

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS  
  
CAROLINE CAVALCANTE DO NASCIMENTO**

**DISCURSO E MOVIMENTO: TRAÇOS DE *TODO SOBRE MI MADRE* NO  
ESPETÁCULO *DOLORES***

**CAMPO GRANDE – MS  
MARÇO DE 2013**

**CAROLINE CAVALCANTE DO NASCIMENTO**

**DISCURSO E MOVIMENTO: TRAÇOS DE *TODO SOBRE MI MADRE* NO  
ESPETÁCULO *DOLORES***

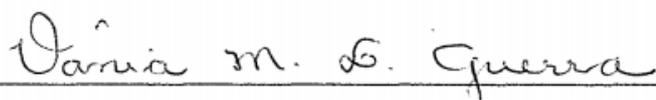
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras da UFMS de Campo Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, sob orientação da Profa. Dra. Vânia Maria Lescano Guerra. Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

**CAMPO GRANDE – MS  
MARÇO DE 2013**

**CAROLINE CAVALCANTE DO NASCIMENTO**

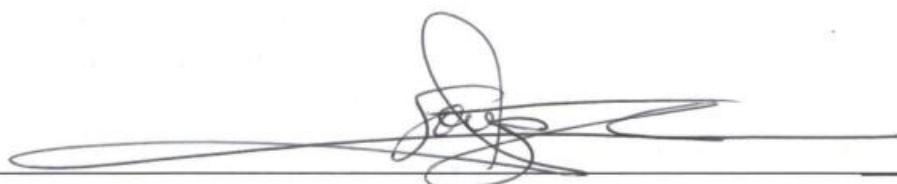
**DISCURSO E MOVIMENTO: TRAÇOS DE *TODO SOBRE MI MADRE* NO  
ESPETÁCULO *DOLORES***

APROVADA POR:



---

VÂNIA MARIA LESCANO GUERRA, DOUTORA (UFMS)



---

CELINA APARECIDA GARCIA DE SOUZA NASCIMENTO, DOUTORA (UFMS)



---

MARCOS AURÉLIO BARBAI, DOUTOR (UNICAMP)

Campo Grande, MS, 14 de março de 2013.

*In memoriam:*

Ao meu avô materno, que não era poeta, mas entendia da vida como se fosse, e escreveu-me certa vez que era necessário mirar para frente e para o alto em busca dos nossos objetivos...

À amiga Juliane Machado, pelo franca amizade e apoio sincero de todas as horas, desde a mais tenra idade até os 25 anos de convivência.

Esta dedicatória não vem acompanhada de pesar, mas sim da certeza do reencontro e do consolo em acreditar que alguns anos de separação nada são diante da eternidade de nossas vidas.

## AGRADECIMENTOS

"Os outros: o melhor de mim sou Eles."  
Manoel de Barros

A Deus, e à espiritualidade amiga que me acompanha.

À professora doutora Vânia Maria Lescano Guerra que aceitou de bom grado a tarefa de me orientar. Tarefa nem um pouco fácil, diga-se de passagem, ainda assim se mostrou deveras compreensiva com a orientanda um tanto quanto “desorientada”.

Aos professores da UFMS, que me possibilitaram a incursão na vida acadêmica.

Ao professor Marcelo Victor da Rosa, por me apresentar à dança de salão.

Aos meus pais, e a minha família pelo constante apoio e incentivo ao estudo.

Aos amigos, os da época de faculdade, que me incentivaram a continuar na vida acadêmica; os da infância, que presentes ou não, obtiveram seu lugar e nele permanecem; os amigos-bailarinos que como eu dividem o tempo entre trabalho estudo e dança, só pelo prazer e a emoção dos palcos e dos aplausos.

Em especial, ao amigo Isaías Farías que, no decorrer da universidade durante quatro anos, me socorreu das dificuldades acadêmicas, laborais, artísticas e da existência..

Ao Welligton Ramos, parceiro de viagens (im)possíveis e que me mostrou a “luz” para o mestrado em uma conversa informal no restaurante universitário..

Aos companheiros de mestrado, Alvaro, Aline, Cida, Facunda, Daniela, Gedy, Rubens. Em especial à Bruna, que compreendem mais do que ninguém os percalços, as crises, e angústias desse processo, bem como a felicidade em concluí-lo.

À tia Simone, que no prézinho me ensinou as primeiras letras e sons.

À Dona Luiza (*in memorian*) que, com seu exemplo de amor ao ensino, mostrou-me como é bela e importante, apesar de difícil, a tarefa de educar.

Aos meus alunos, que sentiram, no tom de voz por vezes alterado, no nervosismo a flor da pele e nas ausências por vezes necessárias da professora, o lado mais complexo da pós-graduação, mas que foram extremamente compreensíveis e amigos.

Á Carin e sua mãe, por me hospedar em Três Lagoas.

Ao Michael, pelo carinho, afeto, parceria e notável paciência com a namorada-mestranda.

Agradeço a todos por estarem presentes nesta conquista!

*Eu só poderia acreditar em um deus que soubesse dançar. Aprendi a andar; desde então, deixo-me correr. Aprendi a voar, desde então não preciso mais que me empurrem para mudar de lugar. Agora sou leve, agora eu voo... agora um deus dança em mim  
(Nietzsche, Assim Falava Zaratustra).*

*Quienquiera que seas, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos... (Huma, Todo sobre mi madre)*

NASCIMENTO, Caroline Cavalcante do. Discurso e movimento: Traços de *Todo sobre mi madre* no espetáculo Dolores. Campo Grande, MS, 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens), Departamento de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 110 p.

## **RESUMO:**

O presente trabalho problematiza, por meio da análise discursiva, o espetáculo de dança *Dolores* (2007), da Mimulus companhia de dança, relacionando-o ao estudo do roteiro do filme *Todo sobre mi Madre*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Para tanto procedemos à análise de trechos do roteiro de *Todo sobre mi madre* (1999), bem como excertos de entrevista realizada com o diretor da companhia Mimulus, Jomar Mesquita, na qual indagamos as possíveis relações entre o espetáculo de dança, e a película de Almodóvar. Nossa hipótese é a de que o discurso da dança é atravessado pelo discurso fílmico, uma vez que a referência utilizada pela companhia para a criação do espetáculo foram os filmes de Pedro Almodóvar. Verificamos como as temáticas presentes no filme são tratadas no espetáculo, de que forma as duas obras de natureza distinta se relacionam, e como os discursos dialogam entre si pelas discussões que fomentam. A pesquisa está calcada nos Estudos Culturais e na Análise do Discurso francesa, por meio da orientação teórica de pesquisadores como Hall (2003), Cevasco (2003) e no campo da AD os postulados de Foucault (1988), Pêcheux (1990) e Orlandi (2002). A dissertação está organizada em três capítulos, no primeiro apresentamos a fundamentação teórica e os principais conceitos da Análise do Discurso de linha francesa, bem como dos Estudos Culturais, que embasaram as análises. No segundo capítulo expomos as Condições de Produção dos discursos por nós analisados: o discurso relativo à dança, e o roteiro do filme. No terceiro capítulo encontram-se as interpretações dos recortes escolhidos, divididos em dois eixos de análise: sexualidade(s) e as relações de poder. Ressaltamos que estão presentes, neste texto, noções teóricas de outros campos das artes envolvidos no trabalho, mais especificamente o cinema e a dança. Nossas análises possibilitaram mostrar que os discursos de *Dolores* e *Todo sobre mi madre* são permeados por questões relacionadas à sexualidade e às noções de gênero em que os discursos artísticos assumem sua função sócio-histórica, e deslocam as construções tradicionalistas que tangem ao discurso familiar e afetivo, ao por no foco da discussão, homossexuais, travestis, e mulheres fortes e independentes. Verificamos que os discursos artísticos estão postos na sociedade e se fundem, à medida que as temáticas que os compõem mesclam-se e produzem novos sentidos e significados, os quais permitem que novas leituras e pesquisas acadêmicas sejam produzidas.

