momento em que este controle passa à terceira pessoa. No texto de Trevisan, quando Tiquinho relata intimidades entre ele e Abel, a pessoa que narra é a terceira, ocorrendo, nesse sentido, certo distanciamento do narrador com aquele personagem. No filme, Ignacio escreve *A visita*, obra narrada em primeira pessoa que conta, de forma ficcional, a sua vida no seminário. Porém, em meio à adaptação desse texto, escrito por Ignacio, para Enrique Goded, a narrativa se desenrola com o narrador fílmico.

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 24, 31.

Um labirinto se instaura nessa narrativa que se estabelece por meio de outras que vão surgindo em sequências e planos entrecidos. Em *A lei do desejo*, Pablo também é o diretor fílmico dos filmes que dirige e também é o autor das cartas que envia a Juan e a Antonio, envolvendo-os nas tramas que tenta direcionar e controlar.

Em sua definição sobre a fotografia e o ato de fotografar, Sontag (2004), em seu livro *Sobre fotografia*<sup>63</sup>, revela um outro olho existente, um olho completamente avesso do “olho” do poder dominante que cega as pessoas. A autora dá ênfase à “insaciabilidade” de um “olho” que nos tira da “caverna” (aquela de Platão), do mundo real, alterando o estado, as situações desse confinamento. Este olho é o que fotografa e ao fotografar, o fotógrafo se apropria da coisa fotografada e isso faz com que ele se coloque numa relação específica com o mundo. E esta relação é igual ao conhecimento e, conseguinte, ao poder.<sup>64</sup> Segundo a autora, enquanto no mundo os fatos ruins acontecem, o fotógrafo vai criar um novo mundo, o “mundo-imagem”, este outro mundo, criado por ele, é que ficará registrado, ou melhor, que sobreviverá.<sup>65</sup> Essa incorporação acontece nos filmes de Almodóvar, via câmera. Por sua vez, o romance de Trevisan também incorpora o entorno e outras artes como a música e o cinema, além de outros gêneros literários como a poesia, por exemplo, através do olho, da observação do narrador.



**Figura 11- Padre Manolo subindo a escada em direção ao apartamento de Ignacio**

Com relação ao posicionamento dessa câmera, que é manipulada pelo narrador fílmico,

<sup>63</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 13, 14.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 22.

na figura 11, diferentemente do que acontece na figura 12, em que o personagem sobe a escadaria da Igreja, com o enquadramento de câmera em *plongée* (a posição em *plongée* da câmera coloca o espectador em posição superior diante do objeto), pode-se ler que Zahara sobe a escadaria, observando de baixo o seu entorno, o ambiente religioso. Nesse sentido, parece haver uma ascensão do personagem, em seu movimento de subida, focado do alto e de frente.



**Figura 12 - Zahara subindo a escadaria do seminário a caminho da sacristia**

Por outro lado, o padre (figura 11) sobe as escadas e é focado em *contra-plongée* e de costas, pois a ideia seja a de passar ao espectador um sentido de superioridade do objeto, no caso o personagem (padre Manolo), que, de certa forma, representou ou ainda representa a voz dominante. Ele sobe a escada em sua imponência em tom de suspense. Por outro viés, se se analisa o fotograma, tendo a escada como símbolo de ascensão, tem-se a ideia de que o personagem sobe a escada como se estivesse buscando se salvar, encontrar o caminho do céu; no entanto, a saída para este caminho se fecha cada vez mais, parecendo dificultar sua entrada no campo ascendido. O contrário acontece na figura 12, em que Zahara sobe a escada parecendo ascender-se a um campo de conforto amplo. Vale ressaltar que, em tom irônico, o personagem morre assassinado pelo padre José, não descendo mais a escadaria que subiu.

Outro ponto, a ser considerado, no âmbito das formas, entre os filmes, se refere aos



planos e à montagem. Com relação aos planos do filme, Lotman<sup>66</sup> assegura que o encadeamento dos planos no cinema é a narrativa fílmica que corresponde ao discurso do autor no romance.<sup>67</sup> E a montagem, afirma ele, pode ser entendida como uma justaposição de elementos diferentes da linguagem fílmica, diferentemente da justaposição de elementos heterogêneos utilizada de maneira geral na arte.<sup>68</sup> Ainda diz o autor que a narrativa fílmica é construída por meio de uma sequência de signos icônicos e não por palavras, e que esta narrativa é feita com os recursos do cinema, ou seja, com os recursos, principalmente os técnicos, utilizados na construção/criação do filme. Além disso, uma narração sem montagens e um plano profundo e contínuo estruturam um texto muito próximo ao desenrolar da vida.<sup>69</sup> Complementando a ideia de verossimilhança de um texto narrativo, Lotman diz que “Um texto artístico evolui no campo de uma dupla tensão: ele projeta-se, por um lado, sobre certas expectativas-tipo da sucessão de elementos num texto e, por outro, sobre a expectativa de tipo semelhante que existe na vida.”<sup>70</sup>

Por outro lado, para Kristeva, o cinema não faz a cópia exata e contínua de uma realidade. O que faz é cortar sequências, isolando planos e reorganizando-os de forma a combiná-los por meio da montagem que dará novos sentidos aos elementos. Assim, o cinema manipula, organiza e estrutura as coisas.<sup>71</sup>

Segundo Cunha<sup>72</sup>, Serguei Eisenstein foi quem apontou a ideia de “cinematismo”. O cinematismo se refere, então, ao método dos princípios da montagem. Essa montagem de planos pode ser entendida para Eisenstein como a percepção de maneira natural do mundo pelo homem. Segundo o autor, Eisenstein, no campo da análise comparativa, abarca constructos de outros veículos expressivos à sua teoria fílmica. Por sua vez, Pier Paolo Pasolini, como informa Cunha, diz que é possível pensar a linguagem fílmica na distinção entre prosa e poesia (quer dizer, ‘língua da prosa’ e ‘língua da poesia’). Na língua da poesia, o espectador percebe a câmera em

---

<sup>66</sup> LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Editorial Estampa: Lisboa, 1978.

<sup>67</sup> Ibid., 83-84.

<sup>68</sup> Ibid., p. 83, 84, 99.

<sup>69</sup> Ibid., p. 122, 144.

<sup>70</sup> Ibid., p. 130.

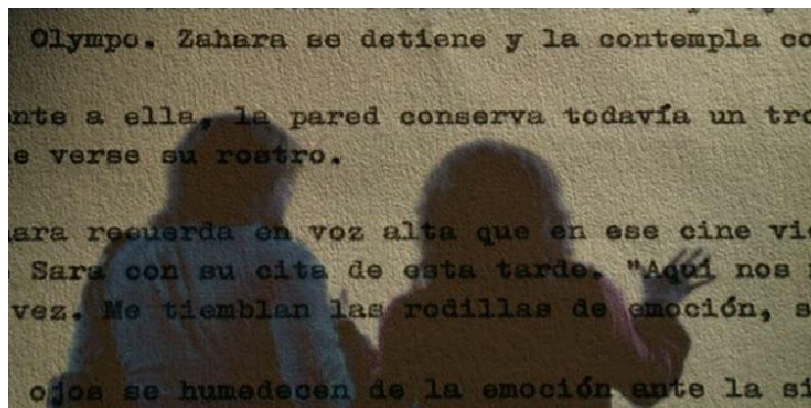
<sup>71</sup> KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Op. cit., 1988. p. 360-61.

<sup>72</sup> CUNHA, João Manuel dos Santos. “Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens.” Op. cit., 2013.

*travellings* e em enquadramento de plano-sequência; já na língua da prosa, o espectador não percebe o cineasta/narrador.

A ideia de Pasolini, segundo Cunha, é a de que cinema é a realidade, pois esta pode ser entendida como um plano-sequência infinito. Nesse sentido, por meio da montagem dos planos, o cinema pode traduzir o mundo. O cineasta, então, escreve o real como a ‘língua do cinema’. E a montagem passa, dessa forma, a ser entendida como linguagem.<sup>73</sup> Assim, como escreve o autor, “[...] para Pasolini, é o cinema – como ‘língua escrita’ e como processo de linguagem – que permite a legibilidade do mundo; e o discurso expressivo possibilitado pela montagem cinematográfica é o que possibilitaria a apreensão do significado dessa realidade.”<sup>74</sup>

Em *A lei do desejo*, a narrativa apresenta cortes abruptos e incisivos. Um exemplo desses momentos acontece na mudança rápida dos cenários: cena interna da boate que é cortada e, em seguida, aparece cena de rua; cena de rua que é cortada e logo vem a cena do apartamento de Tina ou de Pablo. Em *Má educação*, tais cortes também acontecem, mas há neles, às vezes, uma sobreposição de imagens que correspondem ao entrelaçamento de tempos que compõem a estrutura deste filme.



**Figura 13 - Sobreposição de imagem em *Má educação***

Ainda em *Má educação*, os planos se constituem de cenas e estas se situam tanto no tempo presente como no passado, em sequências que se imbricam. O *flashback* é um aspecto demasiadamente utilizado neste filme, pois traz à tona lembranças do passado de um personagem.

<sup>73</sup> Ibid., p. 84, 85, 86, 87.

A história se entrecruza em quatro tempos: pode-se considerar o tempo do filme (a durabilidade de exibição); o tempo em que ocorreu a história escrita por Ignacio; o tempo presente em que a história está sendo filmada por Enrique Goded e o tempo do filme que retrata, de maneira também ficcional, o contexto cultural, o político e o histórico, ou seja, o corte da realidade feito pelo diretor Almodóvar (o narrador fílmico).

Já a composição estrutural de *Em nome do desejo* é singular, pois rompe com a forma mais tradicional, linear. O fio condutor da história se dá através dos relatos pontuais do passado que se constituem num mosaico coerente em sua visível fragmentação e que se aproxima ao plano fílmico, dando velocidade ao texto. O romance apresenta 10 partes composta por um Introito, e mais 9 “capítulos” que são: “Da obediência e outros mistérios”; “Da rapsódia húngara e Paixões correlatas”; “Da formosura de Deus”; Da carnavalização do céu e suas nuances”; “Do mistério da santíssima paixão”; “Dos incertos acordes de Rachmaninov”; “Do desejo em fúria”; “Do choro e ranger de dentes” e “Missa est”. Todos eles correspondem a pequenas partes que tratam um momento, ou acontecimento da história. Cada capítulo pode ser entendido como pequenas cenas que juntas formam um mosaico cujas peças compõem a lógica de um enredo focado num passado distante, porém bem vivo na mente do narrador (Tiquinho e/ou um narrador em terceira pessoa). Estes cortes oferecem um movimento veloz à narrativa de Trevisan. A velocidade, que há no texto, ganha corpo com o jogo de perguntas e respostas que dão sequência à narrativa.

## ***1.2 Intertextualidades: um jogo de espelhos***

Com base em algumas considerações realizadas por Kristeva, Nitrini, Fiorin, Carvalhal, entre outros, discute-se aqui o conceito de intertextualidade, além de tratar os intertextos, em *Em nome do desejo*, em *A lei do desejo* e em *Má educação*, como espelhamento entre as narrativas.

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 88.

Segundo Nitrini, em seu livro *Literatura comparada...*<sup>75</sup>, na segunda metade do século XX, o conceito de intertextualidade, de Kristeva, foi bem recebido pelos comparatistas no que se refere à fonte e à influência.<sup>76</sup> A autora completa dizendo que a intertextualidade abala a leitura linear de um texto. Nesse sentido, cada referência no texto apresenta alternativas: a de voltar a origem (texto primeiro) ou continuar com a leitura do intertexto como sendo um trecho qualquer. Ou seja,

Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático ‘deslocado’ e provindo de uma sintagmática esquecida. Estes dois processos operando simultaneamente semeiam o texto com bifurcações que ampliam o seu espaço semântico.<sup>77</sup>

Um tipo de intertextualidade que se pode destacar é a intertextualidade implícita<sup>78</sup>, ou melhor, aquela em que no texto se encontra o intertexto. O autor do texto espera que o leitor/ o espectador do texto identifique o intertexto (o texto primeiro), via memória. Com isso, há a reconstrução de sentidos são ampliados.

Nas obras em foco, há a intertextualidade implícita com valor de subversão<sup>79</sup>. Exemplo: em *Em nome do desejo*, tanto as citações bíblicas como os filmes e os poemas citados são subvertidos no momento de serem referenciados, citados no texto atual; com isso, seus sentidos se ampliam no texto.

Por outro lado, no romance temático, a intertextualidade, entre o romance de Trevisan e os filmes de Almodóvar, pode ser constatada na relação entre garotos e padres; e de garotos entre garotos dentro do seminário. Além disso, nas obras é tratada a relação de poder entre a Igreja, com seus dogmas/proibições, e os ex-cêntricos (os que são postos à margem).

---

<sup>75</sup> NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 156-58.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>78</sup> KOCH, Ingedore G. Villaça et al. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008. p. 30.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 31.

Tratando da intertextualidade explícita, Nitrini afirma que, com a intertextualidade explícita (o que há de forma direta ou indireta de um texto de um autor para o texto de outro autor), podem ser realizadas leituras mais claras de textos literários; por outro lado, a intertextualidade implícita (o que vem através do movimento literário e que recebe motivação do contexto socioeconômico e também político, e de ideias culturais não explícitas) pode ser delicada e problemática tal qual o conceito de influência, pelo fato da dificuldade em delimitar, no campo da relação de um autor com outro, o que é absorvido e transformado.<sup>80</sup> Assim, ainda segundo a autora, “[...] o fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem.”<sup>81</sup>

Para Stam<sup>82</sup>, com relação à narrativa literária, o processo de intertextualidade faz com que o leitor contemple a narrativa como uma “colcha de retalhos”. E estes retalhos são junções e misturas de textos literários e fílmicos. O estudioso afirma que:

Visto que a matéria da arte auto-reflexiva é a própria tradição – a ela se fazem alusões, com ela se brinca, se supera e se exorciza – a paródia, por conseguinte, passa a ter importância capital. E a paródia implica algumas verdades óbvias quando se refere ao processo de criação artístico. A primeira é que o artista imita, não a Natureza, e sim outros discursos artísticos. Se pinta, se escreve ou se faz filmes é porque viu quadros, leu romances ou assistiu a filmes. O romancista faz uma imitação, afetuosa ou hostil, de outros romancistas que porventura tenha lido. O artista obedece a uma tradição: o médium, o gênero e o subgênero pré-existent ao artista.<sup>83</sup>

Por sua vez, tratando do aspecto intertextual, Jenny, em “A estratégia da forma”<sup>84</sup>, afirma que a obra literária seria incompreensível se não tivesse em sua constituição a intertextualidade. Para o autor, a intertextualidade é um olhar crítico no sentido de que a literatura não é simplesmente memórias, pois, ao reescrever as lembranças, passa a influenciar seus

---

<sup>80</sup> NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. Op. cit., 2000. p. 166-67.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>82</sup> STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*: Op. cit., 1981. p. 56.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>84</sup> JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979 (p. 5-49). [*Poétique*. Reveu de Théorie et d’Analyse littéraires. Editions du Seuil, 1976, n°

precursores.<sup>85</sup> Ainda de acordo com suas palavras, diz que “[...] a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.”<sup>86</sup> Além dessas definições, a intertextualidade faz com que a “moldura” se torne um “pré-texto”, pois há o preenchimento dessa moldura por “textos parasitas”.<sup>87</sup>

Por sua vez, em seu livro *O próprio e o alheio*<sup>88</sup>, Carvalhal afirma que se antes a literatura comparada, em sua especificidade, seguia as restrições e os modos no campo de sua atuação, hoje ela se move entre áreas diversas, podendo assim apropriar-se de métodos diferentes que são exigidos na relação dos objetos a serem comparados.<sup>89</sup> Segundo a autora, a continuidade literária se organiza na esfera da alternância do que se esquece e do que apreende na memória. Em sua operacionalização, a intertextualidade vai permitir que os fios interiores dessa continuidade, em seus segmentos e rupturas, se recomponham.<sup>90</sup> A intertextualidade, de acordo com a estudiosa, permite compreender que a leitura de um texto é colocada num espaço interdiscursivo, assim como na relação entre diversos códigos. Nesse sentido, a intertextualidade pode ser entendida como um elemento pertencente à percepção textual.<sup>91</sup> Com a reflexão teórica sobre a intertextualidade, a ideia de influência se tornou obsoleta, pois estudar as fontes sem revelar sua função na obra que incorpora, assim como na literatura que esta obra pertence, no molde tradicional, não contribuirá para a configuração desta obra.<sup>92</sup> A literatura comparada amplia seus domínios sobre o campo interdiscursivo e interdisciplinar, relacionando os textos na cultura. Com a intertextualidade, a literatura comparada enfrentará o desafio devido à sua constante prática de leitura que remete a outros textos.<sup>93</sup>

Nas obras em foco, há aspectos e elementos em comum que revelam espelhos entre as

---

27]

<sup>85</sup> Ibid., p. 10.

<sup>86</sup> Ibid., p. 14.

<sup>87</sup> Ibid., p. 27.

<sup>88</sup> CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

<sup>89</sup> Ibid., p. 35.

<sup>90</sup> Ibid., p. 74-75.

<sup>91</sup> Ibid., p. 76.

<sup>92</sup> Ibid., p. 77-78.

<sup>93</sup> Ibid., p. 86-87.

narrativas através da intertextualidade: no que se refere aos personagens, entende-se que nos filmes, os personagens são espelhos um do outro, pois, tanto em *A lei do desejo* quanto em *Má educação*, os fatos narrados da vida de Tina e Ignacio em muito se assemelham. Vale ter em mente que Tina é um personagem de um filme (cuja data de produção é da década de 1980) que traz um contexto de história que também se passa na década de 1980; por sua vez, Ignacio é um personagem de um filme (cuja data de produção pertence à década de 1990) que traz um contexto de história da década de 1980. Tina parece muito mais definida numa adequação de gênero que Ignacio. Ela apresenta objetivos claros com relação à sua atuação profissional como atriz (hesita por insegurança no início, mas depois segue em frente). Além disso, possui uma família ao lado da garota Ada (filha de uma antiga suposta namorada de Tina) e de seu irmão Pablo. Ignacio, por sua vez, não possui emprego e sua família se resume em sua mãe e avó, mais o irmão Juan que rouba a sua identidade, após sua morte. Vale salientar que Juan, ao roubar a identidade de Ignacio, rouba, na verdade, o que ele não tem. Ou seja, Ignacio é seu espelho, o que nele está ausente e que deseja ter.

A figura 14 mostra outro personagem, Enrique Goded, presente, mesmo que distante, na vida de Ignacio. Ele aparece de costas, em meio ao retrato Juan e Ignacio. O fato de ele estar posicionado dessa forma alude à ideia dele também estar entre os dois irmãos, entre as suas histórias que serão reveladas durante a filmagem de *A visita*.



**Figura 14 - Enrique Goded entre o retrato de Juan e de Ignacio**

A mãe e a avó de Ignacio moram em uma aldeia no interior da Espanha, quando ele as

visita acaba ficando no sótão, isolado do ambiente de toda a casa. Tal fato pode ser compreendido pela relação complicada entre eles. O sótão na verdade é um lugar neutro em relação à simbolização do gênero representado através da estrutura do interior de uma casa, onde o masculino e o feminino foram, ao longo do tempo, sendo demarcados pela cultura. Por exemplo: ao masculino, é reservada a sala, o escritório; e ao feminino, o quarto e a cozinha. Tina, por sua vez, possui seu próprio apartamento e vive uma vida independente. O que se pode entender nessa comparação entre Tina e Ignacio é a ideia de um espelho entre os dois: na verdade, Ignacio é o predecessor de Tina, pois ela é a sua falta, o que nele ainda não existe ou está incompleto. Tina já fez a mudança de sexo, já possui uma profissão, já tem uma família em que se pode apoiar.

No romance de Trevisan<sup>94</sup>, há a intertextualidade com a vida e a poesia de San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Ávila<sup>95</sup>. O amor místico, retratado pelos poetas espanhóis, influencia muito os sentimentos e os pensamentos de Tiquinho que busca entender porque não pode amar outro garoto se o próprio Jesus dizia que devemos amar uns aos outros como amamos nós mesmos. No processo intertextual, existente entre o romance e os poemas de San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Ávila, bem como o diálogo com os filmes *Sangue e areia* (1941) e *O jardineiro espanhol* (1956), Tiquinho desconstrói a imagem que tinha de Jesus Cristo e constrói outra mais erótica e sensual, mesclada aos homens bonitos dos filmes a que havia assistido. Ou seja, em meio à figura que imagina ser de Cristo, num tom erotizado<sup>96</sup> e da própria história da crucificação, e às figuras do ator Tyrone Power (1914-1958), do filme *Sangue e areia*, e do jardineiro, interpretado pelo ator Dirk Bogarde (1921-1999), do filme *O jardineiro espanhol*, Tiquinho tenta construir a imagem do amado que ainda está em seu imaginário. Com relação ao filme *O jardineiro espanhol*, Tiquinho também se emociona com o amor que Nicholas sente por José e vice-versa. “Aquele jardineiro espanhol, de olhos amendoados e doces, peito largo, pernas rijas, bom e capaz de amar Nicholas até à morte, era tudo o que podia imaginar para seu Jesus. A descoberta (ou revelação) de um Jesus corpóreo, visível e belo deixou-o estonteado.”<sup>97</sup> Vale salientar que no filme este amor aparenta ser de amizade e sofre constantes obstáculos, vindos da

<sup>94</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001.

<sup>95</sup> Tanto San Juan de La Cruz (1542-1591) quanto Santa Teresa de Ávila (1515-1582), religiosos e poetas espanhóis, criaram poemas místicos com tom erótico.

<sup>96</sup> Um exemplo dessa singular erotização do corpo de Cristo pode ser visto na tela *Crucifixion* ('*Corpus Hypercubus*'), 1954, de Salvador Dalí.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 126.



parte do pai de Nicholas, Harrington Brande, um embaixador britânico, que vai morar na Espanha com o filho e que sente muito ciúmes aparentemente deste (ou, nas entrelinhas, percebe, ou imagina, uma “paixão” do garoto pelo jardineiro). A intertextualidade ocorre com o filme *Sangue e areia*, nas passagens em que Tiquinho compara Abel ao personagem Pablo. Essas passagens revelam o erotismo sempre relacionado ao cultuado corpo de Abel:

Segundo Tiquinho, esse jardineiro que se tornara Abel que se tornara Pablo era mais ou menos assim: caminhava como uma garça desfilaria diante da fera. Os músculos de sua coxa estiravam-se, a cada passada, como cordas de um violino afinado e, sob a roupa bordada de fios prateados, formavam ondulações que pareciam suave melodia do corpo. As pernas eram mais sólidas que as do touro contendor; mas Pablo se mantinha sobre elas com a leveza de um mastim prestes a saltar. Seus ombros eram largos como os de um Tarzã ibérico (e aqui, francamente, a fantasia exacerbada levava o escritor a se esquecer que os trajes de toureiro usualmente têm enchimentos nos ombros). Seus braços de penugens suaves escondiam, sob músculos rijos, uma força impossível de ser imaginada num homem de apenas 19 anos. [...].<sup>98</sup>

Quando conhece Abel, Tiquinho se apaixona por ele porque o vê parecido com a imagem do amado que desejava. Simultaneamente a todas essas relações que fazia com os personagens e ao encontro esperado, busca compreender o amor místico. O personagem passa a construir sua sexualidade, e entende melhor seus desejos por outros garotos, principalmente por Abel.

O romance, a partir do Introito, se estrutura por meio de perguntas e respostas. E nessas respostas, a narrativa se constrói. A concepção de um Deus que rege a todos provoca o mistério. Pois quem é Deus? É o abstrato, o não palpável. Há o intertexto com a Bíblia a fim de explicar o poder de Deus quando cita Isaías 40, 22-23: “[...] Aquele Deus ‘que está sentado sobre o globo da terra, onde seus habitantes parecem gafanhotos; que desenrola os céus como uma lâmina e os estende como uma tenda para habitar; que reduz a nada os poderosos e converte em ninharia os que governam a terra’.”<sup>99</sup>. A clara intenção é, por meio do discurso bíblico, controlar o homem, afirmando que ele está sendo espreitado. No seminário, além dos padres vigilantes, os garotos temem também a sentinela de Deus.

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 145, 46, 47.

<sup>99</sup> Ibid., p. 27.

Mesmo com toda essa vigilância, certo dia, o padre, ao ler uma redação escrita por Tiquinho, tira meio ponto da nota porque o garoto descreve, de forma excessiva, o personagem (um jardineiro espanhol que se torna toureiro).

Segundo Tiquinho, o peito de Pablo parecia imaginado por algum artista da Renascença (mas não se lembrou de nenhum nome convincente), que tomara seu delicado pincel e esboçara suaves pêlos negros no vale divisório entre os dois montes de Apolo (esquecendo-se mais uma vez que toureiros não toureiam nus). E então vinha o rosto: os cabelos negros resplandeciam sob a luz vespertina e eram presos detrás do pescoço, formando uma madeixa delicada como uma rosa negra. Suas orelhas, pequenas e torneadas, destacavam-se ligeiramente e pareciam pequeninas asas. Ainda que bem raspada, a barba dava a impressão de ser farta e imprimia um tom azulado ao seu queixo e maxilares. Seu nariz quebrava-se um pouco, no meio, lembrando o de um boxeador. Os lábios eram rosados e úmidos. Os maxilares tinham constituição firme, desenhando-se quase em ângulo reto, sem serem demasiadamente duros. O queixo tinha uma covinha onde às vezes vinha descansar uma gotícula de suor.<sup>100</sup>

Tiquinho identifica-se com os versos místicos de Santa Tereza. Pela ideia do amor místico, chega-se à liberdade. Nesse sentido, o amor homossexual e as outras formas de amor alcançam a consagração. Num certo momento, ao recostar a cabeça no peito de Abel, forma-se um diálogo com a imagem em que São João é protegido por Jesus. O fato de amar é também conquistar a liberdade: “Se eu e Abel não nos amarmos, o amor de Jesus vai ficar incompleto. Mas se nos amarmos, será um amor por toda eternidade. Unidos amorosamente em Jesus, eu e Abel nunca vamos nos separar.”<sup>101</sup>. Abel e Tiquinho, para escapar dos vigilantes, se amavam no eucaliptal, em total contato com a natureza. A natureza aqui se torna um símbolo de liberdade.

Segundo Kristeva, em seu ensaio “Le mot, le dialogue et le roman”<sup>102</sup>, todo texto é uma absorção e transformação de outro texto. Assim, todo texto é um “mosaico de citações”. Para a autora, a linguagem poética se lê duplamente e na noção de intersubjetividade se instala a intertextualidade.

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 146-47.

<sup>101</sup> Ibid., p. 165.

<sup>102</sup> KRISTEVA, Júlia. “Le mot, le dialogue et le roman.” In: *Critique*. Paris: (239): 1015, 1968.

Almodóvar é um cineasta que dialoga sempre com várias linguagens, como a literatura, a dança, o teatro, o cinema, a pintura e a escultura. A literatura está presente em praticamente todos os filmes de Almodóvar; somente para citar alguns exemplos, em *Hable con ella* (2002), o personagem Benigno faz leituras dos romances *As horas* (1999), de Michael Cunningham, e *La noche del cazador* (2006), de Davis Grubb, e com a dança, há uma clara intertextualidade com o balé revolucionário de Pina Bausch (1940-2009); em *La flor de mi secreto* (1995), o personagem, uma escritora de *Best-sellers*, tem em sua mesa de trabalho vários romances; em *A pele que habito* (2011), o intertexto se dá com o romance *Tarântula* (2011) de Thierry Jonquet, e o personagem Vera lê o livro *Fugitiva* (2006), da contista canadense Alice Munro. Em *A lei do desejo*, Pablo é um escritor e Tina interpreta a peça *Voz humana*, de Cocteau. Além do diálogo existente entre o filme *A lei do desejo* e a peça referida, há outros dois aspectos de intertextualidade que podem ser destacados: o primeiro se trata da imagem em que Tina toma banho em público, semelhante à cena do banho na fonte do filme *A doce vida* (1960), de Fellini; e o segundo é a imagem final e apoteótica de *A lei do desejo* que acontece no apartamento de Tina, onde há uma analogia com “La Pietà” (1498-1499), de Michelangelo e, possivelmente, com a tela “Quarto em Arles” (1888), de Van Gogh.

Há momentos em que o erotismo, relacionado ao desejo, aparece de maneira simbólica (figura 15) quando, por exemplo, Tina pede para que o lavador de rua a banhe com a mangueira numa noite de calor.



**Figura 15 – Tina se banhando na rua**

No fotograma acima, ocorre um diálogo com o fotograma (figura 16) do filme *A doce*

*vida*. Em ambos, os personagens se banham em público. No primeiro, Tina se banha, depois de jantar com Pablo e Ada num restaurante, onde conversavam sobre a volta da mãe biológica de Ada. Na cena de Tina, percebe-se a ânsia do personagem que procura satisfazer o seu desejo, refrescando-se. Por sua vez, o fotograma (figura 16), de *A doce vida*, apresenta o personagem Sylvia Rank, vivida pela atriz Anita Ekberg (1931), que “se banha” de forma erótica na fonte. No caso de Tina, o banho é como se fosse uma renovação, um momento de êxtase, além de aludir a uma maneira de escapar um pouco de um contexto em que ela está inserida e que se caracteriza pela busca de uma paixão e do sonho de ser uma atriz reconhecida; por sua vez, o banho de Sylvia, ou melhor, sua entrada na fonte, alude a uma sensação de liberdade, longe de um contexto em que vive (um contexto onde é reconhecida como atriz pelo grande público e apresenta problemas em sua relação afetiva com outro ator). Estes personagens parecem se transportar para outro campo, um campo de prazer, de satisfação no momento de se banhar; ou seja, é como se este momento causasse uma liberdade. Na verdade, cada personagem parece querer sentir a vida, entregando-se a uma certa satisfação proposta pelo momento: a de se molhar, seja com o esguicho d’água ou na fonte.

O banho público é tido como algo incomum e sua realização, quando acontece, é erótica. Esses fotogramas revelam os olhares contemplados pela sociedade escópica: o olhar da disciplina e o olhar do espetáculo. Em *A lei do desejo*, o sentido do símbolo contido na imagem sugere algo mais erótico e provocador, diante da visão panóptica, pois o personagem que se banha é molhado com água de esguicho (símbolo talvez carregado de sentido erótico), contrário de Sylvia que se molha na fonte, com uma carga erótica menos intensa.

O ver e o ser visto estão presentes nos filmes; pois cada um traz em seu contexto o espetáculo, a fama, a vontade de revelar a vida privada dos artistas. Exemplos: em *A lei do desejo*, o *paparazzo* tenta tirar fotos de Tina de baixo para cima para ver sua intimidade, ou seja, para informar se ela tem ou não tem um pênis; em outro momento, Pablo responde perguntas, num programa de TV, direcionadas à sua vida particular; ele próprio tenta revelar, por meio de um filme, a vida de sua irmã Tina. Em *A doce vida*, Sylvia é perseguida pelos *paparazzi*. Ela parece desejar isso, ser assediada por eles; no entanto, os *paparazzi* querem sempre saber mais de sua intimidade. Tina e Sylvia pertencem a um contexto social/cultural em que as pessoas são

controladas ao mesmo tempo em que buscam serem olhadas e desejadas.



**Figura 16 – *A doce vida*, 1960, de Federico Fellini**

No desfecho de *A lei do desejo*, não se vê nenhum policial atirando, nem Antonio se matando. Há uma elipse, nesse sentido. No entanto, sabe-se, por meio da cena, que Antonio se mata com um tiro na boca, após manter relação sexual com Pablo. Depois do disparo, Pablo corre em direção ao corpo do amante e o abraça como se tivesse perdido um filho. Por conta desse desfecho, Pablo põe culpa em seus escritos, em suas cartas “inventadas” que formam um emaranhado de narrativas, de encontros e desencontros que levam os destinos de cada personagem a “criarem pernas”. Na verdade, o futuro de uma história que ele tentava controlar escapa de seu controle. Esse fato trágico pertence também a um ficcionista que, ao tratar de sua própria vida, de sua própria história se perde, ou seja, é vencido por ela, é vencido pelo seu próprio “destino”. Diferentemente do que até então lhe acontecia quando escrevia as histórias e as personagens de suas outras peças teatrais e roteiros fílmicos.