**Palavras-chave:** Discurso, Roteiro, Dança, Estudos Culturais.

NASCIMENTO, Caroline Cavalcante do. Discurso e movimento: Traços de *Todo sobre mi madre* no espetáculo Dolores. Campo Grande, MS, 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens), Departamento de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 110 p.

## **RESÚMEN:**

Este estudio tiene como objetivo analizar discursivamente el espectáculo de danza *Dolores* (2007) de la Compañía de Danza Mimulus, relacionándolo con el guión de la película *Todo sobre mi Madre* (1999), del cineasta español Pedro Almodóvar. Para esto se procederá el análisis de extractos del guión de la película *Todo sobre mi Madre*, así como extractos de una entrevista con el director de la Mimulus compañía, Jomar Mesquita, en la que he cuestionado a las posibles relaciones entre el espectáculo de danza y la película de Almodóvar. Nuestra hipótesis es que el discurso de la danza es atravesado por el discurso de la película, ya que la referencia utilizada por la compañía Mimulus para la creación de *Dolores* fueron las películas de Pedro Almodóvar. Intencionamos ver cómo los temas presentes en la película se manejan en el espectáculo, como las dos obras de distinta naturaleza están relacionadas, y cómo los discursos interactúan entre sí mediante los debates que causan. La investigación se basa en los Estudios Culturales y en el Análisis del Discurso de origen francés, via la orientación teórica de estudiosos como Hall (2003), Cevasco (2003). Y en el campo del Análisis del discurso los postulados de Foucault (1988), Pecheux (1990) y Orlandi (2002). La tesis se estructura en tres capítulos, en el primero presentamos la teoría y los conceptos fundamentales del análisis del discurso y de los Estudios Culturales que fundamentaran los análisis. En el segundo capítulo se exponen las condiciones de producción de los discursos que hemos estudiado: el discurso sobre la danza y el guión de la película. En el tercer capítulo son las interpretaciones de los recortes seleccionados, divididos en dos líneas de análisis: la sexualidad (s) y las relaciones de poder. En este texto se presentan las nociones teóricas de otros campos de trabajo: especialmente el cine y la danza. Nuestros análisis muestran que los discursos del *Dolores* y *Todo sobre mi Madre*, están impregnadas de temas relacionados a las nociones de sexualidad y género. Y los discursos artísticos asumen una función socio-histórica, moviendo los edificios tradicionalistas que se refieren a la voz familiar y afectivo, y centralizan la discusión, sobre los homosexuales, travestis y mujeres fuertes e independientes. Los discursos artísticos se hacen en la sociedad y se mezclan para producir nuevos significados que permiten nuevas lecturas e investigaciones científicas.

**PALABRAS-CLAVE:** Discurso, Danza, Cinema, Estudios Culturales.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 – Fundamentação Teórica</b> .....	19
1.1 Análise do Discurso: Sujeito e Identidade .....	19
1.1.2 O Discurso Artístico.....	21
1.1.3 Formação Discursiva .....	23
1.3 Estudos Culturais – Uma perspectiva em Almodóvar .....	25
1.3.1 O início dos Estudos Culturais .....	25
1.3.2 Dança de Salão e Cultura.....	29
1.4 Desarquivan-(DO)lores .....	30
1.4.1 Arquivo e memória .....	30
<b>CAPÍTULO 2 – Condições de Produção dos discursos</b> .....	36
2.1 O intelectual Almodóvar e sua obra .....	36
2.1.1 Do nascimento à descoberta do mundo .....	36
2.2 A Movida Madrileña .....	38
2.3 Um lugar para todo sobre mi madre .....	42
2.4 Dolor(es) .....	46
2.4.1 As paixões de Dolores.....	50
2.4.1.2 Mães em cena.....	52
2.5 Falando de si e do outro .....	53
<b>CAPÍTULO 3 – Dolores de Mi Madre</b> .....	57
3.1. Sexualidade/Relações de poder em Tudo sobre mi madre .....	58
3.1.2 A flor da pele: Solidariedade e afetos .....	67
3.1.3 Leitura Interpretativa: Representações da Maternidade .....	77
3.2 A Dança das Relações: Dolores em Discurso .....	80
3.2.1 Sexualidade/Relações de poder em Dolores.....	81
<b>Considerações Finais</b> .....	89
<b>Referências</b> .....	93
<b>Anexos</b> .....	98

## PRÓLOGO

A predileção pela dança vem de berço, minha mãe adora bailes (inclusive conheceu meu pai em um). Desde pequena faço aulas de dança e participo de grupos de apresentação. Também sou professora de dança e atuo em escolas, academias e projetos. Conheci a dança de salão no grupo Bailah, projeto de extensão vinculado à universidade da qual faço parte, UFMS. O diretor do grupo, professor Marcelo Victor da Rosa, aprecia muito o trabalho da Mimulus, companhia que possui sede em Belo Horizonte-MG e que concebeu o espetáculo *Dolores*. Dessa forma fui apresentada à companhia e ao espetáculo. Quando assisti *Dolores* pela primeira vez, me encantei com as cores fortes, as músicas, as coreografias e a intensidade dramática da obra. A influência dos filmes de Pedro Almodóvar nas danças, na emoção, no cenário de *Dolores* é tão natural e constitutiva das cenas, que contagia a quem assiste.

Após pesquisas, leituras e conversas com amigos, surgiu a ideia de conceber um pré-projeto que estudasse de alguma forma a dança a partir do espetáculo em questão. Ingressar no mestrado foi apenas o primeiro passo, dos muitos que foram necessários para que a coreografia final estivesse finalmente pronta para ser executada.

A orientação da professora Vânia me fez mergulhar no campo teórico da Análise do Discurso, ciência até então desconhecida por mim, a não ser por algumas aulas introdutórias na graduação. Não sou cinéfila, mas apreciadora da sétima arte, especialmente da arte de Pedro Almodóvar. *Todo sobre mi madre (Tudo sobre minha mãe)* foi selecionado para nossa análise, com base no gosto pessoal, e na constatação de que há muitas semelhanças (propositais ou não) entre os dois espetáculos, o fílmico e o dançado. De posse do discurso fílmico (via roteiro), me faltava o discurso da dança. Novamente à luz da minha orientadora, me desloquei até a sede da Mimulus e entrevistei o diretor de *Dolores*.