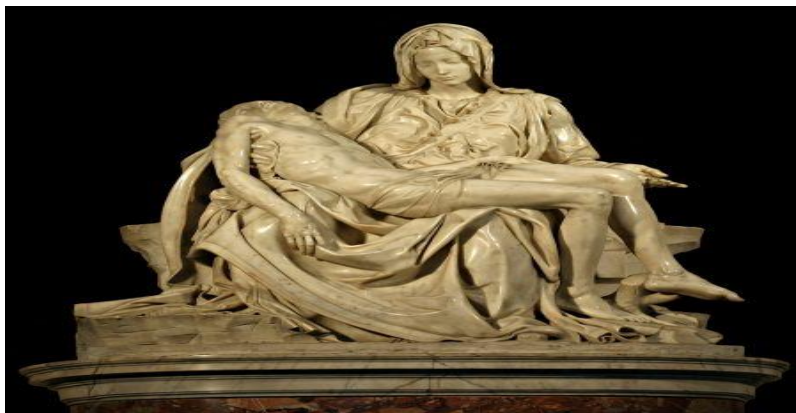


**Figura 17 - Cena final: a morte de Antonio**

O altar, com seus santos, flores e velas, alude a uma grande paixão transformada em fogo. Vale ressaltar que o altar que Tina mantém em seu apartamento, com imagens santas e profanas, sugere o *kitsch* religioso<sup>103</sup>. É como se o altar, com seus santos e sua santa-profana (Marilyn Monroe), terminasse juntamente com a paixão de Antonio que também eclode em Pablo no instante da morte do amante. Parece ser também uma história que, pelo fato de não desembocar na correnteza da vida, pois é regida por controles e descontroles submetidos à lei do desejo, acaba “queimada” pelo castigo do controle e do que é definido como proibido.

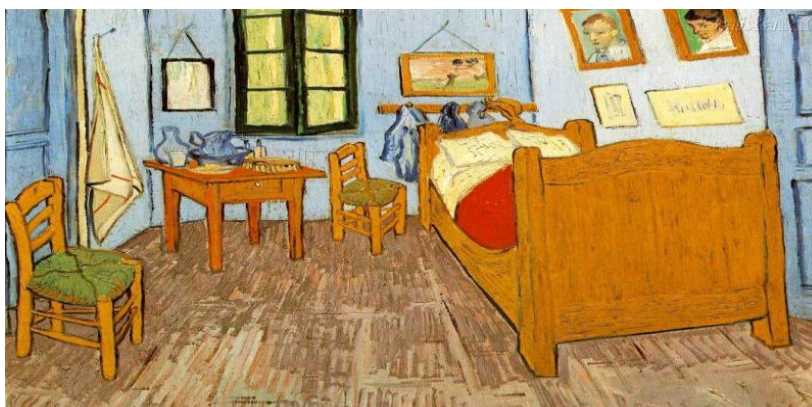
A maneira como Pablo abraça Antonio alude à escultura “La Pietà”. Nessa escultura, há a mãe com o seu filho e na imagem fílmica (figura 17) há dois homens apaixonados, ou o criador com sua criatura. Entende-se que a aproximação com a escultura se deve ao fato de que a virgem, como Pablo, sofre por amor e ausência do ente querido. Ambos estão posicionados em sentido de acolhimento, de proteção. O profano do filme e o sagrado da escultura formam um espelho cuja imagem é a do sofrimento, da dor da perda.

<sup>103</sup>Sobre este estilo, consultar: MOLE, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. O autor diz que o kitsch está nas “[...] reduções simultâneas ou isoladas de um sentimento religioso projetado em um objeto com sentido profano, como por exemplo os brinquedos realizados com uma Cruz da Paixão sobre rodas, os lenços e gravatas enfeitados com a Virgem ou com outros símbolos deturpados em seu objetivo.” (p. 47-48)



**Figura 18 - La Pietà (1498-1499), de Michelangelo**

Percebe-se também que, além do diálogo intertextual com “La Pietà”, há um diálogo entre o fotograma (figura 17) e a tela *Quarto em Arles* (figura 19), de Van Gogh, pintada em 1888, em sua primeira versão. Na foto fílmica, há uma cadeira diante da porta entreaberta, o mesmo acontece na tela, porém com a diferença de que na tela as duas cadeiras estão bem próximas às portas, impedindo a passagem. Tanto no fotograma quanto na tela, as cadeiras causam um desconforto para quem está a olhá-las, pois todas estão colocadas em posições, ou ângulos, que preenchem o espaço “desnecessariamente”, provocando a reflexão de quem olha, pois representam um vazio: na figura 18, há uma cadeira vazia (perda do objeto de desejo), mas, ao mesmo tempo, sinaliza a quebra de uma ordem, pois o objeto está fora de lugar, exposto no meio de um cenário.



**Figura 19 - Van Gogh, *Quarto em Arles*, de 1888**

Na tela, o vazio é simbolizado pela falta de personagens no espaço, pela janela, pelo

espelho, pela cama vazia e pelas cadeiras desocupadas. Nesse sentido, a imagem do filme e a imagem da tela representam um tempo e um espaço desarmônico, devido à disposição da cama e da cadeira que atravancam as portas. No entanto, ao contrário do filme, em que Pablo se une a Antonio e se revela sofredor de um vazio provocado pela perda de uma paixão, no exato momento em que este se mata, na tela de Van Gogh o vazio ocupa todo o ambiente e nele permanece e se concretiza, como os dois autorretratos na parede, separados por um espaço e emoldurados isoladamente. Com relação à situação de Pablo no final da narrativa, Smith, em *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español (1960-1990)*<sup>104</sup>, diz que “[...] la tragédia de Pablo es la mudez. Condenado [...] a la repetición de aventuras amorosas idénticas, no consigue notar la especificidad (la otredad) de sus amantes, y sólo puede darse cuenta de su deseo por ellos cuando ambos están muertos.”<sup>105</sup>. Na tela, parece existir uma relação em que cada sujeito tem seus limites e fronteiras definidas. Neste ambiente, criado pelo pintor, encontram-se pares de objetos como: duas cadeiras, duas portas, dois autorretratos na parede, dois travesseiros etc, indicando uma possível “relação” a dois. Enfim, no “Quarto em Arles”, o sujeito, assim como o objeto do desejo (o outro, a pessoa desejada), não aparece como personagem no campo pictórico. O que se vê é a representação da ausência desses sujeitos (o eu e o outro) nos objetos expostos.

No âmbito da intertextualidade, em *Má educação* há o exercício de metalinguagem com o filme *Esa mujer*, tendo Sara Montiel como protagonista. O fotograma (figura 20) retrata o momento após Zahara fazer sexo com Enrique, seu ex amigo de colégio com quem manteve uma paixão no passado; ela agora o vê dormindo. Esta cena pode ser relacionada com a passagem em que Tiquinho, em *Em nome do desejo*, vê Abel dormir.

---

<sup>104</sup> SMITH, Paul Julian. *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español (1960-1990)*. Trad. del inglés al español: Teresa Bladé. Barcelona: Ediciones de la Tempestad. Cultura Gai/Lésbica, 1998.

<sup>105</sup> Ibid., p. 200. “[...] a tragédia de Pablo é a mudez. Condenado [...] à repetição de aventuras amorosas idénticas, não consegue notar a especialidade (a alteridade) de seus amantes, e somente pôde se dar conta de seu desejo por eles quando estavam mortos.”





**Figura 20 - Enrique dorme após praticar sexo, em estado de embriaguez, com Zahara**

Na imagem acima (figura 20), Zahara observa Enrique dormindo ao mesmo tempo em que escreve uma carta para ele. A relação sexual, com Enrique extremamente embriagado, não impede que ela tenha tido uma conquista; a conquista de ser “dominada” por um homem com um corpo forte e bonito. O personagem nu, sobre a cama, é valorizado na cena, através do *close-up* e de sua ocupação majoritária no “écran”. Zahara se sente feliz por ter atraído este homem e lhe proporcionado prazer.

Em *Em nome do desejo*, Abel apresenta um corpo sarado e este se torna o objeto de desejo de Tiquinho. A beleza do físico de Abel pode se verificar na seguinte passagem:

Num dos passeios comunitários à praia, Tiquinho passou o dia observando o corpo molhado de Abel, que adorava o mar. Estranhamente, Tiquinho preferiu ficar de longe, como quem espiona. Perseguiu os movimentos dos músculos de Abel quando caminhava, corria, nadava. Amou a forma com que o calção molhado moldava a virilhas de Abel. Acompanhou a descida da água salgada por sua nuca e costas. E foi notando as diferentes formas com que a luz incidia no corpo de Abel, hora após hora. Ao entardecer, deixou-se possuir pela imagem de Abel envolto nas cores irreais que o mar refletia. Naquele momento, ambos formaram um só elemento. A água que banhava o corpo de Abel parecia advir dele e Abel parecia desenrolar-se para fora de si mesmo e tornar-se fluido, infinito, dourado de luz até o horizonte, às vezes interrompido por distantes estrias de espuma que teimavam em destoar de sua irreabilidade feita de puro ouro.<sup>106</sup>

<sup>106</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001. p. 177.

Em *A lei do desejo*, Tina, quando ainda era um garoto, cantava para o padre Constantino. Há aqui a intratextualidade entre *Má educação* e *A lei do desejo*: Tina e Ignacio são personagens semelhantes com algumas diferenças, assim como os padres parecem ser os mesmos; as histórias contadas também se aproximam. Vale ressaltar que Almodóvar aborda, em seus filmes, temas polêmicos; além disso, suas narrativas apresentam uma estrutura singular devido à intertextualidade, à memória (há a imbricação temporal entre o passado e o presente). O cineasta constrói personagens que vão à busca de uma identidade que é controlada e também oprimida pelo poder da família, da Igreja e do estado.

### ***1.3 Interculturalidade: fronteiras e identidades***

No campo etimológico, o conceito originário de cultura vem da natureza, isto é, de lavoura, do cultivo agrícola.<sup>107</sup> O termo cultura apresenta vários conceitos e, com o passar do tempo, o sentido dessa palavra foi-se desdobrando semanticamente, de acordo com a mudança da história. O termo interculturalidade se define assim: o prefixo “inter” da palavra intercultura traz uma tensão entre culturas, quer dizer, no âmbito de um discurso heterogêneo, a interculturalidade pode ser entendida como relações entre culturas e identidades. Ainda nessa relação, ela pode ser aquela que não compartilha, estabelecendo uma tensão entre os diferentes. O intercultural deve ser compreendido como uma comunicação, uma correlação entre culturas, entre identidades individuais ou coletivas, entre o particular e o universal.<sup>108</sup> No que tange o desenvolvimento da interculturalidade, García-Canclini diz o seguinte: “Al preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia de esta desgarrada e hipercomunicada vida. Las búsquedas artísticas son claves en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo.”<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 9 -10.

<sup>108</sup> MOURA, Hudson. “O cinema intercultural na era da globalização”. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e intertextualidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

<sup>109</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Noticias recientes sobre la hibridación". In: *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. HOLLANDA, Heloísa Buarque de; RESENDE, Beatriz. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 80. “Ao perguntarmos o que é possível ou não hibridar, estamos repensando o que nos une e nos distancia desta desgarrada e “hipercomunicada” vida. As buscas artísticas são chaves nesta

Por sua vez, Bernardet<sup>110</sup> diz que não há cineasta, literato, artista algum que não se forma, se constrói, a partir da obra, da produção do outro. Nesse sentido, vê-se claramente que Almodóvar foi e continua sendo influenciado por outras artes de seu país e de outras culturas. Para efeito de informação, no catálogo *El deseo: o apaixonante cinema de Almodóvar*<sup>111</sup>, uma compilação de pequenos textos sobre a produção fílmica deste diretor, pode-se ter uma ideia de alguns filmes, pertencentes a outras culturas, que serviram de referência para sua obra.

Também Holguín, em seu livro *Pedro Almodóvar*<sup>112</sup>, referindo-se à obra do cineasta, coloca que, para entendê-la, há que se inteirar da vida de Almodóvar e de seu entorno “social”, “econômico”, “político” e “religioso”.<sup>113</sup> Obra e vida, então, se mesclam em seus filmes: “[...] en su filmografía las películas corren paralelas a su circunstancia personal, de manera que no la podemos concebir separadamente.”<sup>114</sup> De acordo com o autor, quando Almodóvar começou a filmar seus longas-metragens, Espanha estava saindo do regime ditatorial do general Francisco Franco (1892-1975) e a imprensa permanecia fechada à ideologia que se desvanecia. Por isso, a crítica considerava imoral a obra de Almodóvar.<sup>115</sup> Em resposta a esta crítica, em entrevista concedida à Paula Ponga<sup>116</sup>, o cineasta diz que: “Aunque ahora me han subvencionado una película, no pienso cambiar en absoluto mi temática; haré lo que me apetezca, por muy escandaloso que les resulte, porque yo no veo que mi cine lo sea.”<sup>117</sup>

Para Holguín, a obra de Almodóvar é resultado de um contexto histórico, ou seja, a mudança de um regime autoritário para outro mais livre, democrático. Assim, “Angustiado por

---

tarfa se conseguem ser linguagem e ser vertigem.”

<sup>110</sup> BERNARDET, Jean-Claude. "A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação". In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

<sup>111</sup> COUTINHO, Angélica; LIRA GOMES, Breno (Orgs.). *El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. Catálogo produzido e revisto por Angélica Coutinho, 2011.

<sup>112</sup> HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 1999. p. 15.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 18. “[...] en sua filmografía os filmes correm paralelos à sua circunstância pessoal, de maneira que não a [a obra] podemos conceber separadamente.”

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 23 (Paula Ponga, entrevista a Pedro Almodóvar, *Nuevo Fotogramas*, número 1.723, outubro, Barcelona, 1986, p. 54.).

<sup>117</sup> *Ibid.*, 1999. “Ainda que agora tenham me subsidiado um filme, não penso mudar em absoluto minha temática; farei o que me agrada, por mais escandaloso que isso possa resultar, porque eu não vejo que meu cinema o seja.”

una sociedad pueblerina y hostil, a la par que inculta, encuentra en la capital su ‘ambiente’. Allí descubre el cine, la literatura, el amor, la amistad, el sexo, todo lo que es sinónimo de libertad y cultura.”<sup>118</sup> O diretor vivenciou esta transição democrática, sabendo o que é se expressar sob um sistema autoritário que influencia todo um coletivo à submissão de um pensamento de mando único e obediência às suas regras de controle.

Com sua mudança para Madri, Almodóvar tem a rua como ambiente de inspiração. Assim, galgando espaço no campo artístico, fez parte do grupo de teatro “Los goliardos”<sup>119</sup>; escreveu fotonovelas e outros textos; criou também o personagem Patty Diphusa<sup>120</sup> Com relação à estética, o crítico informa que o cineasta faz uso de “travellings”, “planos cortados” e “choque de planos”. Isso compõe o efeito estético de sua obra que tem como resultado uma linguagem que foge do equilíbrio e do linear.<sup>121</sup> Além disso, “[...] Pedro Almodóvar, niño de posguerra, criado en el franquismo, producto de la democracia, que por circunstancias personales refleja un movimiento social que él mismo ha vivido y que vierte en su obra de una manera voluntaria y personal.”<sup>122</sup>

O diretor ainda fez parte dos anos da “movida”, cujo termo refere-se ao “clima” constante da noite madrilenha. Um espaço, um tempo e um contexto em que personalidades circulavam e mantinham uma relação de amizade. Esse fato transformou Espanha no centro das atenções de todo o mundo. O sucesso da “movida” foi tanto que cidades pouco maiores, no país, também chegaram a ter suas próprias “movidas”.<sup>123</sup> Sobre este momento de liberdade e relações culturais em Madri, Peñuela Cañizal, em seu artigo “A corrosão do relato falocêntrico no primeiro longa de Almodóvar”<sup>124</sup>, diz que

---

<sup>118</sup> Ibid., 1999. p. 32. “Angustiado por uma sociedade interiorana e hostil, ao mesmo tempo inculta, encontra na capital seu ‘ambiente’. Ali descobre o cinema, a literatura, o amor, a amizade, o sexo, tudo o que é sinônimo de liberdade e cultura.”

<sup>119</sup> Os personagens de Almodóvar têm um pouco dele. Exemplo: Juan/Ángel, em *Má educação*, participou de um grupo de teatro chamado “Los besouros”.

<sup>120</sup> Ibid., p. 37.

<sup>121</sup> Ibid., p. 40.

<sup>122</sup> HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Op. cit., 1999. p. 54. “[...] Pedro Almodóvar, criança do pós-guerra, criado no franquismo, produto da democracia, por circunstâncias pessoais reflete ele próprio um movimento social vivenciado que se traduz em sua obra de uma maneira voluntária e pessoal.”

<sup>123</sup> Ibid., 40-41.

<sup>124</sup> PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. “A corrosão do relato folocêntrico no primeiro longa de

[...] a melhor definição da movida é dada pelo próprio Almodóvar quando insiste, cada vez que se refere a ela, na idéia de que foi uma grande possibilidade de se expressar, de colocar em jogo, de um lado, a integração dos meios comunicativos mais heterogêneos e, de outro, a abordagem de temas relacionados com os sentimentos e com o sexo, sem nenhum tipo de preconceito.<sup>125</sup>

Sáez<sup>126</sup> afirma que, com a morte de Franco, em 1975, surgem, dois anos depois, os movimentos gays e lésbicos, assim como os estudos com temáticas sobre a homossexualidade. O autor cita alguns nomes importantes que trataram, nos anos que se seguiram após o período ditatorial, das sexualidades marginalizadas, como Alberto Cardín (antropólogo); Armand de Fluvià (militante gay); Nazario (dos gibis/tirinhas) e Pedro Almodóvar (cinema).

Por sua vez, Holguín<sup>127</sup> afirma que Almodóvar traz, em seus textos fílmicos, as lembranças e os contatos que teve com o povo “*manchego*”, quer dizer, do povoado onde nasceu e foi criado. Ali, nesse lugar, o universo feminino é marcante, pois é representado pelas comadres e pelas vizinhas no uso de suas linguagens. O “Kitsch” também está estabelecido ali. Almodóvar então incorporou em suas obras tal universo feminino e o “Kitsch”. Esses signos contribuem com o resultado estético de cada filme. O autor<sup>128</sup> ainda revela que o primeiro cartaz do filme *A lei do desejo*, na França, foi censurado por apresentar uma cena de dois homens na cama. Isso comprova que a homossexualidade era um tabu dentro da Espanha como fora dela. Segundo sua afirmação, Almodóvar mostra, de modo geral, em sua filmografia, um reflexo da sociedade espanhola. O cineasta mistura o “kistch” com o universo um pouco cômico feminino. O melodrama do cinema espanhol foi herdado e, com tudo isso, a obra de Almodóvar se difere em seu estilo ao mostrar um espaço e um tempo em labirinto.<sup>129</sup>

Nos filmes em foco, o embaralho feito entre os gêneros masculino e feminino, na

---

Almodóvar". In: Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar. PEÑUELA CAÑIZAL (Org.). São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.

<sup>125</sup> Ibid., p. 30.

<sup>126</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis, n/d. p. 11

<sup>127</sup> HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Op. cit., 1999., p. 28.

<sup>128</sup> Ibid., 1999. p. 43.

<sup>129</sup> Ibid., 1999. p.43,57.

constituição dos personagens, revela o alto grau de humanidade que o diretor quer passar ao público, pois a partir do momento em que esta relação de igualdade entre os gêneros é realizada de forma relacional e construída sem preconceitos, há uma quebra da *doxa*, levando ao público personagens mais humanizados devido às suas problemáticas, estabelecendo assim uma ponte entre personagens e espectador.

Com relação à cultura abordada nos filmes almodovarianos, Holguín<sup>130</sup> identifica o bolero como um signo que traduz a vida sentimental de vários personagens. Almodóvar faz questão de ser intercultural quando traz o bolero da América-latina para os seus filmes. Cultura espanhola e cultura da América-latina, então, dialogam em suas obras. “El amor desgarrado, la pasión desatada, la desesperación y la ternura, temas favoritos del director, expuestos de una forma diáfana, alcanzan en la música su ‘clímax’ más explícito.”<sup>131</sup>

Um exemplo intercultural em *A lei do desejo* está na cena em que Ada, em sua interpretação no teatro, imita a cantar a canção “Ne me quittes pas”, de Jacques Brel (1929-1978). Esta canção francesa, interpretada na voz da cantora brasileira Maysa Monjardim (1936-1977), revela o estado emocional de Tina e também de Ada: Tina se sente abandonada pelos homens com que se relaciona e Ada parece sentir a ausência de sua mãe biológica que vive na Itália; parece também em conflito com relação ao sentimento de carinho que sente por Tina e pela sua mãe biológica. Vale ressaltar que a mãe de Ada quer levá-la para a Itália, afastando-a do convívio com Tina.



**Figura 21- Ada, em encenação mímica da canção “Ne me Quittes pas”, de Jacques Brel**

<sup>130</sup> Ibid., 1999, p. 58.

<sup>131</sup> Ibid., 1999, p. 58. “O amor desgarrado, a paixão desatada, a desesperação e a ternura, temas favoritos do diretor, expostos de uma forma diáfana, alcançam na música seu “clímax” mais explícito.”

Outro exemplo, dessa interculturalidade, em *A lei do desejo*, é quando Tina interpreta a personagem da peça a *Voz humana* (1930), de Jean Cocteau (1889-1963). A peça *Voz humana* foi feita pelo dramaturgo francês para uma única atriz representar, ou melhor, para Edith Piaf (1915-1963); depois, no cinema, ela foi interpretada por Anna Magnani Rossellini (1908-1973). O texto é a fala de uma mulher que, por meio do telefone, dialoga com seu amante. O personagem que ela dramatiza é, na verdade, seu espelho. O texto *Voz humana* conta a história de uma mulher que fala ao telefone com o amante que a abandona para ficar com outra mulher. Nesse sentido, tal personagem é o próprio espelho de Tina que também foi abandonada pelo seu pai que a trocou por outra mulher. O telefone é o fio de esperança, o condutor dessas vozes. Outro traço de interculturalidade, neste filme, está na relação/aproximação entre Tina e Betty Boop (personagem criado pelo desenhista e judeu-americano Maxmiliam Fleischer (1883-1972), em 1931, nos Estados Unidos). Tina aparece, em vários momentos, vestida com uma camiseta que traz a imagem de Betty Boop, um personagem (mulher judia) que gosta de se vestir de maneira sensual e com muitos acessórios femininos, como brincos e pulseiras. A composição de Betty Boop se parece em muitos aspectos à imagem e atitude de Tina, que se veste também de vermelho e com vários acessórios, além de ser também uma artista. Tina pode ser também definida como uma *pin-up*. Por sua vez, Ada, pelo convívio com ela, em vários momentos passa a imitá-la, influenciando-se também pelo seu estilo, como se pode constatar na figura 5. Este diálogo intercultural, com o personagem de Maxmiliam, confirma a estreita relação do cineasta com a *pop art*, ou melhor, com a cultura clássica e popular.



**Figura 22 – Betty Boop**

Em *Má educação*, a cultura espanhola é valorizada através do filme *Esa mujer* (1969), assim como a cultura cubana é referenciada pela canção “Quizás, quizás, quizás” (1947), composta pelo escritor cubano Osvaldo Farrés (1902-1985).

Por sua vez, no romance *Em nome do desejo*, a valorização cultural aparece no diálogo com a Espanha, através da poesia de San Juan de la Cruz e Santa Tereza de Ávila, bem como no cinema, através dos filmes *Sangue e areia* (1941) e *O jardineiro espanhol* (1956), que representam a Espanha através da tourada e dos costumes e da religião católica.

O processo intercultural entre o romance brasileiro e o filme *A lei do desejo* tem como data de publicação e divulgação uma época, a década de 1980, em que, no Brasil, o fim da ditadura começava a aparecer no anseio coletivo. Iniciava-se uma busca real pela democracia. Espanha já estava livre do domínio da ditadura do general Franco, mas ainda passava por uma transição democrática. Um período em que os dois países apresentavam alguma convergência com relação ao processo político rumo à democracia, à liberdade.

O clima repressor aparece na forma do romance *Em nome do desejo*, de Trevisan: este romance praticamente é todo construído em perguntas e respostas, aproximando, como já foi dito, à ideia da inquisição religiosa de séculos atrás, bem como às confissões na época da ditadura



quando pessoas eram levadas arbitrariamente à polícia para dar esclarecimentos.

Nessa narrativa, os pontos interculturais estão também em passagens em que os personagens entram em contato com a arte produzida em outras culturas seja através do cinema, da literatura ou da música. Essa aproximação é significativa para a narrativa, pois contribui para a construção do personagem, quer dizer, para a constituição do sujeito.

## **CAPÍTULO II**

## 2 O poder dominante e a questão do sujeito na contemporaneidade

O poder dominante pode ser definido como aquele poder controlador e manipulador exercido pela elite e pelas instituições como a Igreja e a família, só para citar exemplos. Entende-se aqui o dominador como aquele que busca controlar o outro.

Em meio ao poder que controla, há também a identidade do sujeito, ou seja, a busca do *outro* sob as regras de um sistema político repressor, no contexto da década de 80, que resvalava e assombrava o período de transição democrática no Brasil e na Espanha<sup>132</sup>. Num recorte temporal, há as circunstâncias históricas em que as obras surgiram. Em *Má educação*, a época do enfrentamento/reencontro entre Ignacio e padre Manolo, no filme de Goded, se passa em 1977. Há uma referência aqui de que as pessoas, nessa época/contexto, haviam mudado, ou seja, abarcado novas ideias com relação ao *outro*, por isso acreditariam nas denúncias que Ignacio/Zahara faria do padre.

O romance dialoga com o filme *Má educação* com relação ao conteúdo abordado: história de dois garotos seminaristas que não se concretiza. Praticamente todos os aspectos que envolvem os protagonistas, os antagonistas e as intrigas apresentam pontos em comum no que se refere ao contexto, ao ambiente cultural de uma ordem religiosa.

Com relação à opressão religiosa, há o domínio-centralizador da Igreja no contexto das narrativas. Em *Má educação* e *Em nome do desejo*, o espaço é o seminário onde jovens garotos

---

<sup>132</sup> Um exemplo dessas circunstâncias pode-se observar em um dos filmes de Almodóvar, *A pele que habito*; neste filme, os espaços são fechados: o protagonista é torturado, mutilado e preso dentro de um quarto onde se recupera de uma cirurgia de mudança de sexo que lhe foi feita de forma arbitrária, configurando em seus detalhes uma violência desmedida. O *clean* do filme entra em contradição com o sujeito de uma mente perturbada, de um médico-monstro autoritário, dominador/controlador, revelando-se um ditador para seu próprio prazer, tendo para isso o conhecimento científico da medicina o qual lhe ajuda a recriar o sexo de um jovem. Em *A pele que habito*, o poder se concentra nas mãos do médico Richard Lafargue. Richard é um personagem masculino que se vinga cruelmente de um jovem. Além de cometer desatinos por se achar uma espécie de justiceiro de uma possibilidade de estupro de sua filha, Lafargue controla as poucas pessoas que circulam ao redor. Ele parece não temer as autoridades, pois não pensa muito em assassinar seu irmão, de realizar experiências científicas, sem ética, no campo da genética. Em congresso da área médica, ele engana alguns médicos ao não afirmar que faria, ou já estava fazendo, experiências com pessoas.

estudam. Nesse ambiente religioso e controlador, dois jovens se apaixonam e tentam viver um relacionamento homoerótico na medida do possível, enfrentando os medos, as perseguições sob o sentimento de culpa: Tiquinho e Abel, no romance, e Ignacio e Enrique no filme. Ignacio (na ficção) entra em contato com o padre Manolo quando este celebra a missa. Nesse instante, o padre diz “por minha culpa”, em sentido de penitência e arrependimento. No entanto, Ignacio fala “por tua culpa”, “por tua culpa”, em resposta imediata aos dizeres do padre. Nesse sentido, a frase /expressão “por tua culpa” vem carregada de ódio/vingança contra as atitudes inescrupulosas do sacerdote no passado com relação a Ignacio e a Enrique. A aproximação pela identidade está no fato de os protagonistas serem estudantes de colégio de padres e sofrerem com o assédio explícito, em *Má educação*, e mais velado em *Em nome do desejo*. A dificuldade em assumir uma relação homoerótica também é um ponto de identidade dos garotos nas narrativas, pois eles não conseguem manter um relacionamento normal devido à constante vigilância que há nesse contexto/espço religioso. Do ponto de vista temático, as obras tratam da vida de jovens dentro de um colégio regido pelo poder da Igreja, pelo controle de normas e dogmas que interferem na constituição e pensamento do sujeito, que passa a viver com culpa.

Nesse âmbito, a questão do sujeito ex-cêntrico, em contexto político, se coloca dessa maneira: no romance, os recantos do seminário funcionam como um espaço micro que alude ao macro, que é o espaço da sociedade em geral, sob o domínio de um regime político autoritário no tempo em que o romance foi escrito e publicado. Por outro lado, nos filmes, o poder desmedido, arbitrário de um ditador é representado também por alguns personagens nos filmes de Almodóvar. Por exemplo, em *A lei do desejo* este poder se concentrava nas mãos de Pablo que manipulava as pessoas por meio da escrita, ou seja, de suas cartas enviadas a Antonio e a Juan. Pablo então tem o poder de direcionar, de certa forma, a vida e as relações de seus amantes, assim como de Tina, sua irmã; em *Má educação*, os padres representados na tela agiam de forma conspiradora, manipuladora e autoritária no cotidiano de certos garotos.

Portanto, as ideias apontadas revelam, primeiramente, que existe sobre os sujeitos, além do poder institucional, um poder que tudo vê e que tudo controla sem que esses sujeitos percebam claramente e detectem de onde se origina este poder e “quem” está por trás, “quem” os controla? Serão os sujeitos os próprios controladores deles mesmos? A ideia é a de que o sujeito está sob o poder e a vigia do olhar panóptico e do escópico, e isso o constitui como sujeito determinado.

## 2.1 A sociedade de controle

Uma das epígrafes do romance *Em nome do desejo*<sup>133</sup> retrata o que se pretende com este capítulo: o de articular ideias, conceitos de filósofos que discutem o poder dominante, esta ordem repressora que interfere, de forma profunda e, quase sempre, traumática, na vida de cada sujeito ex-cêntrico. Segue aqui a epígrafe: “Existem meninos e meninas que, ao entrar na adolescência, descobrem-se amando contra a corrente. E, ainda que perplexos, amam. Este livro quer homenagear sua ousadia.” Esta epígrafe, abre, juntamente com outras, como já disse, o romance *Em nome do desejo*. É uma epígrafe cujo conteúdo resume o que será abordado neste capítulo: os sujeitos narrativos ou os sujeitos representados (personagens) nas obras (romance e filmes) em foco. Sujeitos estes que se constituem sob as ideias de um poder dominante e controlador.

Nesse sentido, o romance e os filmes refletem e, de certa maneira, subvertem a ordem de controle. Alguns conceitos são tratados aqui, principalmente os de Foucault, de Quinet e de Bourdieu, a respeito do poder, do olhar panótico, do supereu, da repressão sexual, da influência do capitalismo e do paternalismo sobre a vida dos indivíduos num campo ideológico. Verifica-se também a questão do sujeito representado nas obras.

Baseado no projeto arquitetural, de Jeremy Bentham<sup>134</sup>, para um presídio, onde os presos seriam vigiados por um soldado que ficaria no alto de uma torre, vigiando todos os presos e não sendo visto por eles, Foucault concebeu o olhar de controle em sua obra *Vigiar e punir*<sup>135</sup>. Há a ideia de um “olho” que tudo vigia e este “olho” tem a dimensão das instituições construídas pela sociedade. Nesse sentido, a cultura e a sociedade moldam o sujeito que nela vive.

Em *Vigiar e punir*, Foucault afirma que quem controla, mede e corrige o anormal e também faz agir as regras disciplinares é uma conjunção de técnicas e de instituições.<sup>136</sup> O olhar panótico é entendido como uma máquina que “treina ou retreina” o indivíduo, além de realizar

---

<sup>133</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001.

<sup>134</sup> BENTHAM, Jeremy et al. *O panótico*. Org. Tomaz Tadeu. Trad. Guacira Lopes Louro; M. D. Magno; Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

<sup>135</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 38 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

experiências, ela pode também experimentar remédios e observar os seus efeitos. O panóptico pode realizar inúmeras punições aos prisioneiros e, com o seu mecanismo de observação, ser um laboratório de poder, penetrando no comportamento do homem. Além disso, pode também definir as relações de poder com a vida cotidiana das pessoas; e fiscalizar e dar instruções, assim como faz trabalhar os mendigos e os ociosos. Nesse sentido, o panóptico é entendido como polivalente e seu papel é desenvolver a economia, aumentando a produção; também dissemina a instituição e aumenta o patamar da moral pública.<sup>137</sup> Em sua obra, *Microfísica do poder*<sup>138</sup>, o filósofo afirma que:

Em *Vigiar e punir* o que eu quis mostrar foi como, a partir dos séculos XVII e XVIII, houve verdadeiramente um desbloqueio tecnológico da produtividade do poder. As monarquias da Época Clássica não só desenvolveram grandes aparelhos de Estado – exército, polícia, administração local – mas instauraram o que se poderia chamar uma nova ‘economia’ do poder, isto é, procedimentos que permitem fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e ‘individualizada’ em todo o corpo social.<sup>139</sup>

Foucault<sup>140</sup> afirma não estar de acordo com o termo repressão para definir o que se pretende entender como produtor do poder. Segundo o filósofo, o poder produz coisas e também o discurso, além de induzir o prazer e formar o saber.