Almodóvar e a dança, duas paixões que aliei nesse texto, dois discursos que se alinhavam dando forma e significados a leituras não antes por mim imaginadas, mas que se desarquivam como movimentos corporais que surgem no texto e constroem novos sentidos tanto para a pesquisadora quanto para o leitor/espectador da apresentação que agora estreia.

## INTRODUÇÃO

Discurso e Movimento: Traços de *Todo sobre mi madre* no espetáculo *Dolores* contempla uma investigação sobre a materialidade linguística do espetáculo de dança de salão *Dolores* (2007), da Mimulus Cia de Dança, a partir do roteiro do filme *Todo Sobre Mi Madre* (2009), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Para tanto, foi realizada uma entrevista com o coreógrafo criador do espetáculo Jomar Mesquita, da qual foram extraídos alguns excertos que servirão de *corpus* para a análise. No que tange ao filme, escolhemos trechos do roteiro da obra, buscando evidenciar elementos constitutivos deste texto no discurso relacionado à dança.

A referência utilizada pela companhia para a composição do espetáculo foi a filmografia do cineasta. Sem recorrer a um filme em específico, o diretor da Mimulus percorreu a obra de Almodóvar e elegeu temas e estilos que julgou mais relevantes para o espetáculo. No entanto, partimos da hipótese de que no discurso sobre o espetáculo, é possível encontrar traços identitários do filme. Nosso olhar sobre *Dolores* é com o intuito de buscar as marcas discursivas de *Todo sobre mi madre* presentes no espetáculo, por acreditar que ambos discursos se entrelaçam de maneira muito intensa, ainda que de forma inconsciente, já que conforme declaração do próprio diretor: “cada bailarino foi criando sua história, seu próprio personagem, mas baseado nesse universo como um todo, nessa filmografia como um todo, não em um filme específico”.

É notável as (inter)relações entre essas duas formas de comunicação (a dança e o cinema), cujos fenômenos podem ser entendidos como práticas sociais e de cunho artístico, os quais se relacionam e proporcionam ao leitor a possibilidade de criar novos significados e interpretações para a Arte. A arte a todo o momento é revista e (re) descoberta por estudiosos, professores e pelo público em geral, é sempre reconstruída e aberta a novas formas de conhecimento. Sua relevância reside na possibilidade de fazermos refletir, criar e sonhar o mundo em que vivemos.

A linguagem artística é tão abrangente que possibilita o livre trânsito entre os seus diversos campos tais como a música, a pintura, a dança, o cinema, a literatura, entre outros. Cada um deles possui determinadas características e formas distintas de significação e representação, porém se (inter)relacionam permitindo estabelecer correspondência entre as diferentes formas de linguagem, potencializando o diálogo

intertextual entre as várias formas do fazer artístico. A diferença crescente dos discursos do saber e a multiplicação dos sistemas sógnicos, tornam necessária a compreensão dos códigos e linguagens que coexistem em um mesmo espaço artístico, literário e cultural.

Os chamados Estudos Interartes acercam-se dessas possibilidades, trazendo em seu bojo raízes oriundas da Antiguidade Clássica, uma vez que os poetas gregos já aventuravam-se por tais caminhos. Recordo como exemplo, a frase que Plutarco confere a Simonides de Céos – “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. Ou ainda dos inúmeros textos escritos a partir de trechos da *Odisséia* ou da *Ilíada*, obras que marcaram seu lugar na cultura Ocidental e são constantemente revisitadas. O predomínio da mistura entre diferentes linguagens artísticas é notável no cenário da arte atual, as artes plásticas já quebraram os limites entre escultura, gravura e pintura. As novas formas de mídia reformulam a todo momento as noções e combinações entre dança, literatura, cinema, teatro, vídeo etc.

Cluver (1997), ao tratar dos conceitos relacionados aos Estudos Interartes, categoriza o discurso misto como sendo textos produzidos em sistemas sógnicos diferentes, que acabam por ligar-se de alguma maneira. Exemplifica esse tipo de discurso por meio das óperas, *ballets* e espetáculos de dança, nos quais música, performance, letra e melodia se aliam para criar um novo texto. O objeto de análise em questão é atravessado por esta premissa, o discurso interartes o norteia à medida que busco no texto sobre a dança marcas do texto fílmico.

No entanto, neste trabalho, a fundamentação teórica e metodológica de pesquisa está embasada nos Estudos Culturais e na Análise do Discurso (AD) de origem francesa, numa perspectiva transdisciplinar de trabalho.

Para examinar esse diálogo pelo viés da AD, faz-se necessário analisar os textos e os discursos neles presente, lembrando que os discursos sempre estão relacionados a discursos anteriores e afetam discursos futuros. Essa relação é o que Orlandi (1999) chama de interdiscurso.

Para Orlandi:

O interdiscurso é todo conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isso é efeito do interdiscurso: É preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular, separe na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentidos “minhas” palavras (ORLANDI, 1999, p. 33).

O discurso a que nos propomos analisar reside na materialidade linguística, ou seja, estudamos os significantes e significados ancorados pela linguagem verbal, parte integrante da relação discursiva. As relações discursivas presentes em um determinado texto podem ser transpostas para várias linguagens, entre elas a cinematográfica.

O cinema, também conhecido como a “sétima arte”, utiliza-se das linguagens verbal e não-verbal, uma vez que antes do filme ser produzido e se tornar uma obra áudio visual, ele teve seu “esqueleto” no roteiro, ou seja, no texto escrito. Portanto, o roteiro “é a forma escrita de qualquer espetáculo áudio e/ou visual” (FIELD, 1985, p. 15). Trata-se da criação por meio de um processo de tradução intersemiótica, em outras palavras, é a releitura de uma obra passando de um suporte a outro.

Todo filme pressupõe um roteiro que deve ser muito bem formulado para garantir o sucesso da película. A figura do roteirista surge na virada do século XIX para o XX, diante do alto investimento que passa a ser feito na produção de filmes. A partir deste momento se faz necessário que haja um “esqueleto” do filme antes que seja rodado, uma previsão do que aquela produção será, para depois desse processo, iniciar a sua realização.

Conforme Field (1985), o roteiro é uma história contada em imagens, mas através de palavras. Ou seja, um discurso verbal, essencial para a elaboração do filme. Deve ser pensado como um processo intermediário na criação do filme, deve ser claro, com início meio e fim, e estabelecer uma aproximação com o leitor. A metodologia da escritura de um roteiro deve contar com alguns elementos que formam sua estrutura: divisão de cenas; narração das ações do filme; descrição das personagens; falas das personagens em destaque; rubricas e indicações para os atores no momento dos diálogos.

A escrita deve ser ainda em terceira pessoa, os verbos conjugados no tempo presente, e tudo o que se passa no roteiro deve seguir a ordem fílmica, ou seja as ações devem ser descritas na ordem em que estarão dispostas na tela.

Deste modo, o roteiro se constitui como a materialidade escrita do discurso fílmico, o qual é atravessado pela voz do roteirista, do diretor, do câmera, do fotógrafo, dentre outros profissionais que atuam na concepção e criação de um filme.