[...] me parece que a noção de repressão é totalmente inadequada para dar conta do que existe justamente de produtor no poder. Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso.”<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Ibid., p. 189-90.

<sup>137</sup> Ibid., p. 193-99.

<sup>138</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

<sup>139</sup> Ibid., p. 8.

<sup>140</sup> Ibid., p. 7-8.

Por outro lado, quando trata do poder e da verdade, Foucault afirma que esta pode ser entendida como um “[...] conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados [...]”<sup>142</sup>. Assim, o regime da verdade está ligado ao sistema de poder. Ou seja, o poder vai produzir e apoiar essa verdade. Os sujeitos, então, estão sob a ordem dessa tal verdade, e sob ela se constitui: “A ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem.”<sup>143</sup>

Tratando do olhar panóptico, Foucault entende e nos faz compreender que o projeto de Bentham não traz apenas uma sociedade utópica, mas uma sociedade também verdadeira que controla todos e que apresenta mecanismos de poder para que isso ocorra. A sociedade moderna vive, então, sob a “égide” desse olhar panóptico que tudo vigia e controla. Nas palavras de Muricy<sup>144</sup>

Foucault nos faz entender como Bentham não projeta somente uma sociedade utópica, descreve-nos também uma sociedade existente, isto é, no sonho de um sistema ótico de controle total, ele descreve mecanismos específicos de controle realmente existentes nas sociedades modernas. Do *panoptikon* passamos para o *pan-otismo* <sup>145</sup>.

Por outro viés de controle, numa instância mais psicanalítico-filosófica, encontra-se o supereu<sup>146</sup>. Quinet, em seu livro *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*<sup>147</sup>, discute os

<sup>141</sup> Ibid., p. 7-8.

<sup>142</sup> Ibid., 2011. p. 14.

<sup>143</sup> Ibid., 2011. p. 14.

<sup>144</sup> MURICY, Katia. "Os olhos do poder." In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 479-86.

<sup>145</sup> Ibid., p. 484.

<sup>146</sup> “O “supereu” tal como Freud o compreende, em sua reflexão incessante ao longo de quase 30 anos, desde “Sobre o narcisismo, uma introdução” e “Totem e tabu” até “O mal-estar na cultura” e “Moisés e o monoteísmo”, integra nessas perspectivas as diversas instâncias da psique (eu, isso, ideal do eu) e o mundo externo, o indivíduo e a cultura, os vivos e os mortos, a filogênese e a ontogênese, o consciente e o inconsciente, Eros e Tânatos. [...] O supereu é, portanto, herdeiro do complexo de Édipo. Por meio dele se inscrevem na psique do sujeito as marcas de suas relações objetais, e conseqüentemente as marcas da influência do mundo externo, as vicissitudes da alteridade.” In: KAUFMANN, Pierre (ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Trad. Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996, p. 510,12.

<sup>147</sup> QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

olhares panóptico e escópico, assim como o supereu. O supereu causa mal-estar no sujeito através do sentimento de culpa que este possa sentir. Isso se dá porque o supereu avalia o sujeito através dos ideais que a cultura apresenta. Com isso, o supereu controla o sujeito por meio dos ideais da cultura que o sujeito está em falta.<sup>148</sup> O supereu é, então, uma “instância de observação crítica” que está sempre com o sujeito, não o abandona nunca. Ele indica como este sujeito deve fazer, controlando seus atos e pensamentos. Dessa forma, o supereu é uma instância de controle. Ainda para o estudioso, “A cultura como processo civilizatório equivale ao registro simbólico e à articulação significativa, permitindo a organização da sociedade, as instituições, corporações, ciências, artes, etc.”<sup>149</sup>

O mais-de-olhar, que trata Quinet, vigia. Ele é uma modalidade do supereu e exige transparência e retidão do sujeito. Ao manifestar-se com seu poder, o olhar transforma o sujeito num ser visto: “Visto por um olhar que ele atribui ao Outro Social”<sup>150</sup>. Nas mais antigas civilizações, por exemplo, há a ideia do mau-olhado. Tal fato é o retorno do gozo do olhar. “O retorno do gozo do olhar causando mal-estar na civilização encontra-se em uma das mais antigas manifestações e, no entanto, ainda presente em diversos tipos de sociedades: a *crença no mau-olhado*”<sup>151</sup>. Ainda, segundo Quinet, ao definir a sociedade escópica, afirma que “[...] a *Sociedade Escópica*, que é nossa sociedade atual – é onde encontramos o poder da imagem, a prevalência do ideal do espetáculo, o imperativo da transparência e a vigilância social como forma de controle da sociedade.”<sup>152</sup>

O mau-olhado nas sociedades visa o bem, ou seja, o bem do outro: “[...] bem de produção, bem de consumo, bem simbólico e tudo o mais que possa constituir o bem no sentido platônico para o sujeito, como o bem-estar, o sucesso, a saúde”<sup>153</sup>. Dessa forma, as credices são formas de evitar o mau-olhado, a inveja. Então, se tenho um bem e percebo/ entendo que as pessoas o invejam, isso significa, ou seja, faz-me entender que através do olhar do outro sobre o

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 271

<sup>149</sup> Ibid., p. 272

<sup>150</sup> QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Op. cit., 2004, p. 272

<sup>151</sup> Ibid., p. 272, grifo do autor.

<sup>152</sup> Ibid., p. 272, grifo do autor.

<sup>153</sup> Ibid., p. 273.



meu objeto faz desse precioso <sup>154</sup>.

De acordo com Muricy<sup>155</sup>, o olhar panóptico, sobre o indivíduo, é a plena exposição desse indivíduo sob uma luz de controle que não permite que este sujeito transgrida a ordem que ela estabeleceu. Um pouco de fuga dessa luz faz com que o sujeito troque olhares com o outro sujeito, num desenho de comunicação simétrica. Assim, o controle estabelecido pelo olhar panóptico não permite a simetria, pois é totalmente dissimétrico. A invisibilidade do olhar panóptico, por outros indivíduos, faz com que estes mesmos indivíduos sejam controlados pela visibilidade do olhar panóptico, pois estão sob a tal luz do olhar, do controle, da ordem. Ainda, como bem lembra a autora, o panóptico dirige a massa, a multidão, transformando as pessoas em individualidades solitárias e vigiadas.

Como afirma a estudiosa<sup>156</sup>, pelo panóptico, o poder se torna automático, pois a ordem e o controle dos indivíduos permitem isso. Tem-se a sensação de que se está sendo vigiado. Será que estamos, questiona Muricy. A torre como símbolo de guarda está ali. Ela é o poder, mas será que o controle ali está? A relação de poder passa a existir independente se o indivíduo/sujeito que controla o outro está lá (na torre/no poder) ou não. A pessoa que se encontra sob esta visibilidade de controle, do olhar panóptico, e sabe que ele ali está, toma para si os constrangimentos que este poder provoca no sujeito. O indivíduo toma para si próprio tais constrangimentos, sujeitando-se a eles, ao controle.

Em *Em nome do desejo*<sup>157</sup>, os pais, ao enviarem seus filhos para o colégio interno católico, já começam a definir o destino deles. Chegando ao colégio, cada garoto começa a ser controlado pelos outros colegas veteranos e pelos sacerdotes que ali vivem. E todos devem obediência à ordem religiosa, ou melhor, à ideologia judaico-cristã.

Algumas formas de domínio, por parte dos padres e do reitor, aparecem claramente. Assim, com relação aos meninos eleitos pelos padres, eles eram controlados pelos tais

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 275.

<sup>155</sup> MURICY, Katia. "Os olhos do poder." In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. Op. cit., 1988, P. 484.

<sup>156</sup> Ibid., p. 484.

<sup>157</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001

“Superiores” que censuravam a leitura dos garotos: Alguns livros eram proibidos de serem lidos: “*Confiteor, Os miseráveis, Foi assim que matei meu filho, O outro caminho, Olhai os lírios do campo, Floradas na serra, O homem, esse desconhecido.*”<sup>158</sup>. Vê-se claramente a proibição de algumas obras de ficção. Além dessas proibições, havia o cumprimento dos horários que deveria ser seguido à risca. Os horários eram uma espécie de domínio exercido sobre os meninos, e deles não se desvencilhavam.

Por outro lado, com relação ao corpo, este foi sempre tabu em muitas culturas, inclusive na nossa. O sexo é algo proibido no contexto religioso cristão, pois é relacionado à impureza. Em uma das passagens do romance, o reitor aconselhava aos meninos a não caírem em tentação: “[...] É melhor ficar entre os iguais. Quando forem visitar os parentes, fiquem com os primos e afastem-se das primas para evitar as tentações da carne”<sup>159</sup>. O controle também se dava durante as férias. O seminarista, ao voltar dessas férias, tinha que trazer um atestado de bom comportamento assinado por um vigário. Estes atestados nem sempre eram seguidos à risca pelos vigários. Além do mais, quando voltassem das férias, os seminaristas tinham que fazer, para alcançar a purificação, um retiro de três dias. A ideia que estava por trás era a perfeição cristã, que era ilusão. Ou seja, fazer sexo era proibido e tocar o corpo devia ser evitado. Nesse campo, os sermões tratavam de proibir: “Os sermões insistiam sobre isso, as palestras regulares do Reitor e do Padre Espiritual também. A pureza era a virtude que fertilizava o terreno das outras. ‘Não tocar demais o próprio corpo’, exortavam eles – para não despertar a sanha do demônio.”<sup>160</sup>. Os padres também tentavam censurar o filme na hora de um beijo entre os personagens, mas nem sempre isso dava certo. O controle se dava também pelo discurso:

[...] não era incomum ocorrer súbitas explosões de choro no estudo, no recreio, na capela e até no refeitório, onde se lia em voz alta *A pérola das virtudes* – um livrinho que exaltava a importância da castidade – e o Apocalipse de São João, alternadamente. O grupo da Passarada emudeceu e se atemorizou como se vivesse o Juízo Final.<sup>161</sup>

Além desses cerceamentos, o Regulamento proibia, entre tantos itens, que os maiores

<sup>158</sup> Ibid., p. 34, grifo do autor.

<sup>159</sup> Ibid., p. 52.

<sup>160</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001. p. 76.

<sup>161</sup> Ibid., p. 79.

conversassem com os menores: “Era proibido conversar em qualquer dependência da casa, fora dos horários de recreio; o silêncio obrigatório só terminava depois que se chegava ao pátio externo e se respondia ‘Deo gratias’ ao ‘Deo gratias’ do Prefeito de Disciplina.”<sup>162</sup>. Com relação ao corpo, os desejos advindos dele deveriam ser ignorados. Na verdade, o corpo era como se fosse a “sepultura do pecado”. Pecava-se por várias maneiras: “[...] pecava-se por preguiça, por inveja, por gula, por concupiscência, por luxúria, por orgulho, por vaidade, por impureza, por blasfêmia, por murmurar contra o próximo, por omissão, por pensamentos, palavras e obras venialmente ou mortalmente.”<sup>163</sup>.

No que se refere ao castigo, ser expulso do seminário era o mesmo que ser expulso do paraíso, segundo a ideologia religiosa. Porém, por outro viés, ao sair de lá, o garoto finalmente encontraria a liberdade, pois poderia ficar liberto, se assim o quisesse, do cerceamento dos padres. Por outro lado, se isso acontecesse, ele ficaria distante dos outros garotos, das relações de afeto que manteriam lá dentro.

A expulsão ocorria por motivos diversos. Um desses motivos se referia às relações homoafetivas que eram “proibidas”: “Dois foram expulsos por trocarem um beijo, na rouparia. Vários por manterem insistentes amizades particulares.”<sup>164</sup>. Também havia notas de comportamento: “Exemplos de infrações mais corriqueiras que contavam para baixar a nota: bater tampa de carteira no salão de estudos, tocar no outro, andar fora da fila, falar fora de hora.”<sup>165</sup>. Certa vez, o menino de apelido Foguinho, por conversar com seu vizinho de cama, foi um dos que foram julgados e expulsos do seminário.

De acordo com o narrador, os meninos menores eram controlados pelos “Prefeitos” que exerciam autoridade sobre eles: “Os Prefeitos eram investidos da mesma autoridade dos Padres Superiores, como seus legítimos representantes.”<sup>166</sup> Na verdade, os Prefeitos tinham os seus protegidos e gostavam de perseguir os menores novatos, principalmente aqueles que conheciam

---

<sup>162</sup> Ibid., p. 38

<sup>163</sup> Ibid., p. 39.

<sup>164</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001. p. 41.

<sup>165</sup> Ibid., 43.

<sup>166</sup> Ibid., p. 44.

mal o regulamento e os mais delicados.

A relação erótica, entre rapazes, era proibida nesse espaço, pois praticar esta relação é pecado aos olhos da Igreja e, com isso, a culpa se entranha na mente dos jovens. Há, por todos os recantos desse seminário, olhos vigilantes. E os padres buscam moralizar as relações entre os jovens, propagando punições que às vezes acabam em expulsão definitiva do colégio.

Por mais que a proibição fosse intensa, com relação aos contatos, namorava-se muito. Às escondidas, fazia-se concurso para ver qual garoto tinha o peito mais peludo e as coxas mais grossas. No campo de futebol, todos se juntavam. Nesse local, a ternura existia: o campo era o espaço onde se amavam. Por outro lado, o encontro no dormitório era perigoso por causa da vigilância dos “Prefeitos”. Quando ocorria o contato, era bem mais tarde, em silêncio, sem despertar a atenção daqueles que vigiavam. Há um caso de um garoto que levantava da cama, durante a noite, e ia se encontrar com o amigo. Certo dia, ele foi vítima de discriminação quando se declarava, no escuro, para um falso colega. Todos descobriram e o garoto foi expulso do seminário.

As paixões também se referiam as dos padres pelos menores prediletos. Esse amor era entendido por Tiquinho como um tom sagrado porque parecia formar um espelho entre criatura e criador: “[...] o único amor legítimo (porque sagrado) era aquele entre os meninos e seus superiores – reflexo do contacto entre a criatura e seu criador.”<sup>167</sup>

Nesse sentido, há o caso do padre Marinho que distribuía santinhos com imagens de Cristo abraçando meninos num gesto de proteção. As imagens eram para persuadir os garotos a receber “proteção” dele. Além disso, os superiores pareciam usar a música para controlar os garotos: “[...] tem-se a impressão de que, através dos discos escolhidos, os superiores controlavam os sentimentos de toda a comunidade e moldavam seus corações como cera amolecida.”<sup>168</sup>. Tiquinho era extremamente influenciado e dirigido pelas palavras de teor místico do padre Marinho.

---

<sup>167</sup> Ibid., p. 88.

<sup>168</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001. p. 104.

Padre Marinho inculcava nos garotos o gosto pela música e pela literatura. Tiquinho ganhava o concurso literário, interpretando e consagrando-se como o mais brilhante intérprete de poemas modernos do Seminário. Pode-se aproximar este fato do livro à passagem do filme em que padre Manolo, como professor de literatura, ensina literatura a Ignacio e também o acompanha, tocando violão, no momento do jovem cantar. Percebe-se ainda que Ignacio era obrigado a cantar a canção “O Jardineiro”, de autoria de padre Manolo. Padre Marinho, de forma diferente de padre Manolo, não abusava de Tiquinho. Na verdade, ele estabelecia concursos literários a fim de incentivar a leitura. Além disso, com o intuito de acalmar os garotos, numa perspectiva de educá-los culturalmente, o padre mostrava algumas músicas para eles. Tiquinho ouvia a “Opera de Verdi”; a “Inacabada”, de Schubert; a “Suíte Quebra-nozes”; a “Quinta Sinfonia”, de Beethoven; os concertos, de Brandenburgo; a “Sagração da Primavera”; a “Sinfonia nº3”, de Brahms.

Em uma das passagens do romance, Tiquinho diz ter sentido atração por um garoto que lhe salvou de um afogamento. Ele entra em contato com o seu salvador e se sente atraído por ele, como se pode constatar nesta descrição: “Os pêlos cheiravam, o peito rijo reconfortava. A pele dos braços que o envolviam provocava delícias cujos sinais Tiquinho captava perfeitamente, há muito tempo. Mas aquela foi a primeira vez que sentiu sua carne inquietar-se, de modo inequívoco, por amor aos homens.”<sup>169</sup>

Em outro momento, descobre a masturbação e se aconselha com o padre. Este, em determinado instante, lhe pune: “Certa vez, o padre recomendou-lhe, como penitência, que copiasse à mão todo o livrinho *A pérola das virtudes*. Tiquinho cumpriu a penitência com gosto.”<sup>170</sup> Outra passagem interessante é quando, em meio aos desejos, ele atentava-se para as histórias dos santos e dos mártires. Ficava pensando no amor intenso que os mártires tinham por Cristo a ponto de sacrificarem a própria vida. Não entendia porque não podia amar outro garoto se o próprio Jesus pediu para amarmos uns aos outros: “Que amor seria esse? Jesus Cristo amaria com a mesma severidade dos velhos superiores? Nesse caso, como permitiria que o Apóstolo

---

<sup>169</sup> Ibid., p. 117.

<sup>170</sup> Ibid., p. 119.

João recostasse a cabeça em seu peito, se eram proibidos os toques uns nos outros? De que maneira Jesus amava os apóstolos, entre os quais havia São João [...]”<sup>171</sup>

Com relação aos ritos sagrados, Tiquinho via e participava deles. Os ritos moldavam, de certa forma, os seus desejos e sentimentos. Parece, em determinado momento, substituir a paixão carnal pela paixão em Cristo através dos ritos e cantos. Tiquinho estava envolto ao amor místico, como os poetas São João da Cruz e Santa Tereza.

No filme *Má educação*, na cena em que ocorre a filmagem do assassinado de Zahara, pelos padres do colégio, padre Manolo diz que Deus fora testemunha do assassinato, aparentando, dessa forma, por parte do personagem, em sua fala e expressão, certa dose de culpabilidade e temor por algum castigo. Compreende-se, então, que até mesmo os representantes do controle, no caso o da Igreja, também se sentem vigiados pela abstração de um Deus que é alimentado como o único e maior ser supremo do universo, ao qual todos, sem exceção, devem obediência, respeito e veneração, pois também temem possível castigo “vindo do céu”.

Neste filme, há outra cena em que os sujeitos, Enrique Serrano e Ignacio Rodríguez, tentam fugir, inconscientemente, da tal visibilidade, ou seja, do olhar da instituição e de outros a ela ligados. Esta passagem ocorre no cinema quando eles vão assistir ao filme *Esa mujer* (1969), com a atriz espanhola Sara Montiel (1928-2013). Pode-se entender que, nesta etapa de maturação do sujeito Ignacio, já esteja a semente de sua transformação, ou melhor, a identificação desse sujeito com o seu “espelho”, *alter ego*, que é a mulher e atriz/personagem Sara Montiel (Sara Montiel nas telas, e publicamente, é outra *persona*<sup>172</sup>, como talvez acontece com todos os artistas: uma *persona* conhecida do público e outra que se mostra/se revela em sua arte, em sua interpretação/dramatização). No cinema, os garotos dialogam um com outro e também se masturbam.

---

<sup>171</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001. p. 123-24.

<sup>172</sup> Este desdobramento de pessoas (*persona*) pode ser mais bem entendido no texto “Borges y yo”, de Jorge Luis Borges, onde, baseado em sua própria experiência de escritor renomado e pessoa de “carne e osso”, o autor escreve um texto de reflexão sobre as *personas* que o constitui: sujeito comum, que caminha pelas ruas de Buenos Aires e interessado pelas coisas mais antigas; e sujeito escritor, publicamente conhecido, consagrado. Tais *personas* (eu e outro), quando existem, parecem deixar-nos em conflito, assim como nos completa e nos constitui como sujeito(s).



**Figura 23 – Enrique e Ignacio no cinema. A luz do filme os ilumina. Esta iluminação é positiva, pois, de alguma maneira, os liberta pela identificação, pela representação na tela. Os desejos, dentro de seus limites, são concretizados: ambos se masturbam mutuamente**

Ignacio, anos depois, se transforma em uma mulher transgênero. Nota-se que os personagens estão no cinema, no escuro, iluminados pela luz do filme que os reflete. O filme é cientificamente/fisicamente luz. Na cena, a luz é metáfora de liberdade, uma luz de arte, de identificação, de representação.

Outro momento em que os personagens fogem do “olhar” que vigia é na cena do banheiro: quando, à noite, todos dormem, Ignacio e Enrique se levantam e se encontram no lavatório, às escondidas, para conversar. Neste espaço, se sentem mais à vontade, pois estão fora do dormitório e também distantes de qualquer vigia. No entanto, o encontro é interrompido pela chegada do padre Manolo que os persegue.



**Figura 24 - Padre Manolo olha por debaixo da porta os garotos escondidos no banheiro**

Essa cena apresenta um tom de suspense que desemboca na punição de ambos: Ignacio é abusado sexualmente pelo padre, além de ser enganado por este que jura não expulsar Enrique do colégio, o que acaba acontecendo como forma de castigo. Assim, sob a luz da instituição, no caso o colégio, os sujeitos são cerceados em seus desejos e castigados. Há a dissimetria neste caso, pois o poder do padre exercido sobre os garotos é total, acabando com a comunicação entre ambos, ou seja, com a troca de olhares simétricos de cumplicidades que eles mantinham, de alguma forma, fora do centro do controle institucional.

O fotograma simbólico e metafórico abaixo (figura 25) pode sintetizar o contexto de uma outra cena.



**Figura 25 – Momento em que Ignacio e Enrique se escondem no banheiro, fugindo do padre Manolo**

Percebe-se que a luz que compõem este *close-up* é significativa por contribuir com o sentido semiótico da imagem. Nela se centra a luminosidade intensa que vigia e controla e vê os dois, as expressões (luz do olhar panóptico) e a ausência de luminosidade intensa quando a nitidez não mais existe e os sujeitos podem se olhar, desenhando a simetria. O lado escuro talvez represente a liberdade, a fuga do controle da instituição representada pelos padres, principalmente pelo padre Manolo.





**Figura 26 - Momento em que Enrique olha nos olhos de Ignacio que canta no coral, posicionado no alto da Igreja**

Em outra passagem fílmica (figuras 26 e 27), os olhares se cruzam, a cumplicidade se estabelece. Cuidadosamente, em meio às pessoas que se encontram na igreja, eles desafiam o controle através do olhar, assim se forma a simetria.



**Figura 27 - Ignacio olha do alto os olhos de Enrique**

Com relação ao controle exercido pelo Estado, Althusser (1985), no livro *Aparelhos ideológicos de Estado*<sup>173</sup>, estabelece a diferença entre os aparelhos controladores desse poder: “O que distingue os AIE do Aparelho (repressivo) do Estado, é a seguinte diferença fundamental: o Aparelho repressivo do Estado ‘funciona através da violência’ ao passo que os Aparelhos Ideológicos do Estado ‘funcionam através da ideologia’”.<sup>174</sup> Assim, o aparelho ideológico do Estado é aquele em que as ideologias, representadas pelas instituições (como escolas, igrejas,

---

173

174

exércitos, clubes, etc.) controlam os sujeitos. As instituições, no caso, são os tentáculos desse poder controlador, que não pretende deixar escapar nada e ninguém de seu total controle.

Em *Má educação*, este controle está representado pelo colégio onde os estudantes, Ignacio e Enrique, estudam e seguem a “cartilha” dos padres. Igualmente encontramos essa “cartilha” no filme *A lei do desejo* e também no romance *Em nome do desejo*. Em *A lei do desejo*, Tina, sob a égide do colégio, é abusada, quando ainda era um garoto, pelo padre Constantino. Diferentemente de Ignacio, Tina diz ter amado o padre. Por outro lado, como Ignacio, torna-se uma mulher transgênero, mas o controle, internalizado, faz com que ela jamais abandone o sentimento católico/cristão, pois apresenta uma fé inabalável em santos. No entanto, esta fé caracteriza-se como subversiva no momento em que se expressa pelo sincretismo. Tina possui um altar em seu apartamento onde se pode encontrar desde a imagem da virgem até a imagem de Marilyn Monroe, como outros amuletos. O altar de Tina, por ser diferente do altar consagrado da Igreja católica, passa a ideia de que este controle, esta ordem institucional, através dos símbolos oficiais da Igreja, já não é obedecido por ela, pois, como sujeito/personagem, se configura altamente subversiva, por mais mística e portadora de fé que possa ser. Talvez, o cineasta (sujeito-autor-político) aqui se manifeste num posicionamento de crítica que desconcerta e embaralha, numa certa mudança do eixo de controle central, o direcionamento de fé e idolatrias simbólicas estabelecidas e determinadas pela igreja católica. Tal posicionamento sinaliza a desconstrução de uma ideia de um único discurso monoteísta. A ideia de um único discurso faz com que a visibilidade do olhar panóptico aja em maior amplitude de controle e ordem sobre o sujeito. No caso do sujeito Tina, o que se pode ver em sua configuração/constituição é a multiplicidade de discursos que compõem o seu caráter, sua identidade, sua presença política, no sentido amplo desse termo “político” - que é o de cidadão sujeito de seus direitos.

No romance e nos filmes, a ideologia controladora é a ideologia judaico-cristã, representada pelo poder da igreja católica. Poder este que se estende para o poder do Estado que estabelece normas com base na moral vigente. As narrativas são constituídas cada qual por um sujeito (no caso, o autor Trevisan e o diretor Almodóvar). Elas apresentam vários sujeitos discursivos que se formaram através de outros discursos. No entanto, cada sujeito, que se posiciona subversivamente frente ao poder dominante, de acordo com suas concepções

construídas, em algum momento partilha da mesma ideia “subversiva” de vivenciar seus desejos, mesmo que isso lhes custe impropérios. Nesse sentido do que se entende por subversão, totalmente política, guardadas as devidas proporções, as narrativas podem estar representando a ideologia do “autor” do texto: Trevisan (romance) e Almodóvar (filmes).

Brandão, em *Introdução à análise do discurso*<sup>175</sup>, ao tratar de uma das colocações de Althusser sobre a ideologia, escreve que:

Toda ideologia tem por função constituir indivíduos concretos em sujeitos. Nesse processo de constituição, a interpelação e o (re) conhecimento exercem papel importante no funcionamento de toda a ideologia. É através desses mecanismos que a ideologia, funcionando nos rituais materiais da vida cotidiana, opera a transformação dos indivíduos sujeitos. O reconhecimento se dá no momento em que o sujeito se insere, a si mesmo e a suas ações, em práticas reguladas pelos aparelhos ideológicos. Como categoria constitutiva da ideologia, será somente através do sujeito e no sujeito que a existência da ideologia será possível.<sup>176</sup>

Dessa forma, entende-se que a ideologia precisa do sujeito para operar transformações na vida deste, mas para que isso ocorra o sujeito precisa reconhecê-la e colocar suas ações, que os aparelhos ideológicos regulam, em prática. Transferindo essa ideia para o seminário, vemos que os sujeitos, no caso os garotos, podem se sujeitar à ideologia da Igreja e, com isso, as ideias se expandem para o cerceamento e o preconceito que estão ligados a essa ideologia.

Em suma, segundo Althusser<sup>177</sup>, os aparelhos ideológicos do Estado estão ligados, ou seja, funcionam através da ideologia. Ainda, de acordo com o estudioso, há o aparelho repressivo do Estado (AE) – conforme afirma a teoria marxista -, que compreende o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões etc. A ideia de repressão está no fato

---

<sup>175</sup> BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

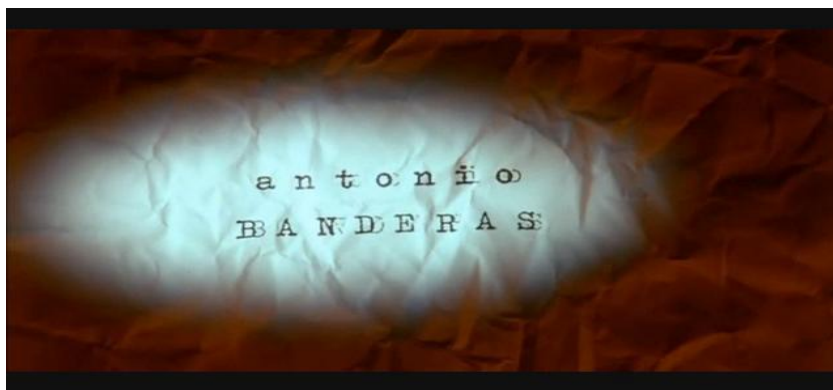
<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>177</sup> ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Op. cit. p. 69.

de que este aparelho funcione através da violência. Para o teórico, os aparelhos ideológicos do Estado são representados pela escola, pela política, pelo sindicato, pela religião, pela família, pela informação, pela cultura etc.<sup>178</sup>

Por outro lado, no filme *A lei do desejo*, os créditos parecem aludir, através de seus símbolos, o cinema/o espetáculo, o consciente e o inconsciente, o proibido e o liberado, a escrita, a máquina de datilografar e o olhar escópico. A imagem em destaque (figura 28) representa o cinema e ou espetáculo pelo fato da luz incidir sobre o nome do ator Antonio Banderas, por exemplo, que é uma das estrelas do filme. A luz quando foca o seu nome é como se estivesse sendo projetada por um canhão de luz do teatro, que ilumina no palco a estrela maior; ela também ilumina a escrita, ou seja, o roteiro, a peça, a literatura em si.

A imagem simboliza também a máquina de escrever. Este objeto torna-se o veículo por onde o “olhar” se expressa e tenta controlar (o sujeito da enunciação não consegue controlar a realidade ao seu redor, mas, talvez, consiga controlar o leitor, o espectador com sua ação de manipular as ações, a vida dos personagens); simboliza também o que está escondido (o que o inconsciente guarda) e o que é permitido às vistas da sociedade. Por outro lado, o papel amassado, com o foco de luz sobre o nome, representa possivelmente o olhar investigativo da polícia que tenta solucionar o assassinato de Juan. Há uma passagem em que o investigador analisa os rascunhos de cartas datilografados por Pablo.



**Figura 28 – Créditos do filme *A lei do desejo***

---

<sup>178</sup> Ibid. p. 75.

Voltando à questão do poder e do controle nas sociedades, Freud, em seu livro *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*<sup>179</sup>, afirma que a vida humana se torna possível quando a maioria domina a minoria. Segundo o psicanalista, há a substituição do poder do indivíduo pelo poder da comunidade. Nesse fato, encontra-se o que se entende por cultural<sup>180</sup>. Para o autor, “A sublimação do instinto é um traço bastante saliente da evolução cultural, ela torna possível que atividades psíquicas mais elevadas, científicas, artísticas, ideológicas, tenham papel tão significativo na vida civilizada.”<sup>181</sup> A civilização é construída na renúncia instintual; isso quer dizer que a civilização pressupõe a repressão, a não satisfação de determinados e fortes instintos.

Após saber que o trabalho seria sua melhora no mundo, o homem entendeu que alguém trabalharia para ele ou contra ele. A formação da família veio para ajudá-lo nesse crescimento. Com isso, “[...] o macho teve um motivo para conservar junto a si a mulher ou, de modo mais geral, os objetos sexuais; as fêmeas, que não queriam separar-se de seus filhotes desamparados, também no interesse deles tinham que ficar junto ao macho forte.”<sup>182</sup> A arbitrariedade do pai, chefe dessa família, era sem limites. A lei paterna se instala e o amor genital passa a conduzir novas famílias. Nisso, a mulher, devido à procriação, torna-se interesse da família e também da vida sexual. Por sua vez, o trabalho mais duro fica a cargo dos homens, pois se estabelece que as mulheres sejam mães frágeis e não seriam capazes de enfrentar tarefas mais difíceis. Com as solicitações da cultura e as divisões de tarefas, a mulher passa ao segundo plano devido às exigências da cultura.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

<sup>180</sup> Ibid., p. 56-57.

<sup>181</sup> Ibid., p. 60.

<sup>182</sup> Ibid., p. 61.

<sup>183</sup> Ibid., p. 60,61.

## 2.2 Poder e violência

Em sua análise, mais filosófica, dos conceitos freudianos, Marcuse, em seu livro *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*<sup>184</sup>, afirma, ao tratar da civilização, que: “[...] os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado”<sup>185</sup>. Assim, aludindo às ideias relatadas por Freud, sobre cultura e instinto, Marcuse afirma ainda que a coação (dos instintos, da liberdade de ir em busca de seus interesses naturais) é a precondição do homem de sobreviver e progredir. Caso contrário, o homem, seguidor de seu instinto, destruiria o que se une e se conjuga<sup>186</sup>.