Esta proposta de pesquisa propõe a leitura desse discurso. Buscamos identificar até que ponto o espetáculo *Dolores* é discursivamente atravessado pela “voz” do roteiro de *Todo Sobre Mi Madre*.

Dançar é movimentar-se pelo espaço, é sentir o corpo livre, é comunicar-se consigo mesmo, é desfrutar é liberar-se. Convidar alguém para dançar é animar a

quebrar preconceitos, medos e vergonhas, o movimento é também uma forma de comunicação; comunicar uma mensagem é utilizar uma linguagem. Na linguagem corporal, o movimento é o instrumento utilizado.

Segundo Helena Katz (2005), dançar é rearranjar movimentos triviais para produzir novas habilidades. Partindo desta premissa, podemos dizer que os signos, representados por palavras, gestos, ou imagens, sempre se rearranjam para produzir novas linguagens. Dessa forma, as linguagens verbais, do movimento e visuais, encontram-se ligadas pelas construções de sentido a que se propõem.

A Mimulus Cia de Dança existe desde 1990 com sede em Belo Horizonte – MG, e se destaca no cenário da dança no Brasil como a primeira companhia de dança de salão a alcançar premiações nos principais festivais do país, e em premiações concedidas pela crítica especializada e classe artística.

A partir da análise discursiva do espetáculo *Dolores*, verifica-se neste a presença de elementos marcantes da obra de Almodóvar, diretor e roteirista espanhol, cuja trajetória cinematográfica atrás das câmeras se iniciou ainda no mundo dos curtametragens, no final dos anos 70. Sua obra é referência tanto pelo formato estético quanto pelo formato narrativo, apresentando um universo construído a partir de elementos do cotidiano, envolvendo enredos dramáticos, temas polêmicos, e a presença marcante de mulheres por vezes descontroladas, porém determinadas e lutadoras.

Para obter material necessário para a análise do discurso acerca do espetáculo, foi realizada uma entrevista com o diretor e coreógrafo Jomar Mesquita na sede da Cia Mimulus situada em Belo Horizonte-MG. Na análise da entrevista, buscamos investigar as relações discursivas entre o espetáculo *Dolores* e o filme *Todo Sobre Mi Madre*, reconhecendo nos textos aspectos identitários, formação discursiva, bem como questões ligadas aos estudos da sexualidade, temática recorrente na obra almodovariana.

A entrevista é um gênero textual marcado pela oralidade e pela intrínseca relação com a memória. Para Delgado (2006), entrevistas que se reportam a projetos de pesquisa, e fornecem informações sobre temas específicos trabalhados em dissertações e teses de doutorado são intituladas entrevistas temáticas.

Seguindo a metodologia proposta por Delgado (2006), o entrevistador deve demonstrar bom senso e segurança no contato com o(s) entrevistado(s). Escutar mais do que opinar é imprescindível para uma entrevista eficaz e que atenda aos objetivos do pesquisador. Existem ainda algumas etapas que perpassam o processo de elaboração do

documento final. São elas: preparação, realização, encerramento, transcrição e socialização.

Durante a preparação de uma entrevista, é preciso organizar um roteiro o qual deve ser flexível, objetivo e adequado à linguagem do entrevistado. Na execução dos questionários, é imprescindível considerar que como em qualquer relação humana, respeito e discrição são características fundamentais para o sucesso do trabalho; e ainda saber elaborar perguntas que instiguem respostas pertinentes ao estudo.

Na produção do discurso oral, algumas particularidades não podem ser deixadas de lado, a fala é envolta pela emoção, e possui a capacidade de reconstruir vivências e experiências, as quais também são observadas nos momentos de pausa, nas omissões, nos lapsos e nos silêncios dos que depõem.

Para que tais fins fossem alcançados, elaboramos as questões ao diretor da Mimulus, intencionando que as respostas dadas retomassem o conteúdo do espetáculo *Dolores* aliando-o ao conteúdo do filme *Todo sobre mi madre*.<sup>1</sup>

A discussão deste texto portanto, das generalidades às especificidades apresenta os seguintes objetivos: relacionar discursivamente o roteiro do filme *Todo sobre mi madre* ao espetáculo de dança de salão *Dolores*; estudar o discurso de *Todo sobre mi madre* e do espetáculo *Dolores* por meio dos conceitos de interdiscurso, arquivo e memória; problematizar o processo identitário que emerge desses discursos no que se refere às temáticas de Almodóvar.

Para cumprir esses objetivos, o texto está organizado em três capítulos. O primeiro, referente à “Fundamentação Teórica”, no qual é explicitado o arcabouço teórico utilizado: os conceitos próprios da AD de formação discursiva, arquivo, sujeito e subjetividades; e no campo dos Estudos Culturais as noções de identidade e cultura, bem como o papel do intelectual na sociedade.

O segundo capítulo, “Condições de Produção dos discursos referentes a *Todo Sobre Mi Madre*”, apresenta o histórico dos discursos analisados, tratando um pouco da vida dos autores dos discursos em questão, Pedro Almodóvar e Jomar Mesquita. Apresenta ainda o cenário da sociedade na época em que o filme e o espetáculo foram criados, relacionando essas questões à temática em estudo, por meio de conceitos como o de autoficção e subalternidade. Por fim, no terceiro capítulo encontra-se a análise discursiva dos objetos de estudo, excertos retirados do roteiro do filme, e trechos da

---

<sup>1</sup> A entrevista na íntegra encontra-se nos anexos.

entrevista sobre *Dolores*. Serão utilizados os postulados de Michel Pêcheux (1990) e Foucault (1988), trabalhando sua perspectiva no interior da AD.

A obra de Almodóvar é referência para inúmeros estudos. Encontramos monografias, artigos, dissertações e teses acadêmicas que se utilizam dos filmes do diretor espanhol para amplas discussões de cunho científico. Como exemplo de trabalhos por nós utilizados para enriquecer esta pesquisa, temos a tese de doutorado de João Eduardo Hidalgo (2007) intitulada *O cinema de Pedro Almodóvar Caballero*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mariarosaria Fabris. O objetivo da pesquisa foi investigar a obra do cineasta, identificando os elementos da Cultura Pop (citação, pastiche e paródia) presentes nos seus filmes, entre eles um de nossos focos neste estudo: *Todo Sobre mi madre*.

Maria Thereza Veloso (2010) defendeu no curso de Pós-Graduação em Letras – área de Linguística Aplicada, da Universidade Católica de Pelotas, a tese *Entre a privação e o silenciamento: O sujeito do desejo na trama discursiva de Todo Sobre mi Madre*. A orientadora do trabalho foi a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Aracy Ernst-Pereira. A leitura que Veloso faz a partir de recortes discursivos fílmico-imagético do filme *Todo sobre mi madre*, propõe reflexões sobre a privação/falta constitutiva, e os efeitos do silenciamento social sobre as subjetividades formadas a margem da sociedade de consumo.