Segundo Marcuse, o homem apresenta seu instinto mais animal, no entanto, ele pode se transformar, distanciando-se desse instinto primário com o qual ele pode destruir o outro e destruir-se também; além de afirmar que a repressão a este instinto tem a ver com o lado positivo de civilização. Para ele, os conceitos psicanalíticos, como “sublimação, identificação, projeção, repressão, introjeção”, referem-se à capacidade de mutação dos instintos humanos. O mundo sócio histórico dá forma aos instintos, bem como às suas necessidades. O homem se torna homem “civilizado” quando controla tais instintos, ou seja, quando passa por uma transformação de sua natureza. Ele sai de um estágio para outro e isso, para Marcuse, é converter-se em humano<sup>187</sup>. O que vale nesse crescimento rumo ao “civilizado” é o adiamento do prazer, constata o autor. Há nessa ideia a preferência para o princípio da realidade, pois o princípio do prazer deve ser controlado. Esse controle salvaguarda mais que destrói. Assim, o ganho que se tem, no princípio de realidade, é mais duradouro. O princípio da realidade desenvolve no homem a função da razão. Sob este princípio, ele passa a controlar os instintos, torna-se mais civilizado e sabe analisar a realidade, distinguindo o mal do bem, o verdadeiro do falso<sup>188</sup>. O estudioso ainda afirma que sob o princípio da realidade, o homem passa a alterar a realidade. E nessa alteração,

---

<sup>184</sup> MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

<sup>185</sup> Ibid., p. 33.

<sup>186</sup> Ibid., p. 33.

<sup>187</sup> Ibid., p. 33-34.

<sup>188</sup> Ibid., p. 35.

os seus desejos deixam de pertencê-lo e passam para o domínio da sociedade.

Por outro lado, diz Marcuse, a troca do princípio do prazer pelo da realidade é extremamente traumática para o sujeito em seu desenvolvimento. Pais e educadores fazem com que as crianças abandonem o princípio do prazer pelo princípio da realidade. Isso se dá através do cerceamento imposto ao sujeito em formação. Verifica-se ainda que essa submissão, ao princípio da realidade, continua sendo reproduzida na vida do indivíduo. Ao filho, depois do domínio do Pai, segue o domínio “social e político institucionalizado”. Ou seja, para Marcuse, o princípio de realidade se concretiza através do sistema, do domínio das instituições<sup>189</sup>. Isso não quer dizer que Marcuse faça, em sua obra, qualquer apologia ao incesto e à pedofilia. Entende-se que, se o princípio do prazer regulasse as ações humanas e o sujeito fosse livre para buscá-lo, a violência destruiria a possibilidade de convívio social.

Nesse sentido, qual o limite entre liberdade e violência nas obras em foco? Em *A lei do desejo*, a violência parte do pai de Tina como do padre Constantino. Tina (personagem/sujeito) é uma mulher transgênero que, quando jovem, teve um caso com seu próprio pai, traindo, de alguma forma, sua mãe. Tina foge com seu pai para o Marrocos e lá eles mantêm uma relação estável e de paixão até que um dia ele pede a Tina que deixe de apresentar um físico masculino e faça a vaginoplastia. Ela o obedece, sem refletir muito sobre este fato e pedido. Passado um tempo, seu pai a troca por uma mulher. O tabu aqui ocorre na relação incestuosa entre pai e filho(a).

A pedofilia também está presente na infância de Tina quando esta mantém uma relação de paixão com o padre Constantino. Tina é um sujeito que parece deixar-se levar pelo desejo. Pablo, irmão de Tina, parece “resolver” seus conflitos de infância por meio da escrita: ele constrói as histórias que se tornam filmes e peças de teatro, além de escrever cartas que interferem drasticamente na vida de outros sujeitos próximos a ele. Pablo aprende, como Tina, a lidar com as leis, com os preconceitos impostos pela cultura através das construções de histórias. Pablo constrói história para desconstruir outras; no caso, reconstrói algumas histórias “reais” de um passado as quais pertencem também à sua vida, e constrói (reconstruindo) outras histórias de

---

<sup>189</sup> Ibid., p. 36.

pessoas que lhe estão próximas, dentro de um contexto mais amplo que lhe é contemporâneo.

Em *Má educação*, padre Manolo abusa sexualmente de Ignacio, um garoto. O ato do padre é teoricamente condenado pela cultura, pela sociedade. O fato de ser padre torna o ato imperdoável diante dos olhos da sociedade que certamente o condena. O abuso, causado em Ignacio pelo padre, provoca um sentimento de desprezo e vingança no garoto. Essa experiência traumática é representada simbolicamente pelo fotograma abaixo.



**Figura 29 - Imagem que revela a violência e a experiência traumática causadas pelo padre em Ignacio**

O fotograma (figura 29) mostra que o abuso e as suas consequências ficarão para sempre na mente de Ignacio. Na imagem, padre Manolo aparece dividindo Ignacio ao meio, ou seja, é o causador de uma ruptura na identidade, ainda que em construção, de Ignacio. Nos dois filmes, a violência vem daqueles que deveriam proteger o outro.

Para complementar a ideia, de acordo ainda com Marcuse, a sociedade obriga os homens a desviarem suas atividades sexuais para as atividades de trabalho. Esta pretensão de rompimento, imposto pela sociedade, de forma instintiva, é mais econômica do que outra coisa, pois o Estado não conseguiria manter/sustentar e sustentar-se sem a energia de trabalho dos indivíduos. O autor diz que a obra de Freud “[...] caracteriza-se por uma obstinada insistência em expor o conteúdo repressivo dos valores e realizações supremos da cultura”<sup>190</sup>. Freud, para o

<sup>190</sup> MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Op. cit., 1972. p. 47.



autor, aborda a cultura por meio da miséria e do sofrimento, revelando assim o lado repressivo que a constitui. Com a escravidão e a coação, que são aspectos inerentes à cultura, a liberdade e o progresso cultural surgem respectivamente<sup>191</sup>. Estas concepções freudianas/marcusianas, levantadas aqui, apresentam um lado, de certa forma, patriarcal, quando se sabe que o poder dominante instaurado na civilização/cultura é masculino, hierárquico e definidor do destino do sujeito a ele submisso.

Com relação a seguir ou não o princípio do prazer, nos filmes há uma diferença com relação ao incesto e à pedofilia: em *A lei do desejo* não há um arrependimento ou um sentimento traumático por parte do personagem. Na verdade, Tina afirma que seu pai e o padre Constantino foram os amores de sua vida. Por sua vez, em *Má educação*, a atitude pedófila do padre com relação a Ignacio gerou um sentimento de vingança por parte deste.

Ignacio, após ter conhecido os discursos do colégio, parece não carregar um sentimento de culpa, mas sim atribui a culpa para o padre que o molestou, que o cerceou. Assim, Tina e Ignacio são frutos, então, de ausências que lhes foram tiradas pelas ideologias das instituições. Tina carrega um sentimento de culpa por ter fugido com seu próprio pai, abandonando sua mãe e seu irmão. Mas este sentimento de culpa será sanado aparentemente a partir do momento em que Pablo aceita como ela é e a perdoa. Sentimento de culpa e perdão (e também o castigo) são sentimentos religiosos que pertencem à cultura e que, de certa forma, pertencem à essência dos princípios morais das leis jurídicas que regem a sociedade como um todo.

Em suma, o que parece ter acontecido com os personagens das obras, que viveram sob as regras da ordem religiosa, foi um tanto desastroso, culminando na morte de Ignacio, por exemplo. Tina parece ser uma pessoa que vive, no presente, sob fortes emoções, por causa das ausências sentidas, que a coloca, às vezes, em tom dramático de viver e que beira, um pouco, o desequilíbrio. Enrique Goded foi o único a se livrar de uma possível tragédia anunciada. Os garotos Tiquinho e Abel seguiram um caminho diverso, mas Tiquinho sente um fio de esperança em viver o que não pode mais ser revivido. Nesse sentido, o momento se desenha para ele intranquilo e um tanto mórbido e funesto. Todos, exceto Enrique, vivem o resultado desastroso

---

<sup>191</sup> Ibid., p. 37-38.

que os aparelhos do poder causam no sujeito. E nisso a igreja, em seu campo dogmático, é a maior “culpada” porque altera o destino promissor do sujeito ex-cêntrico, cerceando sua voz, com toda a força que seu discurso tem na sociedade. Tal fato se define num eterno jogo que ela realiza para se manter no centro, condenando seres humanos à margem. Nesse sentido, não há, por parte da igreja, qualquer piedade, compaixão e consciência humanística desinteressada.



**Figura 30 - Fotograma que mostra Zahara posicionada ao lado da imagem de um anjo**

Em *Má educação*, Zahara é focada, numa cena de *A visita*, do lado esquerdo da tela em que a luminosidade é inferior se comparada ao lado direito, onde se posiciona a imagem de um anjo cuja expressão/representação é de receptividade, de santidade e proteção. No entanto, num local que deveria ser de acolhimento e respeito ao próximo, Zahara é assassinada pelas próprias pessoas que deveriam cuidar do ambiente sagrado desse local. As atitudes e ações dos padres José e Manolo vão de encontro ao que propagam, revelando a hipocrisia. Neste fotograma, de acordo com os conceitos culturais construídos, o anjo representa o sagrado e Zahara o profano.

Na realidade, Ignacio/Zahara, ao chantagear o padre, busca uma vida melhor, um corpo melhor, ou seja, a transformação de seu corpo em direção ao corpo feminino. Ele busca a perfeição, a perfeição unívoca, a completude, porém, sabe-se que a completude não existe e tal busca pela perfeição pode estar relacionada à cultura religiosa monoteísta, cristã, adoradora de um Deus perfeito, uno, de um universo que se originou de um único ponto, como já foi dito.



**Figura 31 - Fotograma que mostra a mudança do corpo de Ignacio através da tecnologia**

Por outro viés, dessa questão de adequação, Chanter, em seu livro *Gênero: conceitos-chave em filosofia*<sup>192</sup>, diz que muitas vezes há intervenções cirúrgicas em sujeitos ambigualmente sexuados. Quase sempre essas intervenções são feitas desde cedo e por decisão de terceiros, não reconhecendo o gênero desse indivíduo. Esse fato não tem nada a ver com a procura de uma identidade pelo sujeito. O que há é uma intervenção feita por médicos, com o aval da família, de mudança de sexo. Nesse ponto, nota-se a arbitrária consumação dessa ação, pois o sujeito muito novo ainda não se conhece em questão de gênero e poderá sofrer futuramente com relação a uma mudança em seu corpo. No mundo e contexto em que o sujeito vive atualmente, Sáez<sup>193</sup> considera a possibilidade de que o sexo será futuramente o critério principal para a definição da identidade do sujeito. Desde o século XVIII até os dias atuais, uma “rede de saberes” gira ao redor do sexo.

Para Fiorin, em *Linguagem e ideologia*<sup>194</sup>, o homem se constitui através dos discursos que passa a assimilar durante a vida. Muitas vezes, este homem repete demais este discurso em sua fala. Para o linguista, o pensamento social não aceita o fato de que a “consciência seja social”. Nesse sentido, pode-se entender o discurso como determinado pelas coerções ideológicas. Não há uma individualidade, referente ao discurso, em um indivíduo somente e também em um grupo social, pois tanto o sujeito como o grupo social se limitam pelas relações

<sup>192</sup> CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chave em filosofia*. Trad. Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011. p. 9-10.

<sup>193</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Op. cit., p. 69.

sociais.<sup>195</sup> No romance *Em nome do desejo*, por exemplo, Tiquinho se constitui como sujeito em sua relação íntima com Abel e com os padres e colegas do seminário.

Dessa forma, constata-se que nas obras todos os personagens se relacionam socialmente e com isso vão se identificando um com o outro e se constituindo como sujeitos. Os discursos são múltiplos: discurso dos colegas, discursos familiares, discurso escolar, discurso religioso, discurso artístico etc.

### ***2.3 Estratégias de resistência e transgressão***

No cinema e na narrativa literária há personagens que representam a realidade. Essa representação está relacionada à cultura de um povo, e a cultura “molda” as pessoas. O escritor como o cineasta revelam, em suas obras aqui focadas, suas representações através das vozes e atitudes dos personagens, do narrador ou narrador fílmico. Dessa relação, a ação se origina e torna-se um ato político. O posicionamento do(s) sujeito(s) que se define(m) no discurso, na própria narrativa, também é político. Nesse sentido, a abordagem dessa relação entre literatura, cinema, cultura e política, nas narrativas de Almodóvar e na de Trevisan, revela as estratégias narrativas e discursivas das obras.

Com relação à narrativa, surgem questões como: o que está no centro dessa narrativa? Dessas sequências? Será a questão do homoerótico ou/e do “homoestético”? Em busca das respostas, destaca-se e se analisa aqui as sequências e as estratégias narrativas, assim como a estrutura narrativa e o sentido dela, focando a análise também no enredo e nos personagens, nas instâncias do tempo e do espaço. Além disso, estuda-se a retórica do texto, verificando as disposições das vozes discursivas em primeira e terceira pessoa.

Com relação ao filme dentro do filme, diferentemente de *A lei do desejo*, em *Má educação* o roteiro da vida dos personagens é projetado, não permanecendo apenas no campo da criação, como acontece com Pablo, em *A lei do desejo*, ao tentar dar vida ao personagem Laura P.

---

<sup>194</sup> FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

que traz/apresenta traços biográficos da vida de sua irmã Tina. No entanto, a tentativa de construir uma história por meio do diálogo dos sujeitos via cartas faz com que Pablo, através da invenção ficcional, passe, de certa forma, a controlar e, com isso, definir os caminhos, isto é, a vida dos sujeitos ao seu redor. Esse fato, então, se torna um texto, uma obra que é *A lei do desejo*. O filme *A lei do desejo* é constituído pelas artimanhas, pela polifonia dos personagens-sujeitos, conduzidos pelo sujeito Pablo Quintero que, na verdade, detém o poder de assim fazê-lo, pois utiliza a escrita, mais especificamente as cartas, como via de comunicação com o seu locutor. Em *Má educação*, o personagem, Ignacio Rodriguez, ao criar uma história com alguns personagens de sua vida, pois apresenta aspectos autobiográficos em *A visita*, consegue, de certa forma, dialogar com ele mesmo. Assim, construindo a vida de outros sujeitos, reconstrói a sua vida por meio de outros discursos múltiplos, de diferentes sujeitos, bem como se posiciona como sujeito. Outro personagem que aparece neste filme é Zahara. Este personagem é, então, apresentado como um sujeito autêntico e inimitável. Estas palavras vão de encontro ao próprio ato do ator que é o de representar, ou seja, de se estabelecer com múltiplas máscaras, não definindo uma personalidade única. Zahara é um ser fictício, uma representação, por isso, não é um sujeito autêntico dentro do campo de uma realidade.

A metalinguagem, em *Má educação*, ocorre da seguinte maneira: o filme inicia com um texto sendo relatado pelo diretor Enrique Goded, em seu escritório. Esse texto se refere a uma notícia de jornal. Nela, há a informação de que um motociclista, após ser congelado por uma onda de frio, segue sobre sua moto por noventa quilômetros. Em seu trajeto, dois guardas/patrolheiros pedem para que ele pare, mas não obtêm resposta. O cineasta Enrique Goded recorta esta notícia e pensa em fazer um filme com ela (tem-se aqui a metalinguagem, ou seja, é revelado ao espectador o processo inicial de criação de um filme, partindo do texto, isto é, de uma boa história). Nesse sentido, tem-se um sujeito que lê um texto, um outro discurso, e resolve, com base nessa história, fazer seu filme, ou seja, contar sua versão desse acontecimento. Percebe-se que o absurdo, o surpreendente, o fora do comum que essa notícia traz, além de servir como um bom roteiro fílmico do cineasta Goded, também revela, de certa forma, que, em *Má educação*, o roteiro também é surpreendente, por vezes, absurdo e fora do comum. Tal fato revela também a metalinguagem sempre presente nos filmes de Almodóvar. Nesse interim, chega, no

---

<sup>195</sup> Ibid., p. 35-36.

escritório de Goded, o falso Ignacio Rodríguez (nome abarcado por Juan) e se apresenta ao cineasta. Martín é o ajudante, braço direito de Enrique Goded e supostamente seu amante, pois há, por parte de Martín, olhares e falas em tom de ciúmes com relação a Enrique, no momento da chegada do falso Ignacio Rodriguez e também quando conversam por telefone. Nessa relação, Martín pode ser visto como espelho, uma projeção de Antonio de *A lei do desejo*, pois Antonio e Martín aspiram à atenção e ao amor dos cineastas; Antonio cuida e tem ciúmes de Pablo, assim como Martín cuida e tem ciúmes de Goded.

Em seu primeiro contato com Enrique Goded, Juan/Ángel diz a Enrique que é ator e que está procurando um emprego. Ao mostrar o seu currículo, revela ter participado do grupo de teatro “Besouro”, e que encenou peças de García Lorca e Mark Twain, buscando confirmar sua experiência como ator. O falso Ignacio Rodríguez, então, se apropria do texto *A visita*, de seu irmão, e o apresenta a Enrique como se a história fosse dele, ou seja, escrita por ele. Em *A visita* é relatada, de uma maneira ficcional, a vida de Ignacio e de Enrique durante o período em que passaram juntos no seminário, sob o domínio do padre Manolo. A história se baseia em “fatos reais” da infância de ambos. Juan, o falso Ignacio, diz a Enrique que agora o seu nome artístico é Ángel Andrade e exige ser chamado assim.

Nas imagens (figuras 32 e 33) que correspondem ao filme *A lei do desejo*, há o cenário em que um personagem, ou melhor, um “ator”, se despe e se coloca diante do espelho. Nesse espaço, há um objeto importante: o espelho que reflete o personagem que se encontra com o Outro. Como símbolo, o espelho

[...] não tem como única função refletir uma imagem, tonando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre.<sup>196</sup>

*A lei do desejo* é um labirinto de espelhos. Na cena inicial do filme, o espectador vê uma sequência de cenas em que um jovem, num quarto, recebe ordem para se despir; em seguida, se

---

<sup>196</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Op. cit., 2003, p. 396.

beijar e se esfregar no espelho. Vale deixar claro que este filme foi dirigido pelo personagem Pablo. O espectador, de *A lei do desejo*, percebe que tal jovem está sendo dirigido numa cena de filme e que também está sendo manipulado. Tem-se então um jovem que se exhibe diante do espelho, formando um duplo, ou seja, o encontro entre o Eu e o Outro. Nota-se também que ele se exhibe para as pessoas que o filma e/ou dirige e para os espectadores, os personagens de *A lei do desejo*, como Tina e Antonio. Além disso, é visto também por nós, os espectadores do filme de Almodóvar. Forma-se um labirinto especular cuja ação é ver e ser visto.

Seguindo as ordens de encenação e interpretação do diretor, o sujeito-ator (o personagem) se dirige até o espelho e beija a boca de sua imagem, ou seja, do Outro que se forma em sua frente. Neste momento, percebe-se, num leve movimento contraditório do personagem-ator, a hesitação e a aceitação em se beijar. Cabe aqui a ideia de Terry Eagleton<sup>197</sup>, ao analisar o estádio do espelho laciano:

O que nos faz ser o que somos – a falta, o Real, o recalçamento, a castração, a Lei do Pai, as leis invisíveis da formação social – tudo isso estava além da representação. Eram as fraturas e pontos cegos no espelho da consciência – um fenômeno tradicionalmente concebido, ele próprio, em termos especulares (‘reflexão’, ‘especulação’, ‘contemplação’).<sup>198</sup>

Nesse sentido, para o crítico, aquilo que deseja a criança, para se tornar um indivíduo, no estádio do espelho, é algo que todo adulto, mistificado pela linguagem, também necessita. O que se vê na cena, é o encontro do Eu com o Outro, definindo a *mise en abyme*.

Em *Em nome do desejo*, ao final da história, Tiquinho se vê refletido num grande espelho. Define-se um *mise en abyme*, onde, com a ausência de Abel, Tiquinho parece encontrar a morte, revelando o lado místico do personagem:

De repente, regresso. Como quem despenca, contemplo a mim mesmo, de longe. Vejo meu duplo refletido no grande espelho de um mundo onde se desenrola o avesso desta aparência levada demasiadamente a sério, por tempo demais. Já não discuto: há na portaria um certo Jardineiro Espanhol à minha espera. Penso sem receio de comover meu outro eu: Abel está aqui, passados tantos anos. Nosso pacto, Abel, era assim tão sério? [...] Escorrego ainda mais pelo poço adentro, nesta nova realidade que se tornou espelho. Há incubos que me vigiam, pequeninos. Há lembranças místicas, invasoras, confusas. Pareço estar rezando,

<sup>197</sup> EAGLETON, Terry. *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

<sup>198</sup> Ibid., p. 21.

porque dói de novo a paixão.<sup>199</sup>

Neste fragmento, Tiquinho declara que Abel é o outro, como se os dois formassem algo único, também conflituoso num campo de ausência, presença, pertença e *não* pertença. É o ciclo que se estabelece também em labirinto, numa vertigem que confunde memória e “realidade” no espelho que se forma. Em *A lei do desejo*, este início, a primeira cena do filme, está dentro de uma maior, como se fosse um desdobramento de uma ou de outra, num eterno círculo especular. Personagem e imagem (figura 32) refletida se tocam, se deliciam. Tal cena define o sujeito que deseja o objeto (o outro). Na verdade, constitui-se nesse momento uma metáfora: o “estádio do espelho” lacaniano<sup>200</sup>. É o eu que busca o outro, o objeto desejado, porque se sente incompleto. Tem-se nesse objeto desejado, nesse outro, a completude, que é ilusória, pois o outro também não é completo. Eagleton afirma que “Representar diante de um espelho envolve uma espécie de regressão infinita, ou *mise en abyme*, uma vez que a *Gestalt* no espelho sorri, o qual, por sua vez, é a deixa para outro sinal aprovador de deleite vindo da imagem refletida e assim por diante.”<sup>201</sup>



**Figura 32 - Cena do beijo no espelho**

Também na figura 32 aparece a ideia de consciente e inconsciente. E essa ideia é representada nesse espaço pela combinação de claro/escuro. Não há cores fortes e diversas, pois a luz do ambiente é suave. Pode-se entender que os tons mais escuros é o inconsciente, em que os desejos são proibidos, barrados; e o claro, a luz que adentra pelo ambiente, representa o consciente, aquilo que a sociedade permite que o sujeito faça e que é aceito, o que não é proibido

<sup>199</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., p.233-34.

<sup>200</sup> LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: ŽIŽEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Op. cit., p. 100.

<sup>201</sup> EAGLETON, Terry. *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Op. cit., p.16.



de acordo com a cultura e as convenções. Nas palavras de Joyce Bacelar Oliveira<sup>202</sup>,

[...] Lacan deu-se conta de que a divisão do Sujeito é um elemento essencial para fundar a subjetividade e permitir a formação do inconsciente. Uma vez que o Sujeito é inserido na ordem simbólica, torna-se dividido ou barrado, ou seja, parte dele é reprimida por causa da interdição do seu desejo primordial.<sup>203</sup>

Há o momento (figura 33) em que o personagem é orientado pela voz do diretor (fictício) para que se dirija até a cama onde é obrigado a se tocar. O erotismo chega ao ápice no instante de êxtase do personagem. O objeto cama contribui, bem como o espelho e a pouca luz, para tornar o ambiente erótico.



**Figura 33 - Ator se tocando**

Além do espelho, há outros objetos significantes e importantes para a compreensão do sentido geral do filme. São eles: a câmera que filma a ação do personagem e o roteiro que é lido pelo diretor que comanda/dirige as ações do personagem (ator) na cena. Em realidade, o objeto mais importante é primeiramente o olhar escópico do diretor, que segue o roteiro que já traz o olhar de outro sujeito: o roteirista do filme em que Pablo “roteirizou/dirigiu”. Tais olhares se desdobram no olhar de um público que está a ver o filme, deliciando-se em desejos, ou julgando os desenhos das ações, dos movimentos do personagem no filme. Em “Cinema: revelação e engano”<sup>204</sup>, Ismail Xavier diz que “Diante do aparato construtor de imagens, minha interação é de

<sup>202</sup> OLIVEIRA, Joyce Bacelar. “O inconsciente lacaniano”. In: *Psicanálise & Barroco em revista*. v. 10, n. 1: 109, 120, jul. 2012.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>204</sup> XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano”. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988. (p. 367-83).

outra ordem: envolve um olho que não vejo e não me vê, que é olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais... ou talvez menos”.<sup>205</sup>

Entender esse espaço e ambiente (com seus objetos, obviamente) faz com que se compreenda melhor a narrativa, pois eles fazem parte desta quando formam e revelam a metáfora e os símbolos em suas imagens e, com isso, os sentidos que serão desdobrados em outros por toda a narrativa fílmica. Essa cena de um filme, no início de *A lei do desejo*, talvez seja a chave para se compreender um dos sentidos da história, que já se encontra também no título, a junção e disjunção de “lei” e “desejo”. Lei e desejo representam conceitos que vão muito além do que é proibido e liberado e que estão impressos na(s) cultura(s), bem como no consciente e inconsciente de cada indivíduo. Por outro lado, segundo Kehl<sup>206</sup>,

Quando se fala em lei, na psicanálise, trata-se da lei que proíbe o incesto. Esta é a proibição que funda as civilizações, na concepção freudiana. Interdição do incesto: obstáculo a que a pulsão esgote seu movimento de retorno à forma original de satisfação, que realiza a eterna tendência de volta às origens, a qual, uma vez impedida, impulsiona a psique humana em busca das mais diversas formas substitutivas de satisfação até encontrar seu destino na morte.<sup>207</sup>

Com relação ao tema da proibição e sua relação com os aspectos estruturais da narrativa, constata-se que em *Em nome do desejo*, há momentos em que Tiquinho e Abel se amam escondidos e isso causa a tensão na narrativa. As digressões sobre os espaços e a subjetividade dos personagens causam as distensões, pois as ações não ocorrem em forma de suspense, como nos filmes, ao desembocar em um clímax.

Por sua vez, o espaço definido no romance *Em nome do desejo* é o colégio onde se desenvolvem as histórias. Outros lugares como a quadra, o dormitório e o banheiro do seminário são os espaços onde as relações homoeróticas acontecem. Segue, abaixo, um fragmento que descreve essa especialidade.

Lembro e não sei se o tempo mudou a disposição dos cômodos. Quatro salas de aula, duas de cada lado da entrada principal. À esquerda de quem olha, a biblioteca. À direita, a portaria para as visitas e, detrás, a reitoria. O corredor

<sup>205</sup> Ibid., p. 382.

<sup>206</sup> KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

<sup>207</sup> Ibid., p. 29-30.

central atravessa o prédio de um alado a outro e liga o pátio externo (do lado esquerdo) à capela (do lado direito). Atrás, continuam: do lado esquerdo, o dormitório dos Menores (onde o sol batia de manhã), com o quarto do diretor espiritual do canto; do lado direito, o dormitório dos Maiores (onde o sol batia à tarde), contíguo ao quarto do reitor. Atravessando os dormitórios, que eram enormes, de um lado ficavam a rouparia, lavatório e enfermaria dos Menores. Do outro, a rouparia, lavatório e enfermaria dos Maiores. [...] Nos fundos do térreo, à direita, ficam até hoje os quartos de hóspedes, num dos quais me encontro agora, quase sem comunicação do isolamento completo. Não há ruído de carros, que mesmo durante o dia raramente chegam a este subúrbio afastado do centro. Ouço apenas o vento nas árvores. Ah, sim, no eucaliptal. À esquerda do terreno, havia o campo de futebol, circundado por um eucaliptal cujo ruído familiar estou ouvindo ainda agora. À direita do terreno ficavam o chiqueiro, o galinheiro e a horta, justamente detrás da capela. E muros. À frente, atrás e dos lados do terreno retangular, muros demarcando as fronteiras com o mundo.<sup>208</sup>

Por outro lado, no que se refere à relação entre os personagens, a sociabilidade entre os sujeitos desse romance pode ser entendida da seguinte maneira: há uma imposição religiosa e política de que os relacionamentos amorosos entre as pessoas devem ser um relacionamento heterossexual. A relação homoafetiva não é aceita pela sociedade em geral e esta não aceitação ganha corpo dentro de um espaço que é o colégio de padres. No entanto, as relações homoeróticas acontecem e algumas dessas passagens narradas em seus detalhes, por serem eróticas e afetivas, entre pessoas do mesmo sexo, apresentam um tom de subversão, pois vão de encontro aos dogmas impostos pela Igreja. As relações são politicamente importantes no campo da representação e identificação exatamente por revelarem o erotismo, ou melhor, a relação homoerótica tão manipulada e ocultada pelos tempos. A descrição explícita do corpo de um personagem masculino ocupa um espaço dentro de uma narrativa que tem como personagens centrais jovens ex-cêntricos.

\_Os pêlos de Abel o deliciavam por sua virilidade que se manifestava com maciez, cheirosa e fosca maciez nos sovacos mas ofuscante no peito; aí, sua propriedade maior era ofuscar. Tiquinho não conhecia os pentelhos de Abel – ainda não mergulhara tão fundo. Mas, dentre os pêlos oferecidos à sua contemplação, os do peito eram sem dúvida aquilo que ele almejava no horizonte do olhar e do coração. Ali via estampada a felicidade, a beleza e a paz. Eram pêlos cujo significado extravasava a região dos sentidos e batia nas fronteiras do mistério. Para Tiquinho, escondiam-se tantas revelações, naquele

---

<sup>208</sup> Trevisan, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001. p. 19-20.

despretensioso canteiro de pêlos!<sup>209</sup>

Esta passagem se assemelha a outras de tom erótico de *Má educação* onde, por exemplo, Juan e Enrique ficam nus na piscina; também em *A lei do desejo*, Pablo aparece nu com Antonio na cama, assim como no banheiro.

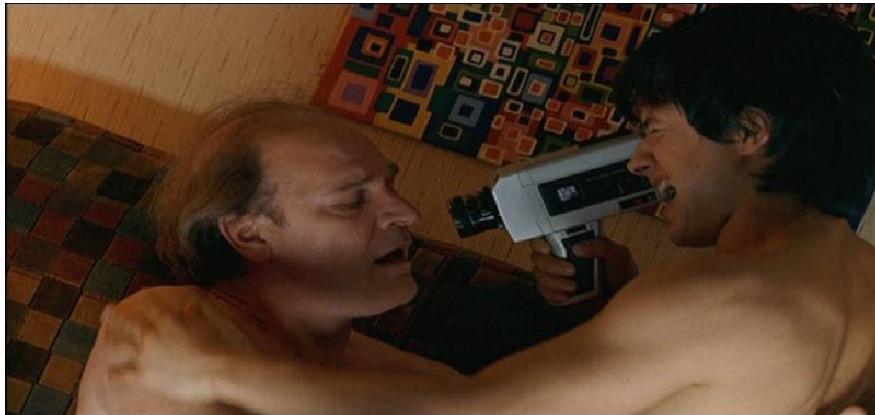
Um dos aspectos de ambos os filmes é o uso frequente de drogas (cocaína) por alguns personagens como Pablo, Tina, Juan e o investigador de polícia, em *A lei do desejo*; e Ignacio, Zahara e Pepe, em *Má educação*. Segundo Holguín (1999)<sup>210</sup>, os personagens, que se drogam nos filmes de Almodóvar, se drogam por prazer e também para suportar o ritmo alucinante de um cotidiano imposto pela sociedade. “En *La ley del deseo* presenta drogadictos ocasionales, todos toman cocaína en mayor o en menor grado, incluso los policías que aparecen en la cinta disfrutan de ella.”<sup>211</sup> O fato de a polícia usar cocaína revela a hipocrisia existente na instituição e que também pode ser vista na Igreja, quando os padres condenam a homossexualidade, mas são pedófilos. Trevisan relata as relações homoeróticas entre sacerdotes e garotos sem a conotação de pedofilia, não há julgamentos com relação a este ponto. O que há são constatações desses fatos. Por outro lado, em *Má educação*, Ignacio chama padre Manolo de pedófilo. Há aqui, por parte do personagem, um julgamento. Tina não acusa padre Constantino de pedofilia, não há julgamentos, por parte dos personagens, nessa direção. O que há no romance e nos filmes é um posicionamento político, por parte dos sujeitos, referente às relações homoeróticas, sob os dogmas operantes.

Além dessas relações, há entre elas outro elemento, no caso específico dos filmes, a câmera de filmagem que invade a intimidade do personagem. Vale lembrar que a câmera utilizada por Juan (figura 34) pode ser entendida, no campo intratextual, como a câmera utilizada em todo o momento no filme *Kika* (1993)<sup>212</sup>, de Almodóvar.