A dissertação de Maria Sílvia Bigareli (2003), apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp orientada pelo Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos, teve como objetivo analisar as personagens femininas da obra de Almodóvar, seus comportamentos, atitudes e características. O título do texto é *Marias e Madalenas: Retratos Femininos de Almodóvar*.

A filmografia de Almodóvar é tão rica que permite o diálogo com várias áreas do conhecimento. Prova disso é a dissertação de Ives Mauro Silva da Costa Júnior (2006). Aluno do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde da Fundação Oswaldo Cruz, Júnior, por meio da dissertação intitulada *Conta-me tudo: representações de doença na filmografia de Pedro Almodóvar* analisa entre outros filmes, *Tudo sobre mi madre*. Sua análise contempla a forma como os conceitos de solidariedade e ética se apresentam no filme, para perceber quais estratégias são possíveis para a redenção, não só do doente, mas dos que estão à sua volta.

Citamos ainda o artigo escrito por Eliana Mantovani Malvestio e Nádea Regina

Gaspar (2011), publicado nos anais da V Jornada Nacional e Internacional em Análise do Discurso na Ciência da Informação. O artigo, *Práticas discursivas no cuidado com os corpos em Almodóvar: laços familiares atuais instituídos pelo sujeito feminino* recorreu a Análise do Discurso e as noções de enunciado e formação discursiva para, compreender a função do sujeito feminino em três filmes de Almodóvar: *Tudo sobre mi madre* (1999), *Fale com ela* (2002) e *Volver* (2006).

Em todos os textos por nós apresentados, encontramos reflexões teóricas a partir do filme *Tudo sobre mi madre*. A nossa pesquisa se justifica, pelo modo diferenciado como tratamos os discursos, aqui entendidos como discursos artísticos, e pelo fato de aliarmos dança e cinema pelo viés discursivo/culturalista.

Poucos são os trabalhos que analisam o discurso da/sobre a dança, pela ótica da AD e dos Estudos Culturais. Ressaltamos que não encontramos nenhuma pesquisa, que relacionasse o cinema à dança de salão enquanto criadores de significados, por estarem relacionados a um fazer criativo, como é o caso do espetáculo *Dolores*.

Acreditamos ser de extrema relevância o fazer investigativo acerca dos discursos da Arte e de suas manifestações. *Dolores* e *Todo sobre mi madre* são por nós entendidos como objetos estéticos, obras de arte. A arte na pós-modernidade é singular. Não apresenta propostas estéticas definidas, tampouco um estilo. Diferentes propostas e estilos convivem ou se antagonizam formando um ecletismo ou pluralismo artístico (VENÂNCIO, 2008, p. 223).

A partir dos anos 1980, artistas passaram a elaborar novos produtos culturais resultantes da vinculação entre a tradição e o cenário do mundo atual. A arte teve que se redefinir frente ao cenário da globalização, das minorias, da valorização do corpo e da sexualidade, da internet. Os tempos atuais produzem uma arte híbrida, fruto do entrelaçamento de culturas e identidades.

Para Venâncio (2008), é possível identificar algumas características da arte pós-moderna. São elas: o pastiche (estilo de imitar sem a intenção satírica da paródia); a desterritorialização da cultura; advinda do cruzamento de referências culturais, a citação; entendida como referências as obras e estilos do passado revisitados por um olhar contemporâneo, e a necessidade de proximidade com o público; o estímulo a participação da plateia como cocriador da obra de arte.

Como se percebe, as inúmeras tendências e linguagens em prática tornam difícil a rotulação do atual “estado da arte”. A sociedade atual, fragmentada e intercultural, produz obras que a refletem. A partir das análises dos discursos da dança e do roteiro,

verificaremos até que ponto tais obras artísticas denotam o dualismo entre arte e sociedade e suas implicações sócio-históricas e culturais.

Longe de esgotar as inúmeras possibilidades de estudo e olhares diante dos nossos objetos de análise entendemos que esta pesquisa contribui para os estudos acerca das relações interlinguagens, ressaltando como as diversas manifestações da linguagem podem ser vistas como um meio de interpretação e representação do mundo, o que contribui para fortalecer processos de identidade e cidadania, pois está constantemente relacionada aos sistemas sociais e culturais presentes na sociedade.

## CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1.1 Análise do Discurso: Sujeito e Identidade

A década de 60 abriu um largo território para a área das Ciências Humanas e Sociais. A Análise do Discurso de origem francesa data do final da década de 60. Em 1969 se dá o lançamento do livro *Análise Automática do Discurso*, de Michel Pêcheux. Pêcheux (1990) considerava inadequadas as teorias e disciplinas batizadas de ciências, que acobertando o sujeito psicológico, não relacionavam a prática de produção de discursos à prática política.

Malidier (2003, p.21) propõe que a obra inaugural de Pêcheux deve ser lida como um “conjunto de proposições alternativas: o dispositivo da análise do discurso se quer um instrumento científico; ele é o primeiro modelo de uma máquina de ler que arrancaria a leitura da subjetividade.” Para a autora, Pêcheux constitui o discurso como uma releitura dos postulados de Saussure, apoia-se no conceito de língua enquanto um sistema, portanto sujeito às imposições de ordem linguística. No entanto, a formulação do conceito de discurso pecheutiano reside em um objeto novo, que necessita ser pensado por meio de algumas noções criadas por Pêcheux, as quais no geral abarcam o contexto histórico-social no qual são produzidos os discursos e as circunstâncias que os tornam possíveis.

Na obra *Semântica e Discurso*, Pêcheux (1975) organiza os fundamentos da AD que já haviam sido criados. Um deles é a noção de Sujeito, caracterizado como ideológico e descentrado. Atravessado pelo inconsciente, o sujeito não é a origem do seu próprio discurso nem está consciente dele o tempo todo.

Para Guerra:

Essas questões apontam para o fato de que, na constituição do sujeito do discurso, intervêm dois aspectos: primeiro, o sujeito é social, interpelado pela ideologia, mas se acredita livre, individual e, segundo, o sujeito é dotado de inconsciente, contudo acredita estar o tempo todo consciente. Afetado por esses aspectos e assim constituído, o sujeito(re)produz o seu discurso (GUERRA, 2008. p. 47).

Dessa forma, o Sujeito pelo viés da AD situa-se entre os processos enunciativos e o inconsciente. Todos os nossos enunciados são atravessados por dizeres anteriores, referentes à nossa memória discursiva; os sujeitos ao pronunciarem seus discursos

remetem a outros enunciados anteriores, produzindo novas modelações e (re)significações dos discursos. Ou seja, o interdiscurso marca nossas produções discursivas possibilitando a constante produção de sentidos.

Esse processo simbólico em nós de produzir e (re)produzir discursos permite que consigamos constituir a nossa identidade. Somos sujeitos da linguagem, sujeitos do discurso, atravessados pelas vozes que nos compõem. Essas vozes formam nossa identidade, que nunca está acabada, encontra-se em constante processo de construção.

Conforme Coracini:

O sujeito é assim, fruto de múltiplas identificações-imaginárias e/ou simbólicas com traços do outro que, como fios que se tecem e se entrecruzam para formar outros fios, vão se entrelaçando e construindo a rede complexa e híbrida do inconsciente e, portanto, da subjetividade. Rede essa que resulta da falta constitutiva do sujeito que, em vão, deseja preenchê-la, supri-la ao longo da vida, supri-la com o outro, objeto do seu desejo (CORACINI, 2007, p. 61).

Portanto, para falar em identidade é preciso refleti-la por meio do imaginário do sujeito que se molda via discurso, o discurso da mídia, da ciência, da arte, da sala de aula.

O discurso torna-se objeto da AD, e é definido por Foucault (1996) como um conjunto de enunciados regulados numa mesma formação discursiva. Um conjunto de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência (discurso clínico, discurso psicológico, etc.) e também um espaço de regularidades associadas a condições de produção. Não devemos confundir discurso com fala. O discurso está fora da dicotomia proposta por Saussure (língua\fala). A linguagem é um sistema formal, atravessado por questões subjetivas e sociais. O discurso consiste em investidas sociais, psicológicas, históricas, nas quais os sujeitos interagem em situações concretas (CARDOSO, 1999).

Foucault (1996) concebe ainda o discurso como um jogo de ação e reação, dominação e esquiva, uma arena de luta, o espaço em que poder e saber se articulam, pois quem fala, enuncia de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. O discurso que passa por verdadeiro, veiculador de saber (o saber institucionalizado) é gerador de poder. A produção do discurso é controlada, organizada e selecionada por procedimentos que têm como função eliminar as ameaças à permanência desse poder.

Foucault enuncia ainda que o discurso é atravessado pela dispersão de textos, ou seja, diferentes indivíduos podem ocupar o lugar de sujeito no discurso. As formações discursivas e suas relações com o texto formam a historicidade do texto. Em outras palavras, a AD propõe “remeter o texto ao discurso e esclarecer as relações deste com as Formações Discursivas, refletindo sobre as relações destas com a ideologia” (GUERRA, 2008).

O texto é a via de acesso ao discurso, o discurso não existe sem o sujeito, que é naturalmente marcado por determinada ideologia. Como o sujeito é constituído pela linguagem, o discurso resulta na articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos. A relação entre língua e a ideologia ocorre pelo discurso. Portanto inerente a qualquer discurso é a sua condição de produtor de sentidos, produções essas que regulam comportamentos sociais (re) moldando os indivíduos e suas identidades.

### **1.1.2 O Discurso artístico**

Esta pesquisa atrela a arte ao processo de discursividade. O discurso do cinema e o discurso da dança, focos desse estudo, podem ser englobados em um campo maior de pesquisa que é o discurso artístico. Este possui várias dimensões e interfaces. Como todo processo discursivo traz em seu bojo questões históricas, sociais e ideológicas.

Neckel (2004) propõe, recorrendo aos postulados teóricos da Análise do Discurso, uma caracterização sobre os princípios que norteiam o discurso artístico. De posse da distinção realizada por Eni Orlandi sobre os três tipos de discursos, afirma que no Discurso Artístico (DA) predomina-se o discurso lúdico, este é definido por Orlandi (1999) como sendo:

O discurso lúdico é aquele em que seu objeto se mantém presente enquanto tal (enquanto objeto, enquanto coisa) e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o *non sense*) (ORLANDI, 1999, p. 15).

É próprio do discurso lúdico seu caráter polissêmico, essa qualidade, a multiplicidade de sentidos inscreve-o na formação discursiva da Arte. Porém no DA, encontramos ainda outros processos discursivos como o polissêmico e o não verbal. O artista se insere em uma determinada formação discursiva para produzir seu dizer que tanto pode ser da ordem do verbal ou do não verbal (NECKEL, 2004, p. 55).

O DA é por natureza “livre”, haja vista que suas condições de produção, sua materialidade histórica é fundada na ruptura, na subversão. O DA é aberto a infinitas possibilidades de significação, visto que se encontra atravessado fortemente pelo interlocutor. Esse processo de compartilhamentos de sentidos é característica do processo discursivo artístico. Retornando aos nossos objetos de análise, entendemos que se situam no campo do DA, uma vez que as múltiplas sensações que um filme e um espetáculo de dança podem causar no espectador, produzem sentidos e significados diversos, construídos conforme o histórico de informações que o interlocutor carrega. “O sentido para que possa se efetivar enquanto objeto de arte, para que possa assim significar, conta como ponto de partida com outros dizeres, de outros discursos” (NECKEL, 2004, p. 58).

O processo identitário tanto do artista é intrinsecamente ligado aos discursos que o circundam, bem como pelos sujeitos interlocutores desses discursos. As memórias discursivas nesse caso se cruzam, a do artista produtor de discurso e sentido e a do interlocutor que aciona a sua memória discursiva para também produzir sentido a partir do que lhe é posto. Assim funciona no discurso fílmico à medida que as cenas e a trama se desenrolam, formações discursivas são postas em ação, memórias do dizer e discursos sejam eles verbais ou não verbais visto que as imagens também estão inscritas em um processo discursivo.

A dança também atua como um processo de significação discursiva. Na dança de salão, dois corpos se utilizam de uma linguagem gestual para criar sentidos e comunicar-se, como em qualquer língua. Os movimentos são como os signos, e a organização desses movimentos em consonância com a música formam enunciados, os quais são interpretados de distintas maneiras pelos espectadores.

Ambos os discursos, portanto, estão alocados em determinadas condições de produção, o que determinou o discurso fílmico e o que pré-existe ao discurso da/sobre a dança. O artista é um sujeito marcado socialmente, que assume uma posição no interior de uma Formação Discursiva.

Conceituaremos formação discursiva no intuito de melhor compreender os discursos por nós analisados, visto que entendemos este conceito como fundamental para esta pesquisa.

### 1.1.3 Formação Discursiva (um olhar foucaultiano)

Foucault (1987) define a noção de formação discursiva no aclamado *A arqueologia do saber*. Nesse primeiro momento de suas pesquisas, o filósofo volta seu olhar para a organização dos saberes na sociedade, preocupou-se em verificar como estes se manifestam pelos enunciados e discursos, constituindo-se em arquivos possíveis de serem estudados.

Para Araújo (2007), analisar as formações discursivas implica em localizar os objetos de saber no momento do seu acontecimento e delimitar quais as transformações que esses objetos sofrem. Ler esses arquivos considerando-os não como inábeis, ou incoerentes, uma vez que Foucault não pratica a interpretação dos textos, sua óptica não é lógica nem linguística. Seu modo de análise passa por um grande território não-explorado.

Importante lembrar que o discurso reside no sujeito, que não é a pessoa que fala, nem o autor do texto. O sujeito é aquele que se utiliza de um enunciado em função da ocupação de um lugar instituído, por exemplo, o enunciado do médico ao prescrever uma receita, ou a fala do professor ensinando ao aluno.

A formação discursiva define que objetos podem ser considerados objetos de saber, existem domínios nos quais os objetos adquirem *status* científico, outros não. Os objetos nascem no discurso, pelas práticas discursivas que os perpassam. Foucault (1987) analisa, portanto, o que determinada época considerou um objeto no nível de saber discursivo.