<sup>209</sup> TREVISAN, J. Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001, p. 174.

<sup>210</sup> HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Op. cit., 1999, p.70.

<sup>211</sup> Ibid., p. 73. “Em *A lei do desejo* aparecem usuários de drogas ocasionais, todos usam cocaína em maior ou menor grau, inclusive os policiais que aparecem no filme disfrutam dela.”



**Figura 34 -Juan e padre Manolo no apartamento de Ignacio**

A imagem acima além de revelar a intimidade entre os dois personagens, também traz entre eles um terceiro olhar, ou seja, o olhar da câmera que filma o padre se entregando ao seu objeto de desejo (Juan). O romance e os filmes se configuram como narrativas de resistência por tratarem, certamente, de sexualidades, de relacionamentos homoeróticos. Esses relacionamentos, entendidos como tabus, ainda na sociedade, são marginalizados, considerados impuros e anormais.

Segundo Orlandi, em *Discurso e leitura*<sup>213</sup>, a burguesia produz um discurso de igualdade, mas, em outros lugares, realiza o discurso da desigualdade. Os sujeitos sempre devem desconfiar do discurso que tenta persuadir o sujeito ao conhecimento legítimo, pois este discurso e pensamento é o do poder dominante. A autora afirma que se devam estabelecer condições para que não se reproduza o pensamento da elite dominante e acrescenta que as diversas formas de saber apresentam diferentes “funções sociais” que são originárias dos “antagonismos” das classes sociais. Além disso, a autora observa que já está instituída uma “história de leitura” da classe dominante, mas é preciso que se ofereçam condições para que “classes populares” constituem também sua história de leitura que a classe dominante não reconhece.<sup>214</sup> Para a autora, “[...] as

---

<sup>212</sup> Em *Kika*, a câmera funciona como um narrador e/ou personagem observador que invade e altera as emoções dos personagens, tendo como consequência a interferência em suas ações.

<sup>213</sup> ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. 6. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2001.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 93.

palavras não significam por si mas pelas pessoas que as falam, ou pela posição que ocupam os que as falam. Sendo assim, os sentidos são aqueles que a gente consegue produzir no confronto do poder das diferentes falas”<sup>215</sup>.

Nesse sentido, estabelece-se a seguinte questão: como os sujeitos são representados nas narrativas? O enquadramento, ou seja, a representação dos sujeitos ex-cêntricos nos textos, é uma luta constante frente à ordem do poder dominante, contra os preconceitos instaurados nas sociedades pela cultura. Seguem aqui algumas passagens desse enfrentamento, no que se refere às ações dos personagens na concretização de seus desejos e imposição de suas vozes.

O enquadramento passa também pela ideia enganosa de que o sujeito tenha sua identidade unificada, como o estágio do espelho lacaniano, pois ele somente se vê fisicamente por inteiro no momento em que se olha no espelho e se identifica. Essas pontes para a unificação/enquadramento dos personagens nas narrativas se dão através da ideologia judaico-cristã (no caso de Tiquinho, de Tina), da arte/da escrita (no caso de Pablo, Antonio, Juan (*A lei do desejo*), Juan, Enrique Goded e Ignacio (*Má educação*)).

Almodóvar, em entrevista concedida a Tirard<sup>216</sup>, diz preferir filmar os rostos, ou seja, os sujeitos do que filmar os objetos. Nesse ponto, revela-se a maneira do diretor centralizar os seus personagens, focando-os e captando as expressões, a “verdade” de cada um em suas identidades que se constituem durante o tempo da história.

Nas palavras de Stam<sup>217</sup>, alguns diretores, como Alfred Hitchcock, gostam de aparecer em cena. Outros “encarnam-se” em personagens de seus próprios filmes. Almodóvar, no caso, sempre aparece, em questão de segundos, em todos os seus filmes. Essa atitude do cineasta talvez revele a intenção de se colocar como presença. Uma presença que pertence, mas praticamente despercebida porque também se faz ausente como personagem-sujeito em construção, em *identificação* com os olhos do espectador. É a vontade, o desejo de pertencer, mesmo por alguns segundos, de se registrar e de poder, de alguma forma, observar a trama por dentro. A meu ver,

---

<sup>215</sup> Ibid., p. 95.

<sup>216</sup> TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Op. cit., 2006, p. 40.

tal atitude é como se fosse um desdobramento desse sujeito. Uma parte de sua identidade que foi colocada num cenário fílmico a observar também.



**Figura 35 - Almodóvar aparece em *A lei do desejo***

Almodóvar aparece num raio de segundos na história de *A lei do desejo*. Tal passagem fílmica talvez seja desimportante no que se refere à intriga central entre Pablo e Antonio, mas esteticamente e estrategicamente ela é rica, pois além de apresentar simetrias com as ferramentas expostas na parede, lembrando o interior de uma máquina com suas engrenagens metálicas, também coloca o personagem de Almodóvar diante de um rolo de papel numa ação de desenrolá-lo. Este fato alude à câmera de filmagem, ao “rolo de filme”, e ao seu diretor que tem o poder de recortar e montar a película, organizando e controlando a história e a vida dos personagens, embrulhando e oferecendo-as ao público. Nesse sentido, essa cena passa a ser metalinguística. É uma cena que revela o objeto de desejo do próprio cineasta, o desejo de aparecer no filme.

---

<sup>217</sup> STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*, Op. cit., 1981, p. 55.



**Figura 36 - Em *Má educación*, Almodóvar aparece limpando a piscina da casa de Enrique**

Em *Má educación*, o cineasta aparece limpando a piscina da casa de Enrique Goded. Tal aparição revela o sujeito que observa, mas também busca ser observado por alguns segundos. É como se o narrador fílmico, não contente em simplesmente narrar os fatos, quisesse vê-los e senti-los de perto, saindo detrás da câmara e se colocando na frente dela.

Tratando das configurações enunciativas, Vanoye e Goliot-Lété dizem que um filme dentro do filme é uma projeção desse filme, um elemento de reflexão. O filme dentro de filme é um aspecto das narrativas almodovarianas.<sup>218</sup> A sua aparição também é uma maneira do sujeito estar presente através da autorreflexão, da metalinguagem. É uma maneira de o sujeito ver e ser visto, de se autocriticar, de se auto avaliar e de se desdobrar como sujeito. Nesse sentido, há o enquadramento, a presença, desse sujeito, no espaço textual, mesmo que disfarçado.

De acordo com Holguín<sup>219</sup>, Almodóvar aborda em seus filmes todas as formas de amor, como o entre homens, o lésbico, o erótico, o sádico, o machista, etc.<sup>220</sup> Nesse sentido, a representação das relações eróticas entre pessoas do mesmo sexo vem em primeiro plano. Além disso, segundo o autor, em suas obras, as crianças representadas são inteligentes e apresentam certa maturidade e um equilíbrio maior em comparação aos adultos. Os gays também são representados, como já foi colocado, em quase todos os filmes, assim como os travestis e os

<sup>218</sup> VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994, p. 41-42.

<sup>219</sup> HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 67.

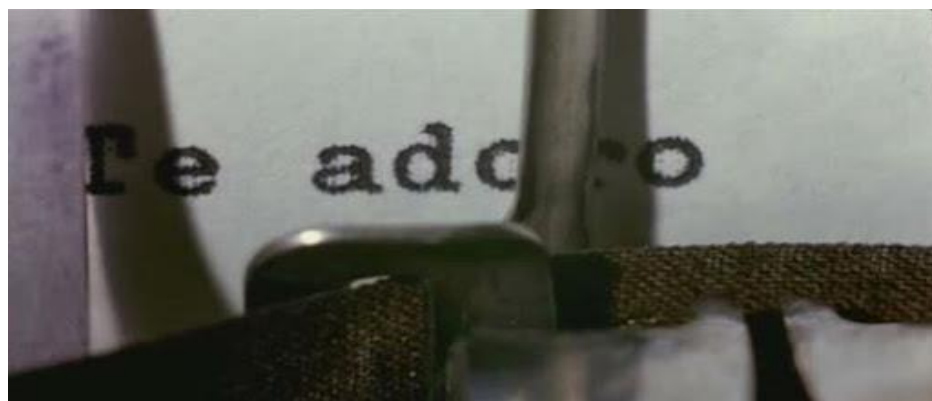


transexuais.<sup>221</sup>

Por outro viés, mas seguindo esse âmbito da centralização, do enquadramento, do *close-up*, Munsterberg, em seu texto "A atenção"<sup>222</sup> diz que

[...] as palavras que aparecem na tela servem de substituto para a fala dos atores. Elas podem vir ou entre os quadros, como letreiros, ou no interior de um quadro ou compondo o próprio quadro, no caso da ampliação de uma carta, telegrama ou recorte de jornal que ocupa toda a tela.<sup>223</sup>

Assim, em *A lei do desejo* e em *Má educação* há a representação em *close-up* de cartas, textos e letreiros que são vozes que substituem, de certa forma, a fala oral dos personagens. Esta técnica é utilizada da seguinte forma em *A lei do desejo*:



**Figura 37 - Em *A lei do desejo*, a frase “te adoro”, datilografada por Pablo, substitui a fala do personagem**

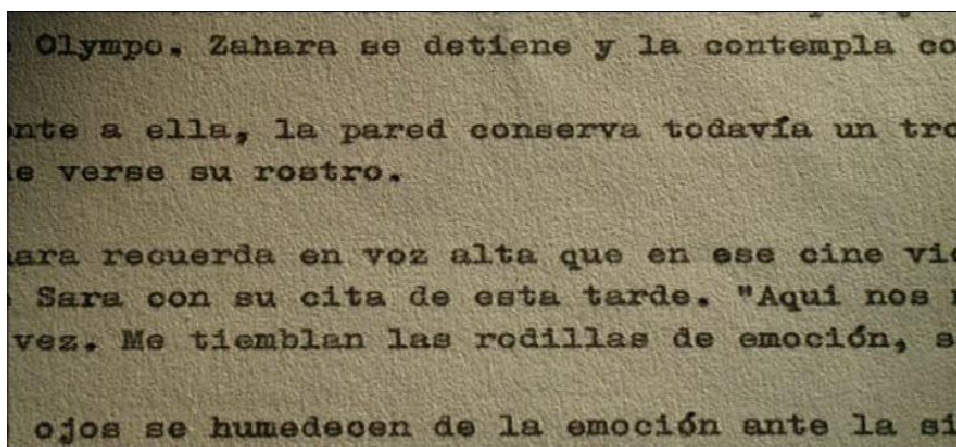
Na figura 37, há um *close-up* da máquina de escrever, usada por Pablo quando escrevia suas cartas a Juan. Vê-se claramente a frase “Te adoro”. O personagem enviava as cartas a Juan que, depois de recebê-las, as assinava e reenviava. Pablo também enviava cartas a Antonio e as assinava como “Laura P”. Para Jacques Aumont, “[...] o *close* é visto como a imagem por excelência que gera uma distância psíquica própria do cinema, feita de proximidade, de sideração

<sup>221</sup> Ibid., p. 82-83.

<sup>222</sup> MUNSTERBERG, Hugo. "A atenção". In: *A experiência do cinema: antologia*. Xavier, Ismail (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. (p. 27-35)

<sup>223</sup> Ibid., p. 23.

e de irreduzível afastamento.”<sup>224</sup>. Dessa forma, o *close-up* faz com que o espectador se aproxime muito da imagem, no caso o objeto, e sinta mais a importância desse signo (a máquina) e passe a refleti-lo e a buscar de imediato um sentido que o leve a compreensão do emaranhado de sentidos da narrativa. A carta pode ser entendida como outro personagem, outra voz que se coloca no lugar do próprio Pablo. Na verdade, parece que Pablo se esconde atrás das palavras. Com isso, outro sujeito aparece, um sujeito controlador. Nesse sentido, tem-se a centralização de palavras que tratam da relação entre dois homens. A máquina de escrever, ao aparecer em *close-up*, ocupa toda a tela. É o objeto se exibindo, dando um sentido ao filme através de sua representação, bem como chamando a atenção do espectador. “Quando o *close-up* retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos”<sup>225</sup>. A frase “Te adoro”, escrita por Pablo, representa o sentimento do sujeito pelo seu objeto de desejo. É o sujeito transformado em objeto de desejo, ou o objeto de desejo que se torna sujeito e retorna a ser o objeto de desejo. Nesse sentido, se instaura o “círculo” do ver e ser visto. Além disso, nota-se que a intenção do *close-up* da máquina é também a de provocar no espectador a interação (entre símbolo máquina e espectador), em tom de reflexão, no momento de ampliação desse objeto por toda a tela. Pablo fica diante da máquina de escrever e é tocado, seduzido pelo olhar enquanto objeto. No caso, a escrita o subverte, pois ela é um objeto ativo<sup>226</sup> a causar o desejo no personagem.



**Figura 38 - Fragmento do texto *A visita*, em *Má educação***

<sup>224</sup>AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 2011, p. 146

<sup>225</sup>BALÁZS, Bela. “A face do homem.” In: *A experiência do cinema: antologia*. XAVIER, Ismail (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008. p. 92.

<sup>226</sup>QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 18.

No fotograma acima (figura 38), há um trecho do relato *A visita*, escrito por Ignacio, onde é contada toda a história que ele viveu no colégio religioso juntamente com Enrique. O fragmento parece tratar, pelas palavras em *close*, do personagem Zahara.

Em seu livro *Teoria literária...*<sup>227</sup>, Culler afirma que:

Há aparentemente dois ângulos de compreensão para o que se entende como enredo: o primeiro pode ser definido como a forma em que escritores, e também leitores, encontram para configurar os acontecimentos imaginados, buscando, através dele, estabelecer significados para as coisas; o segundo ângulo define o enredo como sendo configurado pelas narrativas. Quer dizer, uma sequência de atos pode ser lida por pontos de vista – vozes - variados, no que se refere a personagens, narrador etc, numa narrativa. A história relatada, com determinada ótica, é o enredo. Assim, o enredo é a história dada e o discurso é cada apresentação que dele possa existir.<sup>228</sup>

Com isso, pode-se entender que nas narrativas há uma história e uma representação. No romance *Em nome do desejo*, Tiquinho aparece também como narrador e sob sua ótica, seu ponto de vista, o leitor entra em contato com a apresentação/representação de dois jovens rapazes que mantêm uma relação homoerótica dentro do seminário onde estudam. Esta representação do sujeito ex-cêntrico se constrói por meio de sua própria voz numa estrutura de perguntas e respostas. A escolha dessa estrutura faz com que o leitor prenda a sua atenção no relato, pois este se constrói na forma de um interrogatório, o qual vai paulatinamente revelando a personalidade de cada personagem em meio às intrigas e às perseguições que ocorrem dentro no espaço traçado (um seminário). Esse tom de interrogação aguça a curiosidade do leitor, fazendo com que ele siga a leitura entrando em contato e se humanizando com os personagens.

---

<sup>227</sup> CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

## **CAPÍTULO III**

### 3 Teoria *queer* e o ato político do sujeito

A teoria suscita perguntas, pois é especulativa e também analítica. Ela vai de encontro ao *sensu* comum, por isso inova e aponta outro olhar sobre a literatura. Algumas teorias, como a feminista e a *queer*, contribuem para um novo modo de ler os textos, construindo uns e desconstruindo outros. A teoria *queer*, por exemplo, uma das bases teóricas deste trabalho, dialoga com as concepções filosóficas de Foucault, além dos estudos feministas, gays e lésbicos. Essa teoria vai além das outras teorias que se baseiam no binarismo essencialista masculino/feminino, e apresenta também novas maneiras de abordagens sobre os textos canônicos e os relegados à margem por uma elite que se apodera de um discurso repleto de preconceitos e tabus com objetivo de fortalecer o centro (heteronormativo, por exemplo).

Para Alós, em *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*<sup>229</sup>, não há como refletir a diferença sexual sem mergulhar numa reflexão sobre o corpo. Para o autor, o pensamento cartesiano consagrou a cisão entre corpo e mente, apesar de essa separação remontar aos gregos. Dessa forma,

[...] o corpo pode ser entendido como o suplemento residual que permitiu a constituição da mente, e mesmo da razão, como categoria analítica no campo da filosofia. Quando se afirma que o sexo e o corpo são construções culturais, não se quer, em nenhum momento, negar a materialidade dos corpos ou a existência de uma diferença anatômica entre homens e mulheres. O que se quer relativizar é o caráter naturalizado e essencializado de um sistema conceitual de relações que equaciona *sexo e corpo*.<sup>230</sup>

Já Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*<sup>231</sup>, afirma que o feminismo abriu caminhos para contestar politicamente a ordem do poder dominante na família, na sexualidade, na divisão do trabalho entre homens e mulheres, na educação de crianças etc. Ele destaca ainda a maneira como os sujeitos são formados, ou seja, produzidos de maneira genérica. Dessa forma, o

<sup>229</sup> ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 49, grifo do autor.

<sup>231</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

feminismo nos deixou mais politizados com relação ao processo de identificação, passando da contestação da posição das mulheres, diante do homem em situação privilegiada na sociedade, à inclusão da formação das identidades de sexo e gênero em suas causas políticas. Também, discuti a diferença sexual entre homem e mulher, revelando, sobre essa questão, a diferença das identidades<sup>232</sup>.

Por sua vez, tratando de gênero, em seu ensaio “A tecnologia do gênero”<sup>233</sup>, Laurettis diz que se pode pensar o gênero, a partir da concepção foucaultiana de tecnologia sexual, como uma “tecnologia de gênero”. O gênero então é concebido como uma representação e uma auto-representação e, com isso, pode-se dizer que ele é fruto de diversas tecnologias sociais, como o cinema, e de diferentes epistemologias e discursos.<sup>234</sup> Para a estudiosa, o gênero se constitui também pelo excesso de representação, além de poder ser entendido como a representação de uma relação de uma classe, de um grupo etc. Ele se constrói na relação entre entidades e, com isso, atribui a uma pessoa certa posição no interior de uma classe.<sup>235</sup> Assim, o “[...] gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe.”<sup>236</sup>

Por outro lado e complementando, de certa forma, as assertivas de Laurettis, a filósofa feminista Judith Butler<sup>237</sup> afirma que para Foucault os sistemas jurídicos constroem os sujeitos que irão ser representados na sociedade, numa ordem social/moral. Butler diz ainda que tais sistemas regulam e controlam tais sujeitos, por meio de limitações, regulamentos, proibições, etc., num completo exercício de controle, formando-os de acordo com seus interesses. A autora complementa a ideia afirmando que a construção política do sujeito está ligada aos interesses que legitimam e excluem e que a noção binária (masculino/feminino) constitui uma estrutura reconhecida. Além disso, o que se entende por feminino, em sua especificidade, é descontextualizado com relação à constituição de classe, etnia, raça e outras relações de poder.

---

<sup>232</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Op. cit., 2002, p. 145-46.

<sup>233</sup> LAURETTIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses*.

<sup>234</sup> LAURETTIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Op. cit., p. 209.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 208,209,211.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>237</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro:

Para ela, as relações de poder deixam equívoca a noção de identidade<sup>238</sup>. Diz ainda que o gênero não é tão a causa do sexo como também não é tão fixo como o sexo: “Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos”<sup>239</sup>. A construção de “homens” e “mulheres” não se aplica, para a autora, de forma totalmente exclusiva aos corpos masculinos e femininos, pois tais interpretações são equivocadas, pois não há porque os gêneros permanecerem binários, quer dizer, que sejam dois. Para Butler, se a ideia binária de gênero é construída culturalmente, o sexo talvez seja também construído<sup>240</sup>. Sobre esta questão, escreve o seguinte:

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura.<sup>241</sup>

Refletindo sobre as concepções de Butler, Alós, em seu artigo "Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão"<sup>242</sup>, diz que a diferença sexual ocorre quando é simbolizada, quando passa pelo campo da linguagem e da cultura; e dessa forma, por meio dessa linguagem e desse discurso, é que surge a diferença entre os gêneros. A existência dos sujeitos que ultrapassam os limites estabelecidos, culturalmente, pela heteronormatividade, questiona o que é aceitável pela cultura.<sup>243</sup>

Assim, a lógica da reprodução legitima a sexualidade em uma única via – a heterossexualidade –, a qual, por sua vez, determina as identidades de gênero consideradas “viáveis” e aquelas que são consideradas “impossibilidades

---

Civilização Brasileira, 2003.

<sup>238</sup> Butler, Judith. *Problemas de gênero*. Op. cit., 2003. p. 18, 19, 21.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 25, grifo da autora.

<sup>242</sup> ALÓS, Alselmo Peres. "Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão." In: *Estudos feministas*, Florianópolis, 19 [2]: 336, maio-agosto/2011.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.429-30

lógicas” em função de uma matriz de gênero que não consegue se desvencilhar dos imperativos essencialistas calcados na oposição masculino/feminino.<sup>244</sup>

Segundo Alós, tanto a delimitação imposta à margem como os limites do corpo estão postos em lugares fixos. Entretanto, a permeabilidade dos possíveis intercâmbios entre os corpos se limitam pelas crenças, já anteriormente estabelecidas, que se regulamentam via uma economia erótica e reprodutiva, abarcadas pelos limites pertencentes ao gênero<sup>245</sup>. Ainda para o autor, o sujeito se constitui de forma performática quando é marcado pela diferença de gênero. Porém, pelo fato da identidade nunca estar completamente formada, ela é sempre reiterada. Alós nos faz lembrar que o corpo do homossexual é marcado simultaneamente como exterior constituído e como abjeção da heterossexualidade. Dessa forma, pela má fama da homossexualidade, se estabelece a matriz heteronormativa que busca legitimar (o que é ‘normal’) no âmbito das identificações de sexo e de gênero<sup>246</sup>.

De acordo com Foucault, em *História da sexualidade I*<sup>247</sup>, a ideia de homossexualidade nasceu no discurso médico/psiquiátrico, assim a homossexualidade passou a ser entendida como doença. Nesse sentido, para Sáez, em seu livro *Teoría queer psicoanálisis*<sup>248</sup>, esta constatação de Foucault faz com que se possa afirmar a inexistência de uma identidade essencialista gay, pois foi criada no discurso, assim como questões direcionadas a uma identidade heterossexual. Em suma, se não há um questionamento sobre a heterossexualidade também não haveria de ter sobre a homossexualidade<sup>249</sup>. Sáez afirma que o conceito de biopoder/biopolítica, abordado por Foucault, vai influir também na teoria *queer*, haja vista que tal tipo de poder, na história, só causou o racismo e a exclusão<sup>250</sup>. Segundo Sáez, perseguindo uma “metodologia” foucaultiana, a Teoria *queer* poderá analisar os discursos, as máquinas, as arquiteturas e as estratégias etc., que procuram otimizar as energias e os ganhos, traçando, de certa forma, valores e a construção de

---

<sup>244</sup> Ibid., p. 431.

<sup>245</sup> Ibid., p. 432.

<sup>246</sup> Ibid., p. 436.

<sup>247</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 50-51.

<sup>248</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis, n/d.

<sup>249</sup> Ibid., p. 70-71.

<sup>250</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Op. cit., s/d. p. 73.



subjetividades, bem como de emoções. Um exemplo: o feminino e a histeria podem ser analisados como fruto da tecnologia de sujeitos<sup>251</sup>. Agora, seguindo a ideia de Deleuze e Gattari, Sáez comenta que tudo é fluxo. Exemplo: fluxo de desejo, de espermatozoides, de urina, de leite, de mercado, de dinheiro etc.<sup>252</sup> A contribuição de ideia de fluxo para a Teoria *queer* está no fato da mobilidade do desejo e do nomadismo que caracteriza as subculturas (sexuais) *queer*. Usa-se máquinas, como o vibrador, para sentir prazer. Também a modificação do corpo através de plásticas, de implantes de silicone, de tatuagens, por exemplo, além de mudanças de sexo e tantas outras práticas e mudanças. Isso configura o fluxo<sup>253</sup>. Assim,

La llamada teoría queer [...] no surge como un saber elaborado o académico. Aparece a finales de los años ochenta vinculada a un movimiento social contestatario, supone una forma de autodenominación que procede principalmente de lesbianas negras y chicanas del sur de California, que se rebelan contra una especie de ‘identidad gay’ que se había instaurado con fuerza en Estados Unidos a lo largo de los años setenta y ochenta: el gay blanco, varón, de clase media-alta, con un estilo de vida vinculado al consumo y a la moda. Estos sujetos rebeldes – mujeres, lesbianas, pobres, de color, chicanas, con otras prácticas y formas de vida – se negarán a reconocerse como gays, y decidirán denominarse ‘queer’. Esta condición social y política de lo queer será un elemento fundamental que marcará su evolución teórica y práctica hasta la actualidad.<sup>254</sup>

De acordo com Sáez, a teoria *queer* faz uma análise ampla da teoria psicanalítica. A base dessa crítica está nos movimentos feminista e lésbico dos anos de 1970. Tais questões críticas, sobre a teoria freudiana tinha que ver com o machismo, o heterocentrismo e a homofobia na obra de Freud e de Lacan<sup>255</sup>. Para o autor, “Los movimientos de liberación de gays, lesbianas y transexuales surgen precisamente como una oposición hacia diferentes dispositivos de

---

<sup>251</sup> Ibid., p. 75.

<sup>252</sup> Ibid., p. 79.

<sup>253</sup> Ibid., p. 80.

<sup>254</sup> Ibid., p. 11. “A chamada teoria queer [...] não surge como um saber elaborado ou acadêmico. Ela aparece, no final dos anos oitenta, vinculada a um movimento social contestatório e supõe uma forma de autodenominação que procede principalmente de lésbicas negras e chicanas do sul da Califórnia, as quais se rebelaram contra uma espécie de “identidade gay” que se instaurou com força nos Estados Unidos ao longo dos anos setenta e oitenta: o gay branco, homem, de classe média-alta, com um estilo de vida vinculado ao consumo e à moda. Estes sujeitos rebeldes - mulheres, lésbicas, pobres, de cor, chicanas, com outras práticas e formas de vida – se negarão a se reconhecer como gays e se autodenominam ‘queer’. Esta condição social e política do queer será um elemento fundamental que marcará sua evolução teórica e prática até a atualidade.”

<sup>255</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Op. cit., s/d. p. 14.

estigmatización, criminalización y patologización que surgen a finales del siglo XIX”<sup>256</sup>.

O estudioso segue afirmando que se não tivessem inventado a categoria clínica de homossexual, não haveria necessidade de lutas, nem de movimentos, contra a perseguição de gays. O “orgulho gay” deve ser, segundo Sáez, compreendido como uma reação política de luta e também resistência contra um dispositivo de discriminação e extermínio que segue existindo ainda hoje<sup>257</sup>. Em outro momento do texto, ele segue dizendo que os homossexuais foram cada vez mais marginalizados pela classe analítica. Os grupos, que se organizavam, no início dos anos 1970, questionaram a ordem liberal e a aceitação integrada. Nos Estados Unidos, os movimentos gays e lésbicos da década de 1970, herdaram um contexto mais favorável, ocasionado pelo movimento da contracultura da década de 1960. Os movimentos gays e lésbico eram políticos. A Europa tardou um pouco com relação ao surgimento desses movimentos<sup>258</sup>. Na década de 1980, surgiram os bairros gays. O mercado capitalista, que não se importava com este grupo, agora passa a visá-los como um mercado em potencial para o consumo<sup>259</sup>. Afirma o autor que

Es en este marco social de fuerte identidad gay donde va a producirse la aparición de nuevos discursos y prácticas a finales de los años ochenta, que vendrán a denominarse movimiento queer o teoría queer. La gran mayoría de las personas que conformaban esa ‘cultura gay’ eran varones, blancos, de clase media o alta, con profesiones liberales o empleos estables, es decir, una especie de nueva burguesía gay.<sup>260</sup>

Sáez afirma ainda que muitos gays negam esta denominação, e se apoderam do termo “*queer*”. Eles se autodenominam “queer”, abarcando para si esta palavra que é uma injúria contra os homossexuais, pois em sua mais leve acepção significa “estranho”. Ao utilizá-la em

---

<sup>256</sup> Ibid., p. 22. “Os movimentos de liberação de gays, lésbicas e transexuais surgem precisamente como uma oposição em direção a diferentes dispositivos de estigma, criminalização e patologia que surgem no fim do século XIX.”

<sup>257</sup> Ibid., p. 22.

<sup>258</sup> Ibid., p. 28.

<sup>259</sup> Ibid., p. 29.

<sup>260</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Op. cit., s/d. p. 30. “Neste marco social de forte identidade gay, surgirão, no final dos anos oitenta, novos discursos e práticas em que se denominarão movimento queer ou teoria queer. A grande maioria das pessoas que conformavam essa ‘cultura gay’ eram homens brancos, de classe média ou alta, com profissões liberais ou empregos estáveis. Ou seja, uma espécie de nova burguesia gay.”

autonomação, devolvem-na, de forma irônica, ao sistema de ordem gay que somente se vê usufruindo do consumo por estar integrado ao sistema capitalista. Assim, “Gay es una palabra respetuosa, tolerable. *Queer* no, *queer* es un insulto, un taco, una palabra sucia que, en boca de quienes se apropian de ella, muestra que no se está pidiendo la tolerancia ni el respeto ni la aceptación por un orden que es excluyente y normativo.”<sup>261</sup>

O surgimento, na Europa e nos Estados Unidos, da teoria *queer*, deve-se a vários fatores que abarcam os de caráter social, econômico, político e teórico. Enfim, também é, segundo Sáez, essa teoria um conjunto de textos e autores que se agrupam, arbitrariamente, sob a categoria pós-estruturalista de pensamento. O pensamento *queer* vai questionar o sistema binário (homem x mulher; homo x hetero; natureza x cultura). Ele questiona também o conceito de “verdade absoluta” que se aplica aos sujeitos assim como as identidades e sexualidades.<sup>262</sup>

Por outro lado, em *Desde aceras opuestas*<sup>263</sup>, Ingenschay diz que a realização de uma política estética da diferença seguirá sendo o objetivo dos discursos gays: “Realizar una política (una estética, etc.) de la diferencia ha sido y seguirá siendo el desafío de las discursividades gays en movimiento, no obstante el hecho de que la escena gay en Latinoamérica no se priva de ciertos ‘logros’ primermundistas – ni de la música pop, ni de los íconos mediáticos transnacionales, ni de ciertas estructuras nuevas del ambiente como los bares ‘cuero’, los clubes ‘sado-maso’, etc.”<sup>264</sup>

Por sua vez, Lopes, em seu livro *O homem que amava rapazes e outros ensaios*,<sup>265</sup> diz que a teoria *queer* procura a fluidez – haja vista o hibridismo cultural -, mas sem a despolitização do sujeito. O crítico informa que, no Brasil contemporâneo, os estudos sobre homossexualidade

---

<sup>261</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Op. cit., s/d. p. 30. “Gay é uma palavra respeitosa, tolerável, mas *queer* não é. *Queer* é um insulto, um palavrão, uma palavra suja que, na boca daqueles que fazem uso dela, mostra não estar pedindo a tolerância nem o respeito nem a aceitação por uma ordem que é excludente e normativa.”

<sup>262</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Op. cit., s/d. p. 86.

<sup>263</sup> INGENSCHAY, Dieter (ed.). *Desde aceras opuestas*. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana: Vervuert, 2006.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 11. “Realizar uma política (uma estética, etc.) da diferença foi e seguirá sendo o desafio dos discursos gays em movimento, não obstante o fato de que a cena gay na América-latina não se priva de certas conquistas do primeiro mundo - nem da música pop, nem dos ícones midiáticos transnacionais, nem de certas estruturas novas do ambiente como os bares “couro”, os clubes “sodomasoquista”, etc.”

<sup>265</sup> LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

se articulam com os estudos franceses e norte-americanos. Ao postular que toda identidade é relacional, reitera que, ao se redimensionar a homossexualidade, a heterossexualidade é revista<sup>266</sup>. Lopes vai além ao afirmar que a abertura para as novas discussões para a questão das diferenças afirma a alegria. Para desconstruir os espaços homofóbicos, a política da homoafetividade busca pensar as relações entre homens e também entre mulheres, bem como as relações entre pais e filhos, entre irmãos, entre amigos, etc.<sup>267</sup>

Segundo Foucault<sup>268</sup>, no mundo, o intelectual específico (aquele que cumpre um papel político, ou seja, assume posições práticas, responsabilidades políticas) será cada vez mais importante. Com isso, ele deverá assumir responsabilidades políticas. Para o filósofo, a questão política a ser resolvida é saber construir uma nova verdade política, o que deve ser mudado não é a “consciência” das pessoas, mas sim “o regime político, econômico, institucional de produção da verdade”. Para Foucault, o que tem que ser feito é a desvinculação do poder da verdade de formas hegemônicas, tais como as formas sociais, econômicas e culturais.<sup>269</sup> Na verdade, então, a questão política, em suma, não é a consciência alienada ou a ideologia, mas sim a verdade que institui poderes.