Para cada formação discursiva, os conceitos são aplicados conforme os campos de saber aos quais ele se associa ou não.

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações) diremos por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 1987, p. 43).

No que tange aos enunciados, é necessário investigar como são utilizados, o que os privilegia ou exclui em determinada situação comunicativa, em suma como os discursos são controlados.

O enunciado nunca é neutro, ele toma corpo por meio das práticas discursivas que são tidas como produtoras de *verdade*. A Verdade é entendida aqui, como o discurso da ciência. Importante ressaltar que Foucault (1987) não pretende questionar a ciência e seus saberes, antes, quer verificar o surgimento dos enunciados e como são empregados. Em *Arqueologia do Saber*, o filósofo exemplifica a maneira como as ciências aparecem em dadas formações discursivas pelo exemplo já estudado por ele anteriormente em *História da Loucura*, a psiquiatria. Ele mostra que o conceito de psiquiatria adotado no século XIX, nada tem a ver com os chamados “males da cabeça” ou “doenças nervosas”. Ou seja, o surgimento deste conceito trouxe implicações muito maiores do que pura e simplesmente científicas. A partir deste novo paradigma surgiram regras de exclusão social, normas, temas ligados à psiquiatria que fizeram parte da cultura daquele período.

A doença mental foi constituída pelo conjunto do que foi dito no grupo de todos os enunciados que a nomeavam, recortavam, descreviam, explicavam, contavam seus desenvolvimentos, indicavam suas diversas correlações, julgavam-na e, eventualmente, emprestavam-lhe a palavra, articulando em seu nome, discursos que deviam passar por seus (FOUCAULT, 1987, p. 36).

Para Foucault, os elementos da prática discursiva podem se constituir ou não de discursos científicos, já que para o estudioso a ciência está atrelada ao saber de uma época. Deve-se levar em consideração ainda as regras das práticas discursivas nas quais se concebem os objetos, seus conceitos, enunciações e teorias. Essas condições mais gerais são o chamado “saber”, que determina o que uma prática discursiva pode dizer, e os objetos que ela oferece para o saber por meio do discurso, são exemplos: a constituição da noção de loucura, o discurso da mídia, o discurso educacional.

A noção de formação discursiva demarca os limites da cientificidade de um dado objeto, bem como as condições históricas do período em que surgiu este objeto; assim, perguntas como “quais os critérios para o aparecimento das ciências humanas?” ou “quais discursos perpassam essa ciência?” podem ser respondidas pelo viés desse conceito.

Portanto, Foucault (1987) não busca o fundador de determinada teoria, mas sim as facilidades dadas em dado momento histórico para tal erudição e seus resultados para a sociedade como um todo, evidenciando que para obter o *status* de ciência, o saber necessita de formalização e regras epistemológicas inseridas em uma dada formação discursiva.

### 1.3 ESTUDOS CULTURAIS – UMA PERSPECTIVA

#### 1.3.1 O início dos Estudos Culturais

Os estudos culturais iniciaram-se no campo da marginalidade, não estava diretamente ligado às disciplinas consagradas pelas universidades. Surge como uma necessidade para suprir a demanda de educação básica de qualidade para quem não tinha tido essa oportunidade. Para Stuart Hall (1932), diretor do *Centre for Contemporary Studies* da Universidade de Birmingham, (1968-1980) as origens estão no lançamento de três livros ao final dos anos 50: Richard Hoggart com *The Uses of Literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and Society* (1958) e E.P.Thompson com *The Making of the English Working-class* (1963).

[...] levar o melhor que se pode produzir em termos de trabalho intelectual até pessoas para quem este trabalho não é um modo de vida, ou um emprego, mas uma questão de alto interesse para que entendam as pressões que sofrem, pressões de todos os tipos, das mais pessoais às mais amplamente políticas – se estivermos preparados para assumir esse tipo de trabalho e revisar os programas e a disciplina da melhor maneira possível, nos locais que permitam esse tipo de troca, então os estudos culturais têm um futuro efetivamente notável (CEVASCO, 2003, p. 156).

O primeiro é em parte autobiográfico e em parte história cultural do meio do século XX. O segundo moldura um histórico do conceito de cultura, enfatizando a ideia de que a "cultura comum ou ordinária" pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das Artes, Literatura, Pintura e Música. E o terceiro reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa de um ponto de vista particular – a história "dos inferiores".

Além de escritores, Hoggarts, Thompson e Williams foram professores da WEA (Workers Education Association), uma organização de esquerda que ensinava os trabalhadores no período noturno. Lecionar nesse tipo de escola era uma espécie de intervenção política, esse costume se fortaleceu após a Segunda Guerra Mundial na tentativa de proporcionar educação aos ex-soldados que tanto haviam lutado por seu país e que agora mereciam atenção. Os instrutores deviam estar atentos ao mundo ao seu redor uma vez que os alunos queriam saber assuntos de interesse pessoal, temas que tivessem relação com suas vidas, questionavam seus professores a cerca da sociedade obrigando-os a tratar de política, cultura, religião e sociologia na sala de aula. Tais

indagações acerca desses aspectos fugiam dos parâmetros disciplinares utilizados até então. Daí surge a base dos estudos culturais que se firmam como disciplina que busca pensar a arte e a sociedade em conjunto, como processos que se apresentam de distintas maneiras, que estão sujeitos a constantes mudanças e devem ser analisados sempre como formas sociais.

Williams (1958), Thompson (1963) e Hoggart (1957) têm em comum o modo como abordam as questões relativas à cultura. Acreditam que ao analisar a cultura de uma sociedade, bem como as formas como ela se manifesta é possível recompor o comportamento padrão e as ideias concebidas pelos homens e mulheres que escrevem os textos, que criam as práticas culturais daquela sociedade, enfatizando assim a produção humana cultural ativa e por consequência valorizando-a.

Os Estudos Culturais não permaneceram estáticos, se aliaram ao marxismo na década de 1960, para, na década de 1980, apresentarem a cultura como local de resistência e de conflito potencial. A cultura de massa deixou de ser vista como um fenômeno diferenciado, sendo essa visão substituída por outra, a qual via nos meios de comunicação em massa os definidores das representações ideológicas dominantes.

Os Estudos Culturais chegam à América Latina nos anos 80, aqui encontram um terreno fértil para transformações no sentido de descentralizar o cosmopolitismo, redimensionar o cânone cultural ocidental e estabelecer novas políticas culturais objetivando efetivar essas transformações.

Abarcam, ainda, em seu campo de atuação, as novas questões suscitadas, tanto pelo cenário de globalização, envolvendo a reorganização das fronteiras nacionais e acordos supranacionais que passam a determinar as relações culturais e econômicas, quanto pela eclosão de novas formas de articulação da sociedade civil e de diálogo desta com o Estado (HOLLANDA, 2000).