Por sua vez, Rancière, em seu livro *A partilha do sensível...*<sup>270</sup>, traz à reflexão a ideia do poder político da arte, das intenções e das inserções sociais do artista. Pode-se pensar como as formas artísticas tratam ou refletem os movimentos sociais e as estruturas. Exemplos são: “os signos pintados”, “o desdobramento do teatro”, o “ritmo do coro dançante”<sup>271</sup>. Para o autor, “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer.”<sup>272</sup> Os enunciados literários e os enunciados políticos produzem efeitos no real e irão definir os modelos de palavras com os de ação; além disso, trazem mapas do visível e do indizível, das relações entre modos de ser, de fazer e dizer que irão definir também as

---

<sup>266</sup> Ibid., p. 23, 25, 29.

<sup>267</sup> Ibid., p. 33,38.

<sup>268</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Op. cit., 2011.

<sup>269</sup> Ibid., 2011. p. 14.

<sup>270</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

<sup>271</sup> Ibid., p. 18-19.

intensidades do sensível (sentido), das percepções capacidades dos corpos. Para o filósofo, o ser humano é um animal político porque é antes um animal literário. Ele se deixa levar pelo poder das palavras; por isso, essa *literariedade* existente é simultaneamente condição e efeito da circulação de inúmeros enunciados literários.<sup>273</sup> Assim, “As “ficções” da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias.”<sup>274</sup>

As considerações sobre o gênero masculino e feminino, sobre a teoria *queer*, convergem para a ideia de que há uma nova maneira de se enxergar uma história de ficção onde se possam encontrar personagens ex-cêntricos que fazem a história e que constroem uma sociedade. A representação de sujeitos nos textos ficcionais no discurso verbal e no cinematográfico deve ser estudada com todas as ferramentas que o âmbito dos estudos *queers* tende a abarcar. A teoria queer, com suas ferramentas compostas de uma rede teórica interdisciplinar, contribui atualmente para uma análise mais profunda dos sujeitos, das identidades e dos corpos etc. Com isso, ela passa a ser uma teoria política de enfrentamento de um sistema extremamente controlador e nada democrático.

### **3.1 Deslocamentos e subversões em *Em nome do desejo*, em *A lei do desejo* e em *Má educação***

O que se configura como transgressão? Esta pergunta pode ser respondida da seguinte maneira: nas narrativas em foco, o que se coloca como transgressão pode ser entendida pela representação de sujeitos ex-cêntricos, assim como suas relações. Nesse sentido, alguns pressupostos podem orientar a leitura das questões referentes às identidades e aos desejos presentes nas obras, a partir de conceitos teóricos da Teoria *Queer*, no que se refere à participação do narrador, dos personagens e da voz narrativa.

Há filmes que apresentam uma narrativa linear, com começo meio e fim. E este tipo de estrutura, que segue uma lógica de causa e efeito em suas sequências, facilita a compreensão do

---

<sup>272</sup> Ibid., p. 59.

<sup>273</sup> Ibid., p. 59, 60, 62.

<sup>274</sup> Ibid., p. 62.

grande público, ou seja, a grande massa. Esse cinema, de estrutura narrativa, foi utilizado, quase sempre intencionalmente, pelo poder manipulador. Em períodos de ditadura, por exemplo, os filmes repassam a ideologia política dominante através dos “conflitos” desenhados em sequências nos filmes. Além disso, uma narrativa pouco complexa estruturalmente vende mais porque é “divertida” e diz o que o espectador alienado quer ouvir/ver. É um tipo de filme pronto para o consumo, para ser digerido facilmente.

Esses filmes geralmente propagam as regras de uma ordem falocêntrica em que as relações amorosas são binárias (homem x mulher); o bem vence o mal, pois a ideia é a de que tais sentimentos sejam estanques em cada pessoa, ou se é bom ou se é mau; o perdão sempre é admitido desde que o homem heterossexual branco seja o mais equilibrado entre os seres: ou melhor, aquele homem em que mulheres e crianças devem obediência e recebem, de forma submissa, o perdão. Em geral, nessas produções, as mulheres recebem uma dose de histeria e o homem uma dose de coragem e valentia. Ele é aquele sujeito que, no final, sempre soluciona os problemas e salva a mocinha de uma enrascada. Nesses filmes, também é fortalecida a ideia de que as mulheres são frágeis, carentes de amor, e que necessitam de um marido, de um homem que as completem, fazendo-as felizes de acordo com os dogmas religiosos que consagram o casamento (a união somente de homens e mulheres heterossexuais).

Por sua vez, nos filmes de Almodóvar, a diferença está na estrutura da narrativa e também nas temáticas tratadas. Com relação à forma da narrativa, pode-se dizer que esta não é linear, pois mescla o tempo e o espaço, assim como também apresenta cortes abruptos em sua montagem, saindo de uma cena ou sequência para outra sem, aparentemente, uma ligação lógica. Tudo isso dificulta a compreensão do espectador mais alienado, ou melhor, sem predisposição ou interesse para tentar encaixar as peças do quebra-cabeça que é a história relatada. Às vezes, os filmes se ligam também pela poesia da filmagem do cenário. Assim, tempo e espaço são outros, diferentes de outros filmes, pois subvertem a ordem das sequências procurando dizer algo, estabelecer um sentido mais profundo ao espectador. Com relação às temáticas, as das sexualidades são focadas sem pudor e isso acaba gerando polêmicas, pois golpeiam de frente a ordem dominante. As relações homossexuais, por exemplo, são apresentadas/representadas verdadeiramente como na realidade, no sentido de não serem dissimuladas para atenderem um ou

outro discurso das instituições controladoras do corpo e dos desejos e também dos destinos dessas pessoas ditas como minoritárias. No que se refere à estrutura da narrativa e às temáticas das sexualidades, os filmes *A lei do desejo* e *Má educação* passam a ser subversivos, pois, por trás de seus sentidos está o sujeito (o diretor) que o criou com seu ponto de vista, seu pensamento.

De acordo com Peñuela Cañizal, nos filmes almodovarianos, as figuras retóricas, contribuem para a desconstrução/subversão do falocentrismo presentes nos filmes clássicos norte-americanos. Para o crítico, tecer os fios dessa trama, desses sigilos da instituição familiar, parece ser o grande desafio de Almodóvar e da poesia moderna.<sup>275</sup>

Em entrevista a Tirard (2006)<sup>276</sup>, Almodóvar diz que o cinema se aprende e não se ensina. A arte do cinema está na maneira de fazê-lo, por isso é pessoal. O que conta, para conseguir um bom resultado, é o ponto de vista, isto é, o modo de pensar, de se expressar de cada diretor. Assim, assegura que cada cineasta deve descobrir a linguagem cinematográfica por si mesmo, pois, fazendo isso, ele também se descobrirá através dessa linguagem.<sup>277</sup>

Falando de sua arte, e principalmente de seus atores e personagens, Almodóvar, em outra entrevista, concedida a Strauss, em *Conversas com Almodovar*<sup>278</sup>, fala sobre Bibi Andersen, do personagem Tina - interpretado por Carmen Maura -, e da interpretação de Antonio Banderas. Ele diz que conheceu Bibi Andersen já como mulher<sup>279</sup>, por isso não a vê de outra forma. Diz ainda que o cinema é uma representação das palavras e que assim, nessa representação, se encontra o real. Completa afirmando que na interpretação/representação, os atores devem ser contrários a eles próprios. Isso é o caso de Bibi que interpreta a mãe de Ada, em *A lei do desejo*. Almodóvar, então, neste filme, chama Carmen Maura (1945) para o papel de Tina e Bibi Andersen, como já dito, para o papel de mãe da garota de nome Ada. O diretor pediu a Camen

<sup>275</sup> PEÑUELA CAÑIZAL, Op. cit., 1996. p. 45.

<sup>276</sup> TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

<sup>277</sup> Ibid., p. 33.

<sup>278</sup> STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Trad. Sandra Monteiro e João de Freire. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

<sup>279</sup> Bibi Andersen, quando garoto, era Manolo e, atualmente, se chama Bibiana Fernández (1954).

Maura que imitasse um transexual imitando uma mulher.<sup>280</sup> No embaralho de gêneros, que o filme mostra, uma atriz heterossexual interpreta uma mulher transgênero e uma atriz transgênero, Bibiana Fernández, interpreta uma mulher heterossexual. Nessa entrevista, Almodóvar segue tecendo elogios a Antonio Banderas e a Carmen Maura pelas atuações em *A lei do desejo*. Estes elogios estão por conta da intensidade representativa que ambos colocaram no filme.<sup>281</sup>

Rancière (2009)<sup>282</sup>, comparando o cinema documental com o cinema ficcional, afirma que este passa a ter uma “invenção ficcional” mais intensa, “real”, que o outro que apresenta, segundo ele, ações e tipos estereotipados. Se se pensar nos filmes de Almodóvar e no discurso que ele desenvolve sobre a interpretação de seus atores, percebe-se que esta “invenção ficcional” é marcante. Estudar os objetos permite o conhecimento profundo das representações, ou melhor, dos sujeitos dessas narrativas. Além disso, o discurso artístico sempre será, no âmbito de uma seriedade artística/ficcional, mais antecipador dos fenômenos futuros da realidade. Entende-se também que esse discurso pode estar mais livre para alçar caminhos de evolução e liberdade do que um filme/documentário preso à realidade do passado ou do momento presente. O espelho do presente não basta para antecipar ou aludir a novos reflexos filosóficos a respeito da realidade social. Por sua vez, o discurso artístico pode tornar-se liberto das amarras que cerceiam e limitam o homem, fabricando uma linguagem em que o sujeito se destrói e se reconstrói.

O estereótipo, que Rancière menciona, está presente em filmes comerciais que, visando o lucro, livram-se da pessoalidade do cineasta que procura subverter a ordem do poder vigente. Filmes interessados em ações e tipos podem mascarar sim a realidade, mas têm suas entradas garantidas no “gosto” das instituições de controle. Um exemplo disso também pode ser visto nos personagens gays estereotipados das telenovelas brasileiras, nos anos de 1980 e 1990, com uma levíssima melhora nos últimos anos. Por outro lado, com relação à representação do real na tela, Laffay observa que ao ver um filme na tela, o que se vê é somente uma pequena parte, uma aproximação do mundo real: “A menudo se ha observado que lo que vemos en la pantalla no es sino una ínfima parte, la décima quizás – y todavía por su proximidad – del espectáculo que invade nuestros ojos en cuanto los abrimos a la vida real. Todo sucede como si mirásemos el

---

<sup>280</sup> STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Op. cit., p. 94-95.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 95.



mundo a través de un tubo.”<sup>283</sup>

O romance *Em nome do desejo* apresenta uma estrutura não linear, pois a história se constrói em um campo de perguntas e respostas. Há um questionador - ou talvez inquisidor se focarmos num contexto religioso de um seminário - que pergunta sobre a vida de Tiquinho e Abel no colégio, assim como sobre os acontecimentos e o cotidiano dos jovens que ali vivem. Há questões sobre a aproximação dos padres e os garotos. Por outro lado, este eu que pergunta talvez seja o próprio Tiquinho, isto é, o personagem possivelmente dialoga com sua consciência, com sua memória, refletindo sobre o seu passado e presente, já que no tempo presente da narração se encontra sozinho, revivendo os fatos do passado através de suas reminiscências. Nesse sentido, há um deslocamento da estrutura tradicional dos romances, com isso há também a subversão tanto de estrutura como de conteúdo. Talvez a inovação, em termos estruturais da obra, esteja nesse ponto.

Com relação ao conteúdo, a subversão está nas relações existentes entre padres e garotos, entre garotos maiores e menores, entre Tiquinho e Abel. O nome deste último já revela a subversão, pois Abel se chama Abel Rebel. Forma-se aqui um eco entre be e bel, um eco que ecoa ainda nas lembranças de Tiquinho que volta ao colégio revivendo o seu passado. Possivelmente, um sentido mais verdadeiro de subversão está no relacionamento entre os protagonistas dentro de um seminário em que padres propagam que a relação entre pessoas do mesmo sexo é proibida. Além disso, no romance é focada a relação entre padres e seminaristas:

O amor que jorrava dos dois jovens padres criava raízes de vários graus e florescia em todas as direções, apesar de continuar expressamente proibido cultivar as chamadas “amizades particulares” e haver um cuidado extremo com os “problemas afetivos” entre os seminaristas. Contra essas prescrições, o ambiente – se fosse possível examiná-lo com filtros – parecia um grande festim de paixões. Paixões que começavam evidentemente em Deus; daí, o único amor legítimo (porque sagrado) era aquele entre os meninos e seus superiores – reflexo do contacto entre a criatura e seu criador. Padre Augusto, por exemplo,

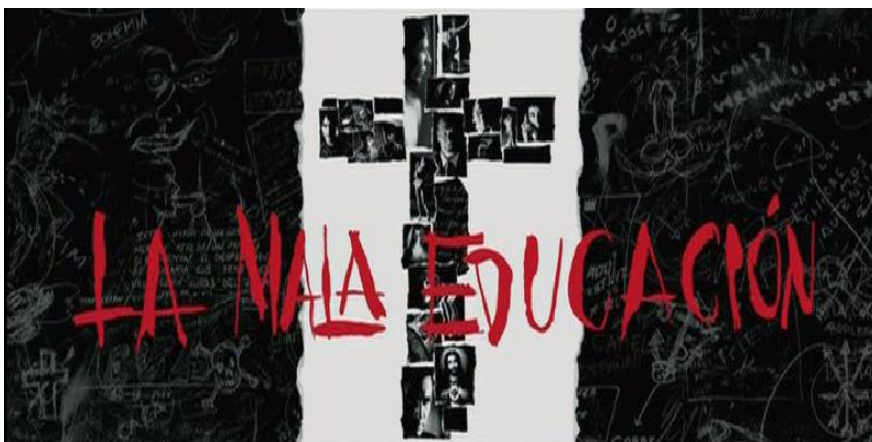
---

<sup>282</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Op. cit., 2009, p. 57.

<sup>283</sup> LAFFAY, Albert. *Lógica del cine: creación y espectáculo*. Barcelona: Editorial Labor S/A, 1966. p. 94. “Pouco a pouco se observou que o que vemos na tela não é senão uma ínfima parte, a décima talvez – e ainda por sua proximidade – do espetáculo que invade nossos olhos enquanto os abrimos à vida real. Tudo sucede como se olhássemos o mundo através de um tubo.”

gostava de eleger prediletos – que, além de “peixinhos”, eram chamados também de “durex”, na gíria local.<sup>284</sup>

Nota-se que além da paixão por Cristo, no Seminário as paixões também se referiam as dos padres pelos “prediletos”. Em *Má educação*, a ideia de subversão no campo temático já se apresenta na entrada dos créditos (figura 39), no *incipit*, onde há fotos e recortes de desenhos que mescla o sagrado e o profano. Nesse sentido, a ideia parece tratar das contradições vivenciadas pelos personagens. Os personagens são colocados como pano de fundo. O branco, o vermelho, o preto e o cinza são as cores que imperam.



**Figura 39 - Abertura dos créditos em que se pode ver o sagrado e o profano**

Para Hall<sup>285</sup>, o sujeito no Iluminismo era centrado, racional, consciente e com capacidade de agir. Por sua vez, o sujeito sociológico passa a pensar sobre a complexidade do mundo moderno. Este sujeito parece ter a noção de que não é autossuficiente e que se forma a partir de relações com os outros. A identidade do sujeito deixou de ser estável e passou a ser múltipla e, em alguns momentos, contraditória. Por ser múltipla, tornou-se móvel e também passou a ser definida historicamente e não mais biologicamente. Nesse sentido, segundo o estudioso, o sujeito passa, então, a assumir diferentes identidades em momentos também diferentes. Essas identidades que não se unem em torno de um “eu” coerente. Para Hall, no

<sup>284</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2011. p. 88.

<sup>285</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Op. cit., 2002.

sujeito, as identidades são contraditórias e o empurram a várias direções; e assim é que elas passam continuamente por deslocamentos.<sup>286</sup> Ressalta o autor que “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.”<sup>287</sup>

Com relação à mobilidade (entende-se também deslocamento) da identidade dos sujeitos nas narrativas, em *Má educação*, por exemplo, o personagem Juan, irmão de Ignacio, apresenta uma identidade móvel: entendido como heterossexual, ele, por vaidades e ambições, no campo profissional e pessoal, rouba a identidade do irmão Ignacio e tenta se projetar profissionalmente à custa desse fato. Ou seja, ele rouba o texto *A visita*, escrito por Ignacio, e diz a Enrique, o cineasta, que o texto é dele e que deseja fazer o papel do personagem Zahara no filme. Além disso, diz que se seu nome artístico é Ángel, ocultando seu verdadeiro nome a Enrique.

Em *Má educação*, os garotos Ignacio e Enrique passam a se identificar com a protagonista e a história do filme. Eles vão ao cinema e lá, enquanto assistem ao filme, também se tocam intimamente. A protagonista do filme lhe diz coisas por meio de uma identificação que se torna mais forte em Ignacio que vai recriá-la, em sua essência, no texto *A visita*. Quando adulto, Ignacio muda o corpo, tornando-se uma mulher transgênero.

No romance *Em nome do desejo*, a identificação, o não isolamento de Tiquinho, se dá através da literatura lida, dos filmes vistos e também das músicas ouvidas. A solidão, que lhe é imposta pelo próprio ambiente de um seminário, faz com que ele busque, até mesmo através de sua imaginação, escapar de relações cotidianas impregnadas de proibições dogmáticas. A identificação com os protagonistas do filme *Sangue e areia* e *O jardineiro espanhol* é positiva na medida em que se identifica com os personagens e com as histórias contadas. O filme passa a ser um escape diante de um colégio interno, regido por dogmas cerceadores dos prazeres e dos desejos; também serve como instrumento de imaginação em que se apoia e recria sua vida, ou melhor, seu cotidiano dentro de um seminário.

Em *A lei do desejo*, o deslocamento mais radical está por conta de Tina e Antonio: Tina

---

<sup>286</sup> Ibid., p. 11,12,13.

<sup>287</sup> Ibid., 2002. p. 13.

nasce menino e se transforma, anos mais tarde, em uma mulher que acaba tendo um relacionamento incestuoso com seu pai. Ela rompe com o estabelecido ao adequar o seu sexo e seu corpo masculino ao seu gênero feminino. Por sua vez, Antonio é um rapaz que vive numa aldeia próxima a Madri, vigiado pela mãe que, como ele mesmo diz, possui uma descendência alemã e, por isso, é rígida e muito tradicional, ou seja, no fundo, homofóbica. Ele se encanta, primeiramente, pelos filmes dirigidos por Pablo Quintero e vai ao encontro deste, buscando ser seu amante. A paixão por Pablo chega ao ponto dele cometer um assassinato para tê-lo por completo, ou seja, Antonio mata, por ciúmes e por um incontrolável sentimento de posse e insegurança, Juan, também amante de Pablo, que vivia longe e distante no momento de seu assassinato. Além disso, Antonio tumultua a vida de Pablo e de Tina quando se relaciona com ela no apartamento de Pablo, enquanto este se recuperava, no hospital, de um acidente de automóvel que o deixou, por um tempo, desmemoriado. Antonio, então, perseguido pela polícia, resolve manter Tina presa no apartamento e, com isso, negocia com os policiais a presença de Pablo no apartamento. Pablo vai até ele e Tina é solta. Os dois, sozinhos no apartamento, se relacionam sexualmente, enquanto na rua a polícia aguarda. Após ficar com Pablo, Antonio se mata, culminando na tragédia inesperada e surpreendente tanto para Pablo como para o espectador. Assim, se configura esta mudança de identidade do personagem, seu deslocamento diante das normas estabelecidas. Em *A lei do desejo*, por exemplo, a relação de Antonio e Pablo, no início, assim como as relações que este mantinha com os outros namorados eram mediadas por imagens. Depois, num segundo momento, a mediação passou a ser feita pelas cartas. O conteúdo delas aproxima e afasta os personagens. Por trás das imagens dos filmes e do discurso desses textos, está o sujeito Pablo, que controla a vida dessas pessoas. Por outro lado, a identificação com os personagens e as histórias dos filmes é positiva, pois os filmes têm também como escape e como instrumento de imaginação os personagens e as histórias.

Um dos motivos por qual Pablo consegue namorado é porque ele trabalha com o espetáculo, e os jovens que o procuram têm também interesse em conseguir um papel em um de seus filmes. Antonio, em *A lei do desejo*, se deslumbra com as imagens dos filmes de Pablo Quintero. De certa forma, cria uma expectativa com relação ao diretor e vai aos poucos querendo moldá-lo, desejando-o como o idealizou.

A relação que os indivíduos têm com as narrativas literárias e fílmicas é de identificação e *não* identificação. Os personagens que reproduzem efeitos do real são produtos de uma ficção, bem como os sujeitos de um discurso histórico ficcional. Também são o efeito de jogos de identidade, de constelações culturais e discursivas. Nesse sentido, o sujeito passa a ser o efeito e não a causa da identidade.

A presença do *eu* e a ausência do *outro* é o suplemento do que se pressupunha completo, inteiro.<sup>288</sup> Pois não há uma identidade absoluta e pré-existente. O que há é uma produção de “imagem” de identidade que o sujeito assume. Assim, o desejo de uma identidade, a necessidade de existir para o *outro* implica na representação do sujeito sempre numa relação diferencial com este *outro*. O sujeito da narrativa é o narrador personagem de cada história. Quando se trata da identidade, além de pensar na representação, pensa-se também no narrador personagem. Segundo Hall<sup>289</sup>, o sujeito vivencia sua identidade como se ela estivesse unida/reunida por inteira num processo de fantasia como na fase do espelho. A identidade, segundo o estudioso, está sempre em andamento, em “processo”. O lado feminino que o “eu masculino” nega encontra-se com ele e será expresso de maneira não identificada na vida adulta. O sujeito, então, carrega consigo uma identificação. Ou seja, uma identidade que está sempre em processo de formação.<sup>290</sup> “Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude.”<sup>291</sup>

Em sentido irônico, o acesso à imagem somente é possível através do princípio do deslocamento e da diferenciação. Dessa forma, a imagem é uma substituição metafórica, uma ilusão de presença e, por isso mesmo, uma metonímia, ou seja, um signo da ausência e perda da presença originária. Bhabha, em *O local da cultura*<sup>292</sup>, trata da construção dessa imagem no contexto do tema das fronteiras movediças da alteridade e da identidade. O que se tem, então, é

---

<sup>288</sup> Recorro aqui à ideia de Derrida que vê a alteridade como suplemento, além dos conceitos teóricos sobre a incompletude do sujeito de Eni Pulcinelli Orlandi (“A incompletude do sujeito. E quando os outros somos nós?”) In: *Folhetim*, 27 de nov. 1983.

<sup>289</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Op. cit., 2002.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>292</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

um *eu* constituído pelos traços de *Outro*. Isso quer dizer que, por trás da máscara de presença, há apenas outra máscara.

Assim, destacando algumas das atitudes de Tina, percebe-se que ela se olha no espelho e se vê/ lê apontando para um “problema” (uma regra, no caso), para uma ausência, na verdade. Este personagem procura sempre se vestir de forma exagerada. Com este exagero, ela dá ênfase à mulher, ou melhor, ao gênero feminino que se faz nela, e que a sociedade insiste em não reconhecer. O mesmo se passa com Ignacio que procura ficar cada vez mais feminino. Ele tem orgulho das “tetas” de silicone que implantou em seu corpo.

No romance *Em nome do desejo*, a mudança está em Tiquinho; após amar muito Abel, começa a se sentir culpado por influência de uma cultura que proíbe este tipo de paixão. Tiquinho parece sentir culpa por manter uma relação homoerótica com Abel e passa a ter pesadelos, permanecendo em conflito. Esse fato se deve também ao peso de uma cultura religiosa no seminário que vê o amor gay como pecado.

Dessa forma, muito confuso, Tiquinho tenta se autoflagelar devido à cultura dominante da Igreja e ao sentimento de culpa que carrega por amar Abel. Por sua mudança de comportamento e, de certo modo, seu afastamento de Abel, este acaba também por se afastar de Tiquinho que pensa em reagir, de maneira odiosa e violenta, contra o rapaz. Tiquinho se vinga de seu amante no alvoroço dos jovens durante a falta de luz no seminário; os jovens ficam nus e Tiquinho ilumina o corpo e o rosto de Abel com uma lanterna, para que todos lhe vejam. Pode-se entender esta luz como sendo a luz que persegue e que dá ordem e controla. Tiquinho chegou também a arquitetar um plano para matar Abel e morrer junto com ele em meio ao fogo. Este plano não se concretizou, ficou somente no pensamento de Tiquinho.<sup>293</sup>

Há na narrativa um deslocamento, uma mudança de voz que pode ser entendida pela maneira como se relaciona ao conteúdo, pois a passagem da primeira pessoa para a terceira parece ocorrer quando fatos mais íntimos de Tiquinho são narrados e isso faz com que uma terceira pessoa os conte.

---

<sup>293</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2011. p. 215, 222, 223.

Culler<sup>294</sup>, ao tratar do enredo, informa que este exige, de certa forma, uma transformação: uma situação de início, que passa por uma mudança, e de um final, ou seja, um resultado. Esse resultado deve indicar a mudança sofrida. Nas narrativas em foco, por exemplo, os pontos mais elevados estão nos momentos em que os personagens mudam de comportamento, de atitude e até de sentimento. Dessa forma, no romance, Tiquinho se distancia de Abel; em *A lei do desejo*, há a transformação de Antonio que mata Juan, amante de Pablo, e depois se mata num ato de desequilíbrio (vale salientar que o assassinato de Juan abala emocionalmente Pablo); em *Má educação*, Juan e o padre Manolo mudam de comportamento com relação a Ignacio e armam uma estratégia para matá-lo. Tais mudanças ocorrem com pessoas que amam e/ou se apaixonam pelo objeto de desejo, sendo sexual ou não, e depois destroem este objeto desejado.

Em *Em nome do desejo*, os dogmas, os princípios religiosos e mais os símbolos permeiam a mente de Tiquinho, porém tudo isso não impede que ele tenha um relacionamento afetivo com Abel. Tina, por sua vez, gostaria de ser mãe e acaba “adotando” Ada, filha de uma namorada do passado. Seu discurso é maternal e também religioso/místico, pois vive pedindo ajuda aos santos, juntamente com a garota, além de possuir amuletos. Por outro lado, depois das decepções amorosas, ela segue em busca de um novo companheiro. Em *Má educação*, Ignacio posiciona-se contra a hipocrisia do padre Manolo e se interessa somente por mudar o corpo, adequando-o ao gênero, e também busca se livrar do uso da cocaína.

A mudança e o deslocamento também podem ser vistos na técnica cinematográfica. Eles estão presentes, por exemplo, em *A lei do desejo*, no desdobramento do personagem. A “subversão” pode ser entendida na multiplicação da imagem de Tina no espelho que se mostra por meios de ângulos. E cada ângulo pode ser entendido como um texto, um sentido diferente. Dessa forma, na figura 40, abaixo, Pablo diz a Tina que vai fazer um filme onde ela será a protagonista, mas há um “porém”: Pablo quer “expor”, de certa forma, a vida, a intimidade da irmã na tela. Tina rejeita furiosa a ideia do irmão e discute com ele. Isso ocorre pelo fato de ela não querer entrar nos detalhes de seu passado, num tempo em que ainda era amante de seu próprio pai, sendo depois abandonada por este. A imagem do personagem se desdobra, neste

---

<sup>294</sup> CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Op. cit., 1999, p. 86.

fotograma, por meio do espelho. Segundo Jacques Aumont, em *A imagem*<sup>295</sup>:

Devemos observar [...] a frequência, nos filmes, de técnicas de *superenquadramento* (presença de um quadro no quadro, espelho ou janela por exemplo), e também de reenquadramento, pequeno movimento do quadro destinado a conservar o sujeito escolhido no centro.<sup>296</sup> (grifo do autor)

O rosto da personagem fica do lado direito e também no centro da foto. Vê-se então que ângulos de sua face aparecem dispostos no espelho. Esse desdobramento pode-se relacionar à história de sua vida. E nesse momento há uma discussão entre ela e Pablo. Nota-se que ele possui o “olhar do espetáculo” (quer ser visto) e ela se recolhe ao buscar um pouco de privacidade com relação à sua história. No decorrer do filme, percebe-se que ela não se abre com o irmão sobre fatos do passado. O momento que consegue fazê-lo é quando, no hospital, em uma das visitas que fazia a ele, que estava internado e sem memória em consequência de um acidente de carro, o personagem relata momentos com os pais de ambos.



**Figura 40 - Tina e Pablo discutindo**

Por sua vez, Pablo escreve cartas para Juan e também escreve cartas em nome de Juan, revelando um completo controle sobre o amante. Nesse sentido, o deslocamento, entendido como

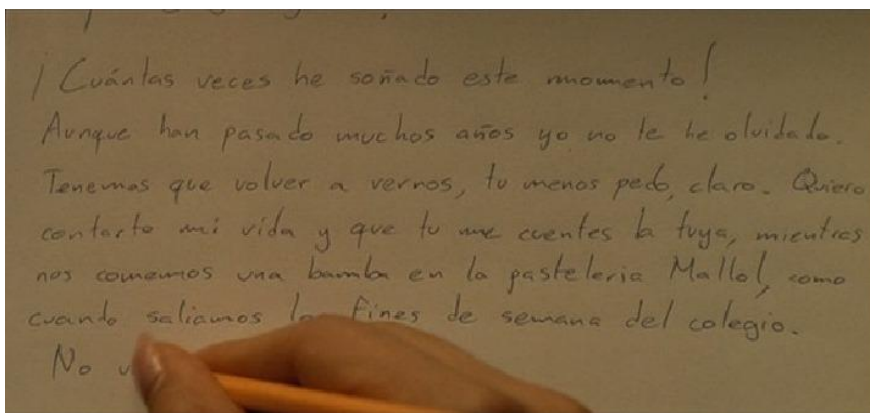
<sup>295</sup> AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 2011.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 159.



subversão, está no fato do personagem enviar cartas ao ex-namorado que serão reenviadas por este a Pablo, num movimento semelhante ao de bumerangue. Pablo escrevendo decide o que o outro pode fazer. Também escreve cartas a Antonio e peça de teatro para sua irmã Tina, além de preparar um roteiro que contará a vida dela. Este fato significa o desejo de controlá-la também por meio do discurso, da palavra escrita.

Em *Má educação*, Ignacio escreve *A visita*, um texto “autobiográfico” onde narra suas experiências em um colégio de seminaristas e sua relação com Enrique, além de revelar a perseguição e abuso sexual que sofria do padre. Ele também escreve cartas a Enrique e estes documentos também podem ser considerados como entradas do personagem no texto fílmico, ou seja, os momentos em que o sujeito marca sua voz no discurso.



**Figura 41 - Zahara escreve uma carta a Enrique**

Na figura 41, acima, Zahara escreve uma carta a Enrique, recriando, de certa forma, uma história, deslocando e subvertendo sua própria história no momento por meio de textos onde faz referência a outros discursos e fatos, posicionando-se.

### ***3.2 O poder do masculino***

Por mais que a civilização tenha deixado passar algumas transgressões, com relação ao sexo, Freud, em sua reflexão sobre a vida sexual do homem, constata que essa, no mundo

---

civilizado, foi muito prejudicada. Afirma ainda que: “[...] o macho teve um motivo para conservar junto a si a mulher ou, de modo mais geral, os objetos sexuais; as fêmeas, que não queriam separar-se de seus filhotes desamparados, também no interesse deles tinham que ficar junto ao macho forte.”<sup>297</sup> Entende-se que a vida sexual do homem foi prejudicada também, e principalmente, por causa da hierarquização que se foi estabelecendo na história entre os homens e as mulheres.

De acordo com Flax<sup>298</sup>, diante dos aspectos das relações no âmbito social, homens e mulheres se tornam presos do gênero, guardadas, obviamente, as suas diferenças modais. Mas mesmo assim eles mantêm uma inter-relação. Vale ressaltar que os homens, apesar de parecerem e serem guardiões, num todo social, também são dirigidos e cerceados pelas regras do gênero.

A teórica define que as regras de gênero definiram as relações sociais, isso porque foi se estabelecendo que o homem tinha que apresentar atitudes e ações entendidas como viris e as mulheres, por outro lado, deveriam ter atitudes e fazer ações contrárias as dos homens. Dessa forma, elas se feminizavam sob o controle dos maridos.

No entanto, alguma coisa começou a mudar, nesse sentido, com a chegada dos movimentos feministas. Assim, tratando da crítica feminista, da década de 50 e 60, Sáez diz que “El feminismo de los años cincuenta y sesenta había desarrollado una importante crítica de los valores patriarcales y de las estructuras de la dominación masculina implícitas en la cultura, la sociedad, la política y los discursos de la psicología y de la ciencia.”<sup>299</sup>

Entretanto, no campo do feminismo, há divergências e convergências. Souza (2009), em seu artigo "Crítica psicanalítica"<sup>300</sup>, acredita serem problemáticas as compreensões que as feministas pós-estruturalistas fazem da teoria lacaniana com relação ao *phallus*. Pois, a partir do

---

<sup>297</sup> FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Op. cit., 2010, p. 61.

<sup>298</sup> FLAX, Jane. "Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 229.

<sup>299</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Op. cit., p. 98. “O feminismo dos anos cinquenta e sessenta tinha desenvolvido uma importante crítica dos valores patriarcais e das estruturas da dominação masculina implícitas na cultura, na sociedade, na política e nos discursos da psicologia e da ciência.”

<sup>300</sup> SOUZA, Adalberto de Oliveira. "Crítica psicanalítica". In: *Teoria literária: abordagens históricas e*

momento em que o *phallus* é tido como poder simbólico dominador, surge a ideia de que o masculino detém o poder natural. Nesse sentido, pode se cair na ideia, tida como única, de que homens e mulheres necessitem dessa simbolização. E nisso se mantém o *phallus* como fonte universal do complexo de castração<sup>301</sup>. Vale lembrar que o poder dominador atribuído ao *phallus* foi sendo construído junto com a construção do homem, das civilizações.

Souza ainda afirma que a linguagem é um fluxo de significantes instáveis e que estes significantes não estão nunca ligados a significados fixos. Isso acontece porque os desejos são móveis e impedem a fixação dos significados. Segundo Souza, na teoria lacaniana, o *phallus*, o significante sexual, é o símbolo de controle. Para o psicanalista (Lacan), o *phallus* ajuda a todos os outros significantes a se fixarem, mesmo que temporariamente, aos significados, mantendo assim uma unidade temporária. E isso garante a sobrevivência de estrutura patriarcal.<sup>302</sup>

Para Alós (2011)<sup>303</sup>, já se sabe que há uma diferença entre sexo (macho e fêmea) e gênero (“conjunto dos significados sociais, das identidades e dos valores que são atribuídos à masculinidade, a ser homem e mulher, em uma dada sociedade”). Para o autor, a relativização entre sexo e corpo não nega a diferença anatômica do corpo. Na verdade, o que se pretende relativizar é a forma naturalizada de um sistema conceitual de relações que colocam, de maneira equacionada, o sexo e o corpo. Assim,

A inscrição no gênero é uma das primeiras variáveis identitárias na qual os sujeitos são declinados. Importante ressaltar que a definição de gênero é sempre relacional: define-se como o feminino o não-masculino, e a partir das relações de gênero duas identidades sociais diferentes são construídas e compreendidas como mutuamente excludentes: homem e mulher. Sendo o homem associado ao sujeito universal, a mulher é associada ao “Outro” da cultura, definindo-se assim os homens como sujeitos livres das implicações de gênero.<sup>304</sup>

---

tendências contemporâneas. BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). Maringá: Eduem, 2009.

<sup>301</sup> Ibid., p. 250-51.

<sup>302</sup> SOUZA, Adalberto de Oliveira. "Crítica psicanalítica". Op. cit., 2009. p. 248.

<sup>303</sup> ALÓS, Alselmo Peres. "Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão." Op. cit., 2011, p. 423.

<sup>304</sup> Ibid., p. 427.

Por outro lado, para Bourdieu<sup>305</sup>, é evidente uma divisão entre os sexos que parece estar presente nas coisas (na casa e nos objetos de seu anterior), assim como no mundo social e nos corpos e nas vestimentas das pessoas. Tais diferenças “funcionam como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação”. A ótica androcêntrica se coloca como neutra e não se enuncia nos discursos a fim de uma legitimação. Ou seja, a ordem masculina não precisa se enunciar e legitimar-se, pois já está lá, é um dado. Como está colocada, não necessita de justificação nas relações, no mundo.

Bourdieu, ao tratar dos sexos, ou seja, das diferenças entre corpo masculino e feminino, diz que esta diferenciação desemboca na divisão do trabalho entre os gêneros.<sup>306</sup> Para o estudioso, essas divisões, entre os sexos, foram estabelecidas através de uma construção social. E tal construção tem sua raiz no pensamento androcêntrico. O autor coloca ainda que as representações de cada sexo não são simétricas. Por exemplo: um jovem rapaz conhece a sexualidade como um ato mais agressivo, em que se conquista para a penetração e gozo (orgasmo). Para Bourdieu, o fato da relação social se revelar como relação social de dominação se dá porque ela foi constituída sob o princípio da divisão entre o masculino (ativo) e o feminino (passivo). E por esta divisão se organiza e se expressa o desejo. Há, então, a diferença entre o desejo masculino (que é o de posse, de dominação) e o desejo feminino (que é o desejo pela dominação masculina). No desejo feminino, há a subordinação e reconhecimento da coisa erótica da dominação. Por sua vez, em sociedades no mundo, a relação entre homens homossexuais revela que a posse homossexual, o ato de dominação, revela a superioridade sobre o outro, feminizando-o<sup>307</sup>.

Em *A lei do desejo*, por exemplo, na relação sexual entre Pablo e Antonio, o primeiro, como é mostrado no filme, é o sujeito ativo, enquanto o segundo se coloca como passivo. Sujeitando-se à submissão erótica em relação a Pablo, Antonio parece estar disposto, mais que Pablo, a manter uma relação mais séria, isto é, mais comprometida e mais monogâmica. O fato de ele ser, na relação sexual, passivo, pode ser um indício de caracterização do personagem Pablo,

---

<sup>305</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. p. 17-18.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 24, 29, 30, 31.

um sujeito altamente dominador. Isso se comprova pela maneira que ele tem de controlar as pessoas mais próximas, utilizando para isso o poder discursivo dos filmes que faz, bem como das peças que escreve e das cartas que envia a Antonio e ao antigo namorado Juan. Antonio, cuidando de Pablo e de seu apartamento (fazendo pequenos reparos), parece se colocar na posição de controle, definindo o que o amante tem que fazer para se manter bem. Dessa forma, apresenta um cuidado excessivo e entra em choque com a personalidade de dominador/controlador de Pablo.

O mesmo jogo de poder pode ser visto em *Má educação*. Juan, na relação sexual que mantém com Enrique Goded, é o sujeito passivo. A sua passividade, que beira à submissão, atende a seu maior desejo que é fazer com que Enrique filme *A visita* e que lhe dê o papel do personagem Zahara. Por outro lado, Enrique é o sujeito ativo na relação, pois pretende, com isso, dominar e testar os limites de Juan, vingando-se, talvez, das mentiras e dissimulações do jovem.

No romance *Em nome do desejo*, a relação de poder está relacionada entre os padres e os garotos seminaristas. No entanto, havia um garoto, chamado Matias, com gestos femininos, que vivia sendo insultado/perseguido pelos outros garotos mais velhos. Certo dia, ele foi abusado/penetrado, por um grupo de garotos veteranos. O comentário rondou o seminário e os garotos mais velhos foram punidos levemente, ao contrário dele que, passado um tempo, foi expulso do colégio. Aqui é clara a passividade relacionada ao feminino e à ação ativa ser relacionada à virilidade, “distante” da homossexualidade.

Ao contrário de Lacan, Bourdieu<sup>308</sup> diz que a visão de mundo, organizada sob a divisão de gênero (masculino e feminino), pode, então, instituir o falo, símbolo da virilidade, da dominação e do poder, que institui a diferença entre os gêneros constituídos como “duas essências sociais hierarquizadora.” Ainda afirma que “Os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se inscrevem, assim, sob forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a postura, que são como que a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética”<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Op. cit., 2011. p. 33.

<sup>309</sup> Ibid., p. 38.

Em *A lei do desejo*, Tina, por amor/paixão ao pai, entrega-se, de forma submissa/passiva, a este homem, chegando ao limite de retirar o pênis, num processo total de castração, para servir ao *phallus* dominante. Literalmente, neste fato narrativo, o personagem se submete à autoridade do pai que pede para que ele, o filho, retire o pênis. É a representação metafórica da Lei do pai, conceituado por Lacan.

O fato de ser abandonada pelo pai, também se intensifica por ter se submetido aos desejos desse homem, e ser abandonada por ele, não considerando, para a estreiteza da relação, o fato de ela ser sua filha e amante. Esses laços parecem não importar para o pai que pensa em sua vida, em seus desejos primeiramente. Isso revela a superioridade do *phallus* que se desfaz de seu objeto de desejo.

Em *Má educação*, Ignacio decide trocar de sexo e buscar dinheiro para fazer a vaginoplastia, assim como fazer uma plástica no rosto e arrumar os dentes. O personagem tem orgulho das próteses mamárias que colocou. Tornar o corpo mais feminino é ir a busca de um campo de conforto, de prazer que ele ambiciona. Deixar o corpo masculino de lado, é também deixar um passado nada tranquilo.

O que parece claramente ocorrer aqui é a adequação de gênero, por isso a transformação do corpo se faz necessária. No caso desse personagem, a mudança do corpo, do sexo, é o futuro e o presente que ele vive, mas não pode se desvencilhar das lembranças de quanto sofreu no colégio interno católico, onde foi abusado sexualmente. Além disso, o motivo, de Ignacio procurar a beleza, pode ser entendido como um reflexo da ausência, como já foi dito. Ou seja: maquiagens, operações plásticas, mudança de sexo, etc. são artifícios para realçar uma “beleza” que está “ausente” no sujeito. Este sentimento de ausência é do próprio sujeito e nele permanece, instigando-o à transformação.

Com relação ao controle da ordem dominante, na realidade, o abuso maior está na interferência da igreja sobre os desejos das pessoas homossexuais. A coerção, neste sentido, é extremamente maléfica para o personagem que não consegue se construir como sujeito livre de

traumas e de sentimentos vingativos com relação à instituição de forma geral. Além disso, o preconceito da sociedade contra o homossexual é dimensionado devido às regras propagadas como “corretas” e “normais” pela igreja.

Citando os pesquisadores holandeses, Bourdieu<sup>310</sup> diz que o homossexual, por ser educado como heterossexual, pode interiorizar esta superioridade atribuída ao *phallus* dominador e se manter submisso ao ponto de vista daquele, dificultando, dessa forma, a compreensão de seu próprio ponto de vista. Por sua vez, as estratégias simbólicas acabam por colocar a mulher em geral numa posição de maléfica. Ela passa, com isso, a se vitimar, pondo a culpa sobre ela mesma e assim passa a se doar totalmente à família.

É o caso, sobretudo, de todas as formas de violência não declarada, quase invisível por vezes, que as mulheres opõem à violência física ou simbólica exercida sobre elas pelos homens, e que vão da magia, da astúcia, da mentira ou da passividade (principalmente no ato sexual) ao amor possessivo dos possessos, como o da mãe mediterrânea ou da esposa maternal, que vitimiza e culpabiliza, vitimando-se e oferecendo a infinitude de sua devoção e de seu sofrimento mudo em doação sem contrapartida possível, ou tornada dívida sem resgate<sup>311</sup>

Em *A lei do desejo*, a doação do personagem Tina à família, que se constitui junto a seu irmão Pablo, reflete o seu eu feminino vitimado e culpado diante de seu novo gênero e por ter, no passado, assumido uma relação incestuosa com o seu pai. Ela, como muitas outras mulheres, pelo menos no mundo ocidental, se doa por quase completo diante de uma submissão que assume com relação ao *phallus* dominador masculino. É notória a diferença nas atitudes que Tina e Pablo passam frente a isso. Ela é muito mais solícita com relação à Ada e ao seu irmão.

Atitudes e ações como essas de Tina não ocorrem em *Má educação*. Ignacio se vitima, mas não se sente culpado. Pelo contrário, ele vai à luta com o propósito de se vingar da instituição que cerceou seus sentimentos, seus desejos quando era garoto. No entanto, a mãe e a avó de Ignacio seguem a ideia de um conceito mais cultural e “correto” de ser mulher. Elas vivem sozinhas num lugar tranquilo, isto é, numa aldeia onde todos se conhecem. O isolamento

---

<sup>310</sup> Ibid., p. 43.

<sup>311</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Op. cit., 2011. p. 43-44.

dessas mulheres, que vivem sozinhas numa casa, corresponde à própria situação delas que, ao contrário dos homens, aprisionam-se com medo. Por vezes, elas se sentem inseguras, com medo de atender à porta e dialogar com o outro, com o estranho, com o diferente. A ideia de fragilidade é uma ideia imposta pela cultura e, por conta disso, essas mulheres absorvem o medo, não o enfrentando por se considerarem, possivelmente, frágeis. Além disso, a leitura que estas mulheres fazem da realidade é um tanto ingênua, pois não conseguem entender muito bem o passado de Ignacio no colégio e saber realmente quem é Juan, ou seja, elas parecem não ver a realidade que pulula ao redor, repleta de surpresas que rompem com as idealizações sonhadas para os dois jovens, por exemplo. Além de não conseguirem ver e analisar o redor, essas mulheres foram (e ainda são) “engolidas” pelo controle patriarcal de uma cultura do interior de um país católico, como a Espanha.



**Fig. 42 - Mãe e avó de Ignacio e Juan**

Ao tratar da força simbólica, exercida sobre os corpos, Bourdieu<sup>312</sup> coloca que esse poder exercido não é pela coação física, mas sim, de forma direta, por uma “magia”. Segundo o teórico, a virilidade tem que ser testada pelos outros homens para se conceber como verdade de violência tanto real como potencial. Somente assim, praticando essa violência, é que o sujeito homem e “viril” vai poder ser reconhecido pelo grupo de “homens verdadeiros”. Muitos adolescentes querem mostrar que são viris através da violência. Nesse sentido, não há espaço para o amor. O autor também constata que a virilidade é contra a feminilidade e é construída para

---

<sup>312</sup> Ibid., 2011. p. 50.



outros homens<sup>313</sup>. Além disso,

A masculinização do corpo masculino e a feminização do corpo feminino, tarefas enormes e, em certo sentido, intermináveis que, sem dúvida, hoje mais do que nunca, exigem quase sempre um gasto considerável de tempo e de esforços, determinam uma somatização da relação de dominação, assim naturalizada.<sup>314</sup>

Em *A lei do desejo*, Tina, mesmo com o corpo já totalmente feminino, se sente insegura. O corpo ainda é fator de preocupação para ela, conforme se sente envelhecer. Esta inquietação se torna mais evidente quando é convidada para participar de um filme como protagonista. Vez ou outra, ela massageia os seios, admirando-os. Examina também seu rosto, acreditando que precisa fazer uma plástica. Esses cuidados e observações, que Tina tem com o seu corpo, são tarefas cumpridas para manter sua feminilidade. Essa tarefa, a de deixar o corpo cada vez mais feminino, ocorre com Ignacio. Em suma, tanto Tina como Ignacio buscam feminizar os corpos, idealizando um patamar de beleza que cada qual estabeleceu para si. Além disso, adestrando os corpos, garantem a possibilidade de serem o objeto de desejo de homens. Ela, por exemplo, durante todo o filme, reclama de se encontrar sozinha, após o rompimento amoroso com o seu pai.

Também, em *A lei do desejo*, a violência de Antonio pode ser lida como sua virilidade. Ele mata Juan para ficar com Pablo, o seu objeto de desejo. Esse fato se acerca muito à disputa que alguns animais irracionais machos realizam para ficar com sua fêmea. Eles matam o concorrente, visto como inimigo. Em *Má educação*, a virilidade de Juan/Ángel se concretiza também na violência, no momento em que ele elabora uma estratégia para matar o seu irmão e também quando mata o padre Manolo atropelado, para evitar as chantagens que este lhe fazia.

No filme, dirigido pelo personagem Enrique Goded, a virilidade marcada pela violência se encontra nos padres que matam Zahara. A virilidade, por meio da violência, se impõe, nesses dois momentos, para evitar as futuras chantagens que ameaçam a virilidade desses personagens, pois Ignacio, transformado em Zahara, ameaça denunciar os abusos de caráter pedófilo, de padre Manolo, à imprensa, caso ele negue a lhe dar dinheiro. O assassinato de Ignacio, pelo irmão e

---

<sup>313</sup> Ibid., p. 65,66,67.

<sup>314</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Op. cit., 2011. p. 70-71.

pelo padre, também cessa a ameaça que ele fazia contra este, ao colocar em questão a virilidade de um homem casado e com filhos.



**Figura 43 - A violência chega a alcançar seu ponto máximo quando Zahara é morta pelo padre José, em *A visita***

No romance *Em nome do desejo*, a busca pela virilidade é instigada pela instituição, através de atividades direcionadas aos garotos, principalmente aos novatos. Aquele que praticava vôlei era considerado mariquinha. Assim, os que apreciavam este jogo sofriam preconceitos: “[...] em horários diferentes; os que não gostavam de futebol podiam jogar um arremedo de tênis ou vôlei – este, predileto do grupo de mariquinhas e, portanto, tido como esporte menor”<sup>315</sup>. Os seminaristas tinham que obedecer ao Regulamento. Nesse caso, aqui Deus parece ser sinônimo de repressão: “Estava aí, sem dúvida, uma das coisas tristes do Regulamento; com extrema frequência, os seminaristas deixavam de receber visitas que, desconhecendo as normas, chegavam em domingos errados”<sup>316</sup>. O ensino era tradicional. Havia repressão em sala de aula. A punição era a humilhação. Além disso, era proibido também passar brilhantina no cabelo. O reitor dizia que não era coisa de “macho” usá-la. Isso era uma tentativa de construir uma sexualidade: “O pai Reitor, por exemplo, preocupava-se mais com os corpos e o caráter dos meninos. Em suas palestras mensais, referia-se freqüentemente à disciplina como um instrumento para forjar homens com H maiúsculo – e com isso queria dizer ‘homens-macho’.”<sup>317</sup>.

<sup>315</sup> Trevisan, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., p. 36

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 37.

Havia também uma pressão sobre os novatos. Era uma pressão psicológica e ofensiva à identidade gay: “[...] quem come demais vira fresco.”<sup>318</sup>. Isso desembocava nas repetições das repressões. Aquele que era humilhado, agora sofria calado, pois também chegaria a sua vez, o momento em que seria o repressor: “O sapinho devia sofrer sem reclamar, já que no ano seguinte ele também poderia tratar mal e desprezar sapinhos futuros.”<sup>319</sup>.

O jogo de garrafão era o momento em que se nota o fortalecimento do homem ‘macho’. Confirmando o binarismo: “No jogo do garrafão, quem podia descarregava agressividades acumuladas durante o dia ou a semana. Quem não podia, recebia a agressividade dos demais e, no máximo, chorava, porque reclamar era proibido – ‘homem de verdade tem que apanhar calado’”.<sup>320</sup> O jogo do garrafão era um castigo para aqueles que não conseguissem entrar no garrafão. Era comparado ao juízo final do calvário, por alguns, de acordo com o narrador. Nesse jogo, predominava a violência: “Quando encurralava alguém, o pegador dava-lhe uma lambada de lenço. Esse era o grito de uma guerra de todos contra um. Então, os jogadores em bloco caíam sobre a vítima, com lambadas de nó, e o jogo se tornava duro de verdade.”<sup>321</sup>. Além da violência física, havia a violência psicológica, emocional, através do insulto. No jogo, xingar não podia, mas xingar o outro de “mariquinha” podia sim, como se isso não fosse uma ofensa: “Como não se podia xingar de ‘fresco’ e ‘filho-da-puta’, ecoava em coro a saudação ritmada: ma-ri-qui-nha, ma-ri-qui-nha.”<sup>322</sup>. Os mais fortes judiavam dos mais fracos e usavam, para isso, a violência, a agressividade. Como diz o narrador Tiquinho, os papéis pareciam mais fortalecidos a cada jogo. Os mais fortes ficavam mais fortes; os mais fracos, mais fracos; e os mariquinhas, mais mariquinhas.

Para sobreviver no seminário, os meninos novatos tinham que se adequar a uma “panelinha”. A panelinha de Tiquinho tinha uma característica de autodefesa. Os membros estabeleceram alguns vocábulos para designar coisas, se comunicarem. O grupo era formado por garotos que tinham o mesmo perfil, a mesma identidade: “O grupo compunha-se de cinco ou seis

---

<sup>317</sup> Ibid., p. 96.

<sup>318</sup> Ibid., p. 45.

<sup>319</sup> Ibid., p. 46.

<sup>320</sup> Ibid., p. 48.

<sup>321</sup> Ibid., p. 49.

<sup>322</sup> Trevisan, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2011. p. 50.

meninos da mesma classe, que tinham jurado confiar cegamente um no outro e repartiam todos os problemas e segredos mais íntimos, aí incluindo suas paixões. Em maior ou menor grau, eram todos classificados na categoria de ‘mariquinhas’.<sup>323</sup> Não jogar futebol e tomar banho todos os dias definiam as características dos meninos “mariquinhas”. Além dessas características, havia outras, tais como: “[...] jogar vôlei, emitir gritinhos de susto ou surpresa, ter horror ao jogo do garrafão e gesticular de um modo um pouco esvoaçante.”<sup>324</sup> Os garotos do grupo viviam entre “o apelo de Deus” e a “beleza dos homens”.

O reitor era preocupado com a virilidade dos meninos. Ele fazia exames coletivos. Diante dele, os garotos tinham que ficar nus. A atitude do reitor se revelava invasão na intimidade dos meninos: “Havia adolescentes que entravam em pânico vários dias antes de chegar sua vez de ser vistoriados.”<sup>325</sup>. Na verdade, segundo Tiquinho, o reitor gostava do cheiro dos corpos dos adolescentes.

Em *Má educação* os garotos nadavam e também jogavam futebol numa maneira de desenvolver o físico. Padre Manolo, e demais padres, praticavam este esporte junto com eles.



**Figura 44 - Padres e seminaristas jogando futebol**

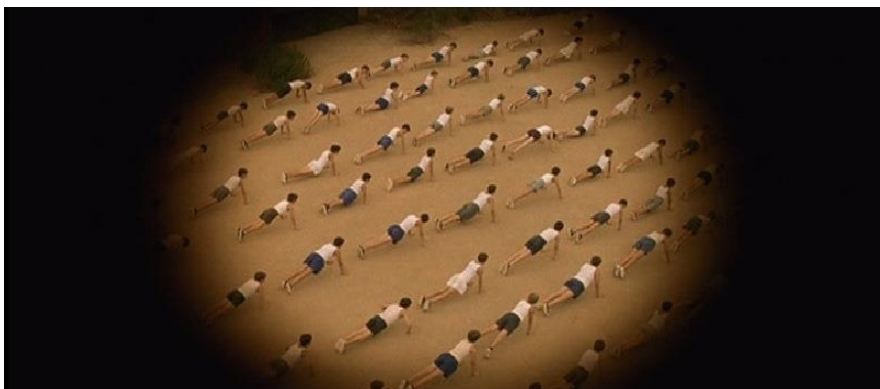
Outro momento de exercitar o físico, em *Má educação*, se dá nas flexões que todos eles eram praticamente obrigados a fazer. O fotograma (figura 45) alude ao fato de que tais exercícios são vigiados por olhos atrás de uma lente que vai se fechando e acaba por centralizar os

---

<sup>323</sup> Ibid., p. 61.

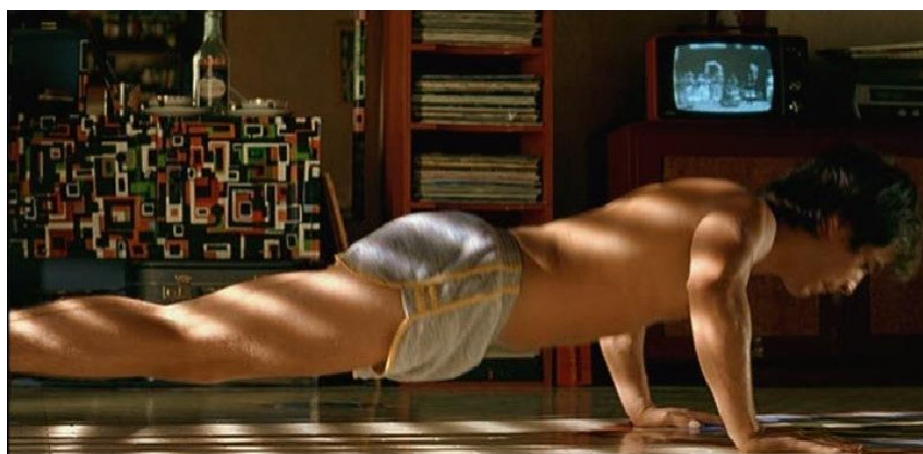
<sup>324</sup> Ibid., p. 61-62.

personagens distribuídos no chão. Entende-se que quem vigia são os espectadores, em amplo sentido, numa ação voyeurista ou, simplesmente, os adolescentes são vigiados pelo olhar panóptico.



**Figura 45 - Momento em que os garotos fazem exercício de flexão**

O culto ao corpo se passa também com Juan que faz flexões sendo visto/admirado pelo padre. Juan, ao contrário de Ignacio, busca uma aparência mais viril. Para isso, faz exercícios físicos para realçar os músculos e assim moldar o corpo, deixando-o mais masculinizado. No entanto, nessa cena especificamente, ele sabe que estão sendo olhado/admirado pelo padre Manolo e, por isso, se exhibe num jogo de sedução para depois obter vantagens com essa aproximação.



**Figura 46 - Durante as flexões, Juan dança rebolando o quadril em movimento erótico**

---

<sup>325</sup> Ibid., p.98.

Bourdieu, em *A dominação masculina*<sup>326</sup>, afirma que o adestramento do corpo, deixando-o mais masculino, garante ao sujeito certo favoritismo no momento de participar dos jogos sociais (no campo político, da ciência, dos negócios etc.). O carisma masculino, segundo o autor, é o charme do poder e também a sedução que o poder exerce sobre o corpo<sup>327</sup>. Ainda para o estudioso, é na família, principalmente, que a visão masculina é imposta ao sujeito. Isso é percebido, por exemplo, na divisão sexual do trabalho. Por sua vez, a Igreja sempre esteve pronta a condenar a feminilidade, inculcando nos indivíduos a moral familiar, regida pelos valores do patriarcalismo. Utilizando a simbologia dos textos ditos sagrados, da liturgia, assim como do espaço e do tempo religiosos, a Igreja age sobre as estruturas históricas do inconsciente.<sup>328</sup>

O teórico diz que a influência da Igreja é tão forte sobre outras instituições que a escola, por exemplo, mesmo liberta do comando da Igreja, ainda segue transmitindo as ideias patriarcais que se baseiam na homológica relação binária. Uma representação patriarcal “de tudo aquilo que contribui para traçar não só os destinos sociais como também a intimidade das imagens de si mesmo”.<sup>329</sup> Há estados paternalistas e ultraconservadores, como são alguns governos ditatoriais, por exemplo, que tem a família patriarcal como modelo a ser seguido pela ordem social e moral. Com isso, controlam o cidadão em todos os aspectos, dominando seu corpo, seus desejos. No entanto, há, de certa forma, uma mudança em alguns lugares, com relação à instituição escolar, com relação às diferenças entre gêneros. Isso se deve ao fato de as mulheres ingressarem, cada vez mais, na escola e também com relação à família, ao aumento dos divórcios<sup>330</sup>. Também se constata que “[...] o surgimento de novos tipos de família, como as famílias compostas e o acesso à visibilidade pública de novos modelos de sexualidade (sobretudo os homossexuais), contribuem para quebrar a *doxa* e ampliar o espaço das possibilidades em matéria de sexualidade”.<sup>331</sup> Por outro lado, com relação ao ingresso nas universidades, as mulheres estão mais cotadas em cursos como o de Letras. Em outras áreas da ciência, ainda os homens predominam. No curso de

---

<sup>326</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 71, 98.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 103

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>330</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Op. cit., 2011. p. 107.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 107-08.

medicina, por exemplo, quando se entra no campo das especificidades, as mulheres seguem a pediatria e a ginecologia. De certa maneira, ainda com as mudanças, as mulheres obedecem ao molde tradicional. Ou seja, em sua maioria, os homens ocupam os postos mais altos do poder. As mulheres são destinadas, ainda, a ocupações que são extensões do espaço doméstico, dos serviços sociais e educativos.<sup>332</sup> De acordo com Bourdieu, com relação ao poder dominante, ser feminina é negar qualquer sinal de virilidade e isso também, de acordo com a ordem paternalista, é negar o poder. Assim, “A sexualidade, tal como a entendemos, é efetivamente uma invenção histórica, mas que se efetivou progressivamente à medida que se realizava o processo de diferenciação dos diferentes campos e de suas lógicas específicas”.<sup>333</sup> Constata o teórico que o dominado, devido ao destino estigmatizante, assume para si o ponto de vista dominante. Assim, também acontece na situação do homossexual, devido aos insultos que lhe chegam de forma real e potencial pela sua forma de viver sua experiência sexual.<sup>334</sup> Acredito que esta “vergonha”, de viver seus desejos, e demonstrá-lo publicamente, é trabalhada na força pela ordem social e moral imperante.

A característica, segundo o teórico, dessa relação de dominação simbólica, está ligada à prática das relações sexuais e não aos signos sexuais visíveis. Percebe-se que este é o discurso, até hoje, da Igreja, quando afirma condenar as práticas sexuais entre gays. Sabendo que há um laço que liga a sexualidade ao poder, ou seja, à política, a análise da homossexualidade, que é também política, pode diferenciar, de alguma maneira, a relação sexual da relação de poder.<sup>335</sup> A pergunta que se pode fazer, sobre isso, é a seguinte: será que a elite dominante deseja permitir este desligamento?

De acordo com Bourdieu, o estatuto de gay e ou de lésbica é uma construção social, ou melhor, uma construção coletiva da ordem heteronormativa. Nesse sentido, sabendo da diversidade, com relação aos membros dessa categoria construída, o movimento gay tende a acabar com suas bases sociais. Bases estas que ele, o movimento, tem que construir para que possa existir como força social, podendo, de alguma forma, reverter a representação simbólica

---

<sup>332</sup> Ibid., p. 107, 108, 109,112.

<sup>333</sup> Ibid., p. 123.

<sup>334</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Op. cit., 2011. p. 144.

<sup>335</sup> Ibid., p. 144.

dominante e controle da ordem social e moral vigente.<sup>336</sup> Dessa forma, “[...] a ação de subversão simbólica, se quiser ser realista, não pode se limitar a rupturas simbólicas – mesmo quando, como se dá em certas provocações estéticas, elas sejam eficazes no sentido de levar à suspensão das evidências”.<sup>337</sup> O teórico acrescenta que o movimento gay deve colocar em transformação as categorias incorporadas do pensamento vigente que, por meio da educação, foram postas, como verdade indiscutível, às categorias sociais que elas mesmas ajudaram/ajudam a construir. O movimento gay e lésbico deve lutar pelos seus direitos. Ele deve exigir da justiça leis e normas que tornem o homossexual visível, no sentido de ser respeitado e representado, e não viver sob a invisibilidade que a norma dominante lhe impõe.<sup>338</sup>

Apesar de ser estigmatizado, o grupo de gays e lésbicas é culturalmente privilegiado e isso o ajuda, no movimento de subversão, a lutar pela destruição e também construção simbólica, impondo-a nova percepção e avaliação.<sup>339</sup> Só para complementar a ideia de Bourdieu, cita-se aqui Freud, em *O mal-estar na civilização...*<sup>340</sup>, que diz o seguinte: “[...] nenhum traço nos parece caracterizar melhor a civilização do que a estima e o cultivo das atividades psíquicas mais elevadas, das realizações intelectuais, científicas e artísticas, do papel dominante que é reservado às ideias na vida das pessoas.”<sup>341</sup>

Por outro viés, Foucault, em suas reflexões<sup>342</sup>, apresentou o poder disciplinar, ou seja, um novo tipo de poder que teve início no século XIX e chegou até o século XXI. Esse poder, na realidade, além de se ocupar em regular e vigiar o governo de populações, também se preocupa em governar o sujeito e seu corpo. Assim, afirma Hall<sup>343</sup>: “Seus locais [do poder disciplinar] são aquelas novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que ‘policiam’ e disciplinam as populações modernas – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e

---

<sup>336</sup> Ibid., p. 145-46.

<sup>337</sup> Ibid., p. 146.

<sup>338</sup> Ibid., p. 146-47.

<sup>339</sup> Ibid., p. 146.

<sup>340</sup> FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

<sup>341</sup> Ibid., p. 55.

<sup>342</sup> Estas reflexões são tratadas em obras como: *Vigiar e punir* (2010); *História da loucura* (2010).

<sup>343</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.



assim por diante [...]”.<sup>344</sup>

O poder masculino impera na civilização e isso estabelece uma hierarquia com relação ao sexo nas relações sociais entre homem e mulher. O homossexual masculino é cerceado em suas atitudes porque é visto como um ser frágil. Isso acontece porque são feminizados pela sociedade que não consegue, muitas vezes, relacioná-lo com a virilidade/poder. No romance *Em nome do desejo*, o reitor do colégio exigia que os garotos cuidassem dos corpos, procurando deixá-los mais próximos da virilidade, desprezando o feminino. A virilidade é a ausência, ou seja, trabalhar o corpo fisicamente, dissimilando uma postura mais viril é tentar repor esta “falta”, acentuar em máscara o que o sujeito aparenta não ter.

### ***3.3 Sujeitos do desejo na narrativa de Trevisan e Almodóvar***

Tiquinho escreve cartas a Abel, onde se declara, revelando seu amor. Por temer as consequências/castigos, Tiquinho escreve as cartas e depois as rasga. Nelas, ele confessa e descreve seu desejo por Abel, pelo corpo dest. Nesse sentido, o desejo que é provocado pelo outro é também uma construção do poder regulador. No encaixo de responder de que forma se dá o desejo nas obras fílmicas e literária, percebe-se que o próprio conteúdo trabalhado pela narrativa o define, pois o desejo é o desejo do narrador personagem e do narrador fílmico em aparecer, de colocar suas vozes em relação ao outro, em relação ao poder imposto pela sociedade em geral. O desejo nas obras pertence aos sujeitos. Narrador personagem e personagens se sentem incompletos, eles desejam o que o outro é, o que o outro tem. Isso está claro em *A lei do desejo*, quando Tina, só para citar um exemplo, reclama por não ter um homem que a ame, invejando de certa maneira o irmão que é sempre procurado por belos rapazes. Outro personagem que apresenta o desejo como motivador de suas ações é Antonio, sujeito obcecado pelo irmão de Tina, Pablo, cineasta de filmes eróticos gays. Nessa mesma direção, em *Má educação* há Ignacio, personagem que deseja deixar o corpo mais feminino ao colocar próteses de silicone no peito. E também Juan, irmão ambicioso de Ignacio, que deseja tornar-se um ator de filmes. Já na história de *Em nome do desejo*, Tiquinho, o personagem-protagonista, em algumas passagens, narra os seus desejos e se descreve numa história do passado, realiza uma reflexão sobre sua relação com

---

<sup>344</sup> Ibid., p. 42.

Abel, um antigo namorado do tempo do Seminário. Por conta, possivelmente, do “olhar” de controle da sociedade em que ambos viviam, e que gera o sentimento de culpa em Tiquinho, eles não ficam juntos. Vale salientar que Tiquinho retorna ao Seminário e as lembranças fazem com ele sinta saudades do amado. Nos filmes, essa volta ao passado ocorre com Tina, Ignacio e Zahara (personagem de *A visita*). Tina vai ao Instituto e revê o padre Constantino; Ignacio chantageia padre Manolo e, com isso, também volta ao seu passado.

Na narrativa de *Em nome do desejo*, Tiquinho e Abel são personagens do desejo, assim como os outros personagens presentes na narrativa via intertexto como, por exemplo, o jardineiro do filme *O jardineiro espanhol* (1956) e o protagonista do filme *Sangue e areia* (1941). O jardineiro espanhol, que se confunde na mente de Tiquinho, é interpretado pelo ator Dirk Bogarde (1921-1999), que representa um jovem que vai trabalhar na casa de um garoto chamado Nicholas, cujo pai é um embaixador britânico. Nicholas, desde o primeiro momento em que vê José, o jardineiro, busca a sua amizade, provocando um terrível ciúme em seu pai. Há uma aproximação muito forte entre estes dois personagens, pois o jardineiro preenche a ausência do pai, que é extremamente ocupado, na vida do garoto. No entanto, há, nas entrelinhas, algo mais, ou seja, nota-se uma possível paixão de Nicholas pelo jardineiro. O jardineiro é esbelto e apresenta um porte viril e valente. O toureiro Juan Gallardo, interpretado pelo ator Tyrone Power (1914-1958), também apresenta um porte viril. Tanto o jardineiro quanto o toureiro são valentes, bonitos e sedutores. Por outro lado, para alguns sacerdotes, os garotos são objetos de desejos. Além disso, o desejo abordado, neste estudo, se encontra na reinvenção do próprio sujeito e em vários outros aspectos.



**Figura 47 - O jardineiro espanhol que Tiquinho relaciona com Abel**



**Figura 48 - O toureiro que Tiquinho também relaciona com Abel**

O sujeito de desejo, no caso das obras em foco, corresponde aos personagens que buscam o outro, no caso o objeto de desejo. Este objeto de desejo que está representado também nos filmes os quais assistem. A busca por este objeto é a busca pela identificação que se dá através da relação entre o eu e o outro. No entanto, o outro não completará o eu.

Na concepção teórica lacaniana, o Outro é, na verdade, uma voz que o sujeito não reconhece como sua. Este Outro não é visível a olho nu, mas está em torno de nós. Definindo-se, então, este Outro como uma instância onipresente, ele passa a ser "usado" para a construção da individuação do sujeito. O outro "outro" lacaniano seria o "outro" do espelho, mas que não sou eu, mas a mim se assemelha. Diferentemente do "Outro", o "outro" se projeta em outros indivíduos. Nesse sentido, em termos de estruturação dos códigos do sujeito no estágio simbólico lacaniano, as noções que tenho para mim e para "os outros sujeitos" passam a ser relacionais, pois a identidade de cada indivíduo se dá pela relação entre eu e os "os outros", por isso instável, como esclarece Souza.<sup>345</sup> A presença e a falta do desejo no objeto estão em mim como no outro. Ou seja, a falta, a presença e a pertença estão em mim como no(s) outro(s). Enfim, as noções que me iludo, imagino ou crio têm como ponto de partida o eu, o tu e o nós, numa eterna incompletude de identidade pertencente a processo sempre em construção. Dessa forma, é bem possível que se configure a "alteridade" em sua estrutura/essência no campo psíquico. O "Outro" e os "outros" fazem com que nos reconheçamos como sujeito.

---

<sup>345</sup> SOUZA, Adalberto de Oliveira. "Crítica psicanalítica". Op. cit., 2009. p.452.

Como nos diz Silva<sup>346</sup>, ao tratar dos desejos no cinema de Almodóvar, estes desejos são “[...] reprimidos, sufocados ou sublimados de uma sociedade que, durante quatro décadas, sobreviveu sob uma ferrenha ditadura [...]”. Esse fato acontece no romance de Trevisan, em que os desejos também são cerceados pela sociedade e pela igreja. A reinvenção desses sujeitos sob a experiência da opressão, da negação, da violência institucional e religiosa, etc.

Por sua vez, para Kehl, em "O desejo da realidade",<sup>347</sup> o sujeito não tem certeza de sua plena objetividade. O sujeito vive a realidade de uma cultura determinada, de amplo campo simbólico em que o “prazer” e “desprazer” dependerão de um certo “código compartilhado”. O prazer do corpo também dependerá desse “código”.<sup>348</sup>

Segundo Freud, em "Sobre a psicogênese de um caso de homossexualidade feminina"<sup>349</sup>, o homossexual não deixará de lado o seu objeto de prazer. Para o psicanalista, não há como convencer o homossexual de que o abandono desse seu objeto de prazer faria com que ele encontrasse no outro objeto o prazer. Quando essa renúncia do objeto de prazer acontece, por consideração a pais e parentes principalmente, a libido pode promover energias que vão de encontro à “escolha homossexual”.<sup>350</sup> Percebe-se que este fato acima tem a ver com o sentimento de culpa do sujeito homossexual; o termo “escolha”, como diz Freud, já está ultrapassado. Hoje o termo empregado é orientação sexual.

Em *Em nome do desejo*, Tiquinho coloca Abel e Jesus no mesmo patamar de desejo. Na passagem do Lava-Pés, ele aproxima Abel de Jesus e lava os pés de Abel. Além disso, Tiquinho recolhia peles e pelos do jovem, além de procurar roupas sujas com suor de Abel para cheirá-las. A descrição, que segue abaixo, revela os detalhes de um desejo de um jovem por outro rapaz, por

---

<sup>346</sup> SILVA, Wilson Honório da. “No limiar do desejo”. In: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (Org.). *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Pedro Almodóvar*. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996. p. 49-84.

<sup>347</sup> KEHL, Maria Rita. "O desejo da realidade". In: *O desejo*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

<sup>348</sup> Ibid., p. 363, 364.

<sup>349</sup> FREUD, Sigmund. "Sobre a psicogênese de um caso de homossexualidade feminina". In: *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (p. 114-149)

<sup>350</sup> Ibid., p. 120-21.

isso pode ser considerada subversiva, por descrever uma paixão de um homem por outro em uma sociedade onde o que se permite e incentiva amplamente é a relação afetiva binária entre homem e mulher.

\_No meio da noite, Tiquinho acordava movido pela paixão. Então, levantava-se de mansinho e ia até o armário de Abel, onde afundava a cara em sua camisa suada, aspirando longamente aquele cheiro de suor forte que o enchia de delícias. Durante a noite, Tiquinho também gostava de retirar do saco de roupas sujas de Abel uma ou outra cueca. Ora cheirava-a, com avidez, nos pontos manchados de diferentes cores e odores. Ora perscrutava-a em cada recanto, à procura de um pêlo que pudesse recolher e guardar no meio de seu Manual do Seminarista, para contemplar e tocar, sempre que sentisse saudade. Mas não só durante à noite Tiquinho esgueirava-se em busca de sinais de Abel. Quando havia corte de cabelo na enfermaria, ele acompanhava Abel, sob pretexto de cortar seu próprio cabelo ou curar um ferimento improvisado, e ficava por ali até conseguir, furtivamente, agarrar um tufo podado da cabeça do seu jardineiro. Guardava-o então no fundo da carteira de estudos, dentro de uma caixinha de chiclete Adams. Mas Tiquinho amava também a pele de Abel. Quando os seminaristas faziam passeios à praia, em dias ensolarados, era comum que, pouco depois, estivessem despelandos fartamente e divertindo-se a arrancar pedaços de pele que atiravam por todos os lugares onde passassem. Tiquinho fazia então especialíssimas Visitas ao Santíssimo e ajoelhava-se no lugar normalmente utilizado por Abel. Se não disfarçava suas segundas intenções perante o Santíssimo, também era honesto o suficiente para não incluir tais Visitas em seus Ramalhetes Espirituais porque não se tratava de visitas sacras mas de verdadeiras expedições arqueológicas em busca da pele que Abel teria abandonado por ali, durante suas orações. Tiquinho procurava minuciosamente, de joelhos, agachado e sentado. Ia recolhendo, com incontida euforia, os pedacinhos de Abel.<sup>351</sup>

Em outro viés da relação sujeito e objeto de desejo, Girard, em *Mentira romântica e verdade romanesca*,<sup>352</sup> afirma que para fazer um “vaidoso” querer/desejar um objeto, basta falar que este objeto foi desejado por um terceiro. Este mediador passa a ser um rival. Por sua vez, o objeto de ódio é aquele ser que impede que o outro satisfaça o desejo que ele próprio despertou. O sujeito que tem ódio, primeiramente o odeia em razão da admiração secreta que o ódio<sup>353</sup> encobre. O ser que odeia quer enxergar seu objeto de ódio como obstáculo.

Em *A lei do desejo*, por exemplo, a paixão e o interesse que Antonio sentia por Pablo era

---

<sup>351</sup> TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Op. cit., 2001. p. 148-49.

<sup>352</sup> GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

incomum. E ele faz de tudo para conseguir a atenção de Pablo, um escritor/diretor de filmes com prestígio entre os gays, que mantém uma relação homoafetiva com outro jovem, o Juan. Assim, Antonio deseja tudo o que Pablo deseja, e passa a “desejar” também Juan, conhecendo-o melhor seu rival, para depois se livrar dele. Nisso, ele vai atrás de Juan, tenta seduzi-lo e beijá-lo e, não conseguindo de forma satisfatória, acaba matando-o. O fato de Antonio imitar Pablo, em seu desejo de se relacionar com Juan, revela o sentimento de posse, de inveja que ele sente daquela por ser também o centro das atenções de Pablo. O objeto que Antonio deseja, afinal, é Pablo.

De acordo com Girard, o sujeito muitas vezes afirma que seu desejo antecede o desejo de seu rival. Isso significa que:

Na disputa que o opõe a seu rival, o sujeito inverte a ordem lógica e cronológica dos desejos com o fim de dissimular sua imitação. Ele afirma que seu próprio desejo é anterior ao de seu rival, logo, se lhe dermos ouvidos, ele nunca é o responsável pela rivalidade: é o mediador. Tudo o que provém desse mediador é sistematicamente denigrado apesar de ainda secretamente desejado. O mediador é agora um inimigo sutil e diabólico, procura despojar o sujeito de suas mais caras posses, contrapõe-se obstinamente a suas mais legítimas ambições.<sup>354</sup>

Nesse sentido, entende-se que Juan, em *Má educação*, é o sujeito que vê, em seu irmão Ignacio, o rival. Ele planeja a morte deste e acaba assumindo sua identidade, conseguindo, com isso, que Enrique Goded filme o texto *A visita*, escrito pelo seu irmão. O seu maior interesse é fazer o papel de Zahara, um personagem autobiográfico e, ao mesmo tempo, fictício de *A vista*. Tal personagem, na verdade, é seu irmão Ignacio que conta sua vida por meio da literatura, como já foi dito.

Para Girard, há uma tripla presença suposta pelo ciúme e pela inveja. Essas presenças são: “presença do objeto”; “presença do sujeito” e presença daquele que se tem inveja/ciúme. O ciúme se dá quando um dos desejos do sujeito é contrariado. O ciúme é uma “irritação” sentida pelo sujeito. A rivalidade, por sua vez, aumenta o prestígio do mediador (rival) e acaba por reforçar uma união entre objeto e mediador. Nesse estágio, o sujeito invejoso não consegue ficar

---

<sup>353</sup> Ibid., p. 34-35.

<sup>354</sup> GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Op. cit., 2001. p. 35.

livre desse objeto.<sup>355</sup> Para o estudioso, o mais forte dos desejos é o desejo dos apaixonados. Os desejos de vaidade são os reflexos dos desejos mais verdadeiros.<sup>356</sup>

O objeto de desejo de Tiquinho é Abel; ele sente forte atração por este jovem e isso o leva a manter uma relação afetiva com ele, desembocando num sentimento de culpa devido à religião, supostamente. Com o afastamento de Abel, ele pensa em matá-lo, ficar sem este objeto de desejo, livrando-se de um possível sofrimento. Por sua vez, o objeto de desejo de Tina foi, no passado, o padre Constantino e também o seu pai. Passados os anos, o objeto de desejo passou a ser o de interpretar, quer dizer, desejava exercer sua profissão de atriz, assim como encontrar um homem que lhe queira. Com relação a Ignacio, o objeto de desejo dele é a adequação de gênero, ou seja, deixar o corpo mais feminino, assim como reencontrar sua paixão do passado: Enrique Serrano. Por sua vez, os desejos de alguns padres tanto no romance quanto nos filmes é o de manter um relacionamento com jovens estudantes, submetendo-lhes às suas vontades sexuais.

De acordo com Culler<sup>357</sup>, o eu é formado, segundo a teoria freudiana, por meio de inúmeras identificações ao longo do tempo. A partir do momento em que nos identificamos com o outro, assimilamos algum aspecto que logo é modificado totalmente ou de maneira parcial. Assim o indivíduo com o qual nos identificamos passa a ser rival, pois desejamos o objeto que ele ama, num processo de imitação. Um exemplo dessa identificação é mais nítido nos filmes.

Em *A lei do desejo*, por exemplo, esta identificação se dá com Antonio, que deseja o que Pablo deseja; assim, por admirar Pablo e adorá-lo, ele se aproxima dele e invade a sua vida, querendo o que este deseja, ou seja, Juan. Assim, este personagem, como já foi dito, torna-se vítima de Antonio nesse triângulo que, de certa forma, é comandado pelas cartas, ou seja, pelos textos escritos por Pablo. Já em *Má educação*, Juan/Ángel, irmão de Ignacio, quer o papel de Zahara no filme *A visita*. O que ele deseja é se consagrar como ator. Para que isso se concretize, ele vai ao encontro de Enrique Goded, o cineasta, e lhe entrega o texto, além disso, ele se sujeita a ser, por um tempo, amante de Enrique, o objeto de desejo de seu irmão Ignacio. No romance, Tiquinho deseja permanecer junto a Abel, o seu objeto de desejo sexual e afetivo.

---

<sup>355</sup> Ibid., p. 37, 36.

<sup>356</sup> Ibid., p. 43.

Em outro sentido do objeto de desejo, Silva, em "Materialismo lacaniano"<sup>358</sup>, informa que pai e mãe não se referem exatamente aos pais biológicos, mas às categorias simbólicas. Segundo a autora, o *object petit a*, definido por Lacan, é os objetos de desejos dos sujeitos que tiveram suas rupturas com os pais. Esta falta/ausência/castração/perda, enfim, esta integração com os pais para sempre perdida é projetada nos objetos de desejos, nos objetos diversos.<sup>359</sup> Segundo ela, o desejo pode ser encontrado num determinado objeto, mas assim que o sujeito conseguir este objeto, ele focará seu desejo em outro objeto. Isso ocorre porque nenhum objeto poderá suprir o que o desejo do sujeito solicita. O desejo, então, é o que resta do processo de perda do desejo.<sup>360</sup>

Para complementar a ideia, Sáez afirma que o *object petit a*, então, é o objeto que escapa, que não é mais representado, simbolizado. Ele desencadeia no sujeito o desejo e aparece onde existe uma passagem do “interior” para o “exterior”. O corpo, neste sentido, passa a ser uma via. O *object petit a* aparece, segundo o autor, nas fezes, no canudo de sucção, na voz e no olhar.<sup>361</sup> Assim, “El objeto del deseo se identifica con un goce puro, con aquello que está separado de lo simbólico y del significante.”<sup>362</sup>

Por outro lado, e complementando a relação entre sujeito e objeto de desejo, Quinet (2004),<sup>363</sup> analisando os conceitos teóricos de Lacan, sobre o desejo, constata que nos “Dez mandamentos” há a proibição de alguns objetos e atos que levam o sujeito ao gozo e que, por isso, foram proibidos. O sujeito teme que o outro(s) possa(m) cobiçar seus bens. O fato de temer revela que ele também cobiça o que o outro possui. Dessa forma, “O olhar e o objeto cobiçado estão no mesmo lugar topológico. O objeto causa de inveja é o olhar, aqui como objeto suposto

<sup>357</sup> CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Op. cit., 1999, p. 112.

<sup>358</sup> SILVA, Marisa Corrêa. "Materialismo lacaniano". In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). Maringá: Eduem, 2009.

<sup>359</sup> Ibid., p. 213.

<sup>360</sup> Ibid., p. 213-14.

<sup>361</sup> SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Op. cit., p. 52-53.

<sup>362</sup> Ibid., p. 53. “O objeto do desejo se identifica com um prazer puro, com aquilo que está separado do simbólico e do significante.”

<sup>363</sup> QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Op. cit., 2004, p. 274.



causa do desejo do Outro. O objeto da inveja é o mais-de-olhar.”<sup>364</sup> Para o autor, o sujeito quer separar o Outro do seu objeto, pois ele mesmo foi separado desse objeto. Assim, a imagem da completude que o sujeito vê no outro é que causa a inveja.<sup>365</sup>

Para terminar, a teoria *queer*, bem como os conceitos teóricos sobre subversão, poder, sujeito e desejo, permitiram que se fizesse uma leitura crítica dos objetos abordados neste trabalho, ampliando os sentidos de cada obra a partir do momento em que os conceitos aplicados na análise dos temas buscaram esclarecer posições e atitudes dos sujeitos presentes nas narrativas.

---

<sup>364</sup> Ibid., p. 275.

<sup>365</sup> Ibid., p. 276.

## CONCLUSÃO

O trabalho comprovou a possibilidade de diálogo entre duas linguagens, a literária de *Em nome do desejo* e a fílmica de *A lei do desejo* e *Má educação*. Em *Em nome do desejo*, a narração aparece fragmentada, pois o romance não foi escrito em um texto único, linear, como a forma dos romances mais tradicionais, mas sim através de uma forma de perguntas e respostas que o tornaram mais singular, possibilitando uma leitura mais veloz. Verificou-se no romance a intertextualidade, com a literatura espanhola, através de referências aos poemas de San Juan de la Cruz e Santa Tereza d'Ávila e também com os filmes *Sangue e areia* e o *Jardineiro espanhol*, o que contribuiu para a ampliação do sentido geral do texto de Trevisan. Isso também acontece em *A lei do desejo* no qual se constatou a intertextualidade com o filme *A doce vida*, de Fellini, a tela *Quarto em Arles*, de Van Gogh e o texto *Voz humana*, de Cocteau. Em *Má educação*, a intertextualidade se dá, principalmente, com o filme *Esa mujer*, com Sara Montiel.

O diálogo entre o romance e os filmes se deu por meio do tema e de alguns aspectos estruturais como o espaço e o tempo, os personagens, as metáforas e os símbolos. O tema comum entre as histórias envolve a relação amorosa e sexual entre garotos estudantes de uma instituição repressora sob a ordem religiosa e, nesse espaço, a violência está presente através da pedofilia, de castigos e punições morais e físicas. No romance, o tempo e o espaço estão ligados: o narrador personagem, ao chegar ao seminário, relembra e relata as histórias ocorridas, neste mesmo espaço, em tempo passado. Nos filmes, o *flashback* aparece de maneira que as histórias do presente se relacionarem com as do passado e, dessa forma, o passado e o presente impulsionam movimentos às narrativas através dos conflitos nas tramas. Nas narrativas, os personagens mantêm forte relação com a instituição religiosa e nelas eles se constituem como sujeitos, bem como se constituem diante da arte, dos filmes que assistem e da literatura que leem. A relação entre as obras ocorre ainda por meio dos intertextos e símbolos que contribuem para certa singularidade entre elas.

Em meio às diferenças, no âmbito da linguagem da literatura e do cinema, foi possível estabelecer as convergências, estendendo a análise para o campo da interculturalidade. Nesse

sentido, a análise destacou a existência do espelho como um tropo que aproxima as obras e estabelece o diálogo na diferença no tratamento do(s) tema(s). Os aspectos formais e técnicos, ou seja, a montagem e os planos, as cores e as simetrias, o enquadramento, os ângulos de filmagem da câmera, os desdobramentos do sujeito e o *mise en abyme* contribuíram para os desdobramentos do tema e para a constituição dos personagens.

Os elementos fílmicos e os sentidos dos símbolos, as simetrias e a cor vermelha, por exemplo, assim como os objetos/símbolos (espelho, telefone, porta, janela), e a luz do ambiente, encontrados todos nas imagens, podem se ligar e/ou contribuir com os temas “lei” e “desejo” (presentes nas narrativas e que também se relacionam na construção da identidade do sujeito ex-cêntrico por meio da representação), com o liberado e o proibido, quer dizer, com o consciente e o inconsciente dos sujeitos. Nos filmes, o tema se manifesta através das cores, principalmente a vermelha, e da forma simétrica. Ou seja, os temas estão atrelados aos aspectos formais no romance e nos filmes, com isso, ampliam o sentido geral das obras. Entre as narrativas, o espelhamento se dá através dos personagens, do contexto religioso, em que os personagens Tina e Ignacio são abusados sexualmente pelos padres, da mudança de sexo de Tina e Ignacio e da presença da escrita nas obras: Tiquinho escreve cartas a Abel; em *A lei do desejo*, Pablo escreve peças de teatro e roteiros para filmes, além de cartas que envia para Juan; em *Má educação*, Ignacio escreve *A visita*.

Nas obras, o sujeito ex-cêntrico se torna protagonista no enredo. Essa centralidade vem contribuir para a representação do sujeito através da literatura e do cinema. Os personagens se representam e buscam a representação por meio da arte e das relações com o outro. As estratégias de resistência e subversão ou transgressão, observadas nas narrativas, estão atreladas à forma e aos temas tratados. Os sujeitos ex-cêtricos são os protagonistas das histórias e, com isso, servem como ponto de identificação/representação para o leitor e espectador. A subversão, que há nas formas e nas ações dos personagens, revela uma presença na ausência da margem; ela perturba e desestabiliza o centro. Tina e Ignacio são personagens subversivos, pois modificam seus corpos ao irem de encontro à norma construída pela cultura e controlada pela sociedade. O estudo destacou o lado subversivo dos personagens, da forma e dos temas das narrativas.

Com relação à construção de uma identidade masculina, no romance se verificou que os garotos eram obrigados a fazer exercícios físicos na intenção de terem seus corpos mais definidos, aparentando virilidade. A normatização dos corpos é imposta e cobrada pelo meio, pela sociedade; nesse sentido, a heterossexualidade masculina passa a ser compulsória, quando se obriga garotos a praticar exercícios físicos para ganhar uma aparência física mais viril.

As obras contestam a normatividade sob a qual se constitui a sociedade e, nesse sentido, questionam também o poder dominante que nos textos se coloca, especificamente, o espaço em termos de um seminário, onde garotos e padres devem seguir os dogmas estabelecidos pela Igreja que influenciam, do lado de fora dessa instituição, os comportamentos homofóbicos de outras pessoas. Dentro ou fora do seminário, o poder de controle está presente. O poder dominante, assim como o olhar panóptico controlam os indivíduos, cerceando ainda mais a liberdade dos sujeitos ex-cêntricos.

O desejo do sujeito ex-cêntrico causa uma propulsão quando se constitui como uma crítica ao *status quo* e como ato que libera um potencial político. Os desejos dos personagens homossexuais e transgêneros vão de encontro às normas da Igreja. O que se percebeu nas obras é que, no romance, o desejo de Tiquinho por Abel ficou cerceado pela instituição repressora. Há momentos em que ele questiona, em tom crítico e político, porque não poderia amar Abel se até Jesus amou e pede para que nós amemos o outro. As fugas escondidas que tinha com Abel revelam um ato de subversão diante do local onde estudavam e vigoravam as normas repressoras. Em *A lei do desejo*, um exemplo de subversão está nas atitudes de Tina, uma mulher transgênero que se envolve numa relação incestuosa com seu pai. Tina ao mudar de sexo e deixar o corpo mais feminino comete um ato de subversão, pois se revela em uma possibilidade de corpo e de sujeito. Em *Má educação*, este mesmo fato de mudança se passa com Ignacio que, além de fazer cirurgias plásticas, entra em conflito com o padre pedófilo e, conseqüentemente, com a Igreja. Por mais que a ação de Ignacio contra o padre vai pelo caminho da chantagem, seu relato autobiográfico/ficcional, em *A visita*, é um ato político.

No romance e nos filmes, pode-se constatar que os sujeitos ex-cêntricos representados

sofrem com a violência vinda das instituições e da sociedade em geral. Por meio de cirurgias plásticas, os transgêneros buscam a identidade e essa mudança e intervenção é subversiva por romper com a normatividade imposta, construída culturalmente através dos tempos e que coloca esse sujeito fora do centro, à margem. A lei e as regras normatizam e marginalizam e reprimem esse sujeito que tem em seu desejo a mola propulsora que acaba por movimentá-lo. No mundo contemporâneo, há uma mudança na maneira de ver e se relacionar com o outro. Essa mudança ocorre juntamente com os estudos e as teorias que discutem as desigualdades, os direitos, a inclusão etc. na sociedade. Por outro lado, ainda se estampa a discriminação, muitas vezes, em lugares públicos, dentro de casa, nas instituições como a família, a escola, a igreja etc.

Pelo viés da teoria *queer*, foi possível adentrar na questão chave dos filmes e do romance e verificar a problematização do sujeito, o conhecimento sobre a representação no que se refere ao corpo e ao desejo, à violência institucional, às normas regulatórias da sociedade, à heterossexualidade compulsória, à normatividade de gênero, à narrativa como ato político.

O ato político como ressignificação das sociabilidades, dos afetos e dos corpos é o que estas obras revelam por meio da constituição e das ações dos personagens representados. No romance e nos filmes, os personagens leem e assistem a filmes e ao assistirem mantêm uma relação de identidade com o que está sendo representado. Pode-se entender que o mesmo acontece com o leitor ou espectador do romance e dos filmes aqui estudados. Nesse sentido, o potencial de intervenção das obras na ressignificação do gênero, bem como na educação e ensino é importante como forma de levar este tipo de conhecimento e fomentar perguntas e questões diversas sobre a constituição do sujeito e sua relação com o outro e a sociedade. Entende-se que a educação é importante para que haja o reconhecimento da diversidade e, com isso, o exercício da alteridade e o respeito mútuo.

## REFERÊNCIAS

AGACINSKI, Sylviane. *Política dos sexos*. Trad. Marcia Neves Teixeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

*A lei do desejo*. Direção: Pedro Almodóvar. Produtor: Miguel A. Pérez Campos. Espanha. Ano:1987. 100 mim. Color.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

ALÓS, Anselmo Peres. "Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão." In: *Estudos feministas*, Florianópolis, 19 [2]: 336, maio-agosto/2011.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. Walter José Evangelista, Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BALÁZS, Bela. "A face do homem." In: *A experiência do cinema: antologia*. XAVIER, Ismail (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTHAM, Jeremy et al. *O panóptico*. Org. Tomaz Tadeu. Trad. Guacira Lopes Louro; M. D. Magno; Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. "A subjetividade e as imagens alheias: resignificação". In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BETTON, Gérard. *A estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Luis Miguel Oliveira de Barros. "Literatura e cinema: dissídios e simbioses". In: NASCIMENTO, Evando et al. (Orgs.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

CARVALHAL, Tânia. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chave em filosofia*. Trad. Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COUTINHO, Angélica; LIRA GOMES, Breno (Orgs.). *El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. Catálogo produzido e revisto por Angélica Coutinho, 2011.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Produções Culturais Ltda, 1999.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. João Manuel dos Santos. "Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens." In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 23, 2013.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 9 -10.

\_\_\_\_\_. *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

FLAX, Jane. "Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. "Sobre a psicogênese de um caso de homossexualidade feminina". In: *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Noticias recientes sobre la hibridación". In: *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. HOLLANDA, Heloísa Buarque de; RESENDE, Beatriz. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999.
- INGENSCHAY, Dieter (ed.). *Desde aceras opuestas*. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana: Vervuert, 2006.
- JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979 (p. 5-49). [*Poétique*. Reveu de Théorie et d'Analyse littéraires. Editions du Seuil, 1976, n° 27]
- KAUFMANN, Pierre (ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Trad. Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996.
- KEHL, Maria Rita. "O desejo da realidade". In: *O desejo*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- KOCH, Ingedore G. Villaça et al. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, Júlia. "Le mot, le dialogue et le roman." In: *Critique*. Paris: (239): 1015, 1968.
- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p.97-103
- LAFFAY, Albert. *Lógica del cine: creación y espectáculo*. Barcelona: Editorial Labor s/A, 1966.



- LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- LAURETTIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses*.
- LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Editorial Estampa: Lisboa, 1978.
- Má educação*. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha. Ano: 2004. 106 mim. Color.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003. METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MOURA, Hudson. “O cinema intercultural na era da globalização”. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e intertextualidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- MURICY, Katia. "Os olhos do poder." In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. (p. 479-86)
- MUNSTERBERG, Hugo. "A atenção". In: *A experiência do cinema: antologia*. Xavier, Ismail (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. (p. 27-35)
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- OLIVEIRA, Joyce Bacelar. “O inconsciente lacaniano”. In: *Psicanálise & Barroco em revista*. v. 10, n. 1: 109, 120, jul. 2012.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. 6. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- PANTINI, Emilia. “Literatura y las demás artes.” In: GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p. 215-40.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Urduidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Pedro Almodóvar*. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

SÁEZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis, n/d.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Marisa Corrêa. "Materialismo lacaniano". In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). Maringá: Eduem, 2009.

SILVA, Wilson Honório da. "No limiar do desejo". In: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (Org.). *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Pedro Almodóvar*. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996. p. 49-84.

\_\_\_\_\_. *Uma poética do desejo: o cinema de Pedro Almodóvar na transição espanhola*. São Paulo: ECA, 1999, 291 p. (dissertação de Mestrado)

SMITH, Paul Julian. *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español (1960-1990)*. Trad. del inglés al español: Teresa Bladé. Barcelona: Ediciones de la Tempestad. Cultura Gai/Lésbica, 1998.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. "Crítica psicanalítica". In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). Maringá: Eduem, 2009.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Trad. Sandra Monteiro e João de Freire. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. "Cinema: revelação e engano". In: *O olhar*. NOVAES, Adauto (Org.). São

Paulo: Companhia das Letras, 1988. (p. 367-83).

ŽIŽEK, Slavoj.. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.