De acordo com Hollanda (2000), os Estudos Culturais ganham força na América Latina no momento em que se consolida, no campo político e acadêmico, a ideia de uma “sociedade civil global”, local que passa a ser reivindicado por movimentos sociais e por demandas culturais emergentes, para novos desenhos de identidades, artifícios e políticas, bem como para o fortalecimento de poderes locais. Esses estudos:

Condensam um instrumental capaz de dar conta da contemporaneidade de maneira desmistificadora e deshierarchicalizada [sic] e servem como ponto de partida para o estabelecimento da *política da diferença* que desafie a hegemônica nortocêntrica [sic], redefina a modernidade a partir de novos termos, aponte alternativas para um padrão cultural baseado na cópia e na

imitação e garanta voz a sujeitos que anteriormente não tiveram direito a voz (HOLLANDA, 2000, p. 138).

Com a inserção da América Latina no mundo globalizado, novas demandas culturais ganham espaço para desenhar suas identidades, estratégias políticas e para reforçar sua atuação. Dessa forma, as diferenças locais se destacam e surgem como princípio formador e constitutivo destas identidades. E são justamente as diferenças que serão o principal motivo da discussão em torno das políticas de produção e de consumo públicas, culturais e estéticas tanto locais quanto globais.

Um dos grandes estudiosos acerca da diferença dentro dos Estudos Culturais latino-americanos é Alberto Moreiras (2001), que construiu uma ampla reflexão sobre a prática do culturalismo tanto dentro do continente latino-americano como fora deste lugar (Estados Unidos e Europa). Alguns conceitos deste autor serão empregados por nós neste estudo, como forma de avaliar o percurso do discurso latino-americano proclamado deste lugar específico que é a América Latina.

Entre várias obras que tratam deste assunto, destaco *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, na qual o autor discute de forma engajada as várias possibilidades do discurso latino-americano sob a ótica da globalização econômica.

O autor define o latino-americanismo como a soma das representações engajadas que oferecem um conhecimento viável sobre o objeto latino-americano de enunciação. A partir desta premissa, proclama ainda a existência de dois tipos de latino-americanismo que estariam em voga: o latino-americanismo 1, podendo ser resumido como o olhar do estrangeiro sobre nós, o intelectual norte-americano que volta seu olhar “misericordioso” sobre nós latinos, seres exóticos e necessitados de sua ajuda. E o latino-americanismo 2, o olhar de dentro, que está fora e se volta para dentro, exemplificando, um intelectual brasileiro que vai morar nos Estados Unidos e de lá escreve sobre o Brasil e a América Latina.

Para Moreiras (2001), a América Latina tem condições de produzir teorias que versem sobre sua situação e os estudos culturais seriam uma nova ferramenta para essa produção e articulação junto às hegemonias, numa tentativa de sair do estado de inércia que se encontram as teorias e as críticas referentes ao continente.

É visível que os estudos culturais deram um passo à frente no que concerne as mudanças advindas da globalização, reconhecendo a precariedade dos estudos

acadêmicos existentes até então com relação ao objeto latino-americano, e tentando formular novas hipóteses para dar conta da heterogeneidade cultural que se faz presente em nosso continente. Acredito que a universidade é o espaço de confronto dessa discussão, já que sustenta o embate teórico entre o cânone e as novas produções culturais.

No entanto, ainda paira no ar uma grande dúvida: Qual o papel da universidade neste novo contexto? O seu tradicional discurso da razão e do saber ainda tem lugar? Moreiras, na tentativa de responder a esses questionamentos, propõe a existência de fissuras no campo do saber, uma delas diz respeito justamente ao discurso da universidade, ou seja, houve uma quebra, uma rachadura na rocha da tradição acadêmica que após longos séculos é obrigada a se reformular para atender aos “neos” que invadem seu espaço tais como: o neoliterário, o neoimperial e, por fim, o neolatinoamericanismo (que pode ser definido como uma reconstituição do pensamento latino-americano). Assim, o papel da academia se desfaz em meio ao enfraquecimento de suas bases:

Se o discurso da universidade não mais pode ser compreendido dentro do horizonte histórico de sua auto-realização, se a noção da universidade moderna perdeu sua base e não mais pode afirmar seu princípio como o princípio de reconciliação entre saber e poder, ou razão e Estado, então a reflexão latino-americanista, enquanto discurso desterritorializado da universidade, revela a matéria de que é feita (MOREIRAS, 2001, p. 122).

Há muita disputa pelo território do saber, e acreditamos ser de suma relevância a academia se tornar um espaço também de reflexão, onde é possível (re)pensar a impossibilidade dos modelos antigos, é a base para a reconstrução desses novos saberes, aliando-os as necessidades que agora pairam sobre a sociedade latino-americana em geral.

Os estudos culturais revelam o grau de globalização e de penetração dos bens culturais periféricos, se postos em contraste com disciplinas tradicionais, nos fornecem um ponto de vista muito mais abrangente com relação ao cosmopolitismo vigente, que acaba por criar novos parâmetros para as culturas periféricas levando em conta alguns fatores tais como:

- 1) A localização das grandes metrópoles em “periferias”: São Paulo, Istambul, Cidade do México entre outras;
- 2) Os países asiáticos que emergem como potências econômicas;

- 3) A hibridização cultural dos países periféricos e centrais;
- 4) Os intelectuais em imigração, da periferia para o “primeiro mundo”;
- 5) O avanço das tecnologias que possibilitam a comunicação em tempo real:

TV a cabo, internet, celular.

Essas novas possibilidades precisam ser levadas em consideração, uma vez que influenciam cada vez mais em nossas vidas e nos processos mercadológicos de consumo e criação cultural reforçando a diferença, que talvez seja nossa grande marca enquanto continente heterogêneo e multifacetado.

### **1.3.2 Dança de Salão e Cultura**

Segundo Perna (2002), a dança de salão se dissemina na sociedade brasileira com a transferência da Corte Portuguesa para o Brasil. A Corte trouxe para nosso país vários costumes culturais europeus, dentre eles estava à realização dos bailes. Saber dançar era sinônimo de refinamento, professores foram trazidos para ensinar à elite brasileira as regras e etiquetas da dança de salão.

Os bailes inicialmente eram frequentados pela alta sociedade, após um período, as classes mais pobres passaram a organizar bailes em grêmios recreativos e associações, na tentativa de imitar as festas da nobreza. No intuito de reproduzir as regras de etiqueta dos bailes, acabavam cometendo algumas “gaffes”. É assim que surge o termo “gafieira” para rotular os clubes de dança de salão, nos quais a população se reunia para dançar e se divertir.

Inicia-se um processo de profissionalização da dança de salão, as pessoas sentem a necessidade de aprender passos e técnicas mais elaborados para utilizar nos salões dos bailes. Surgem as escolas e academias de dança, as quais passam também a promover “shows” artísticos, com o intuito de divulgar o trabalho que realizavam. Essas apresentações geralmente consistiam em execução de passos de dança complexos, ao som de músicas conhecidas do grande público, para empolgar os espectadores.

A maioria não conseguiu se desvencilhar da forte ligação das danças de salão com o mero entretenimento, com uma certa cafonice impregnada e a cara de “show para turista”, ou dança de competição. Alguns nem mesmo conseguiram fazer as devidas modificações espaciais necessárias ao se passar de um salão a um palco italiano. Outros acabaram danosamente influenciados por outras modalidades de dança, perdendo a essência de suas origens. (MESQUITA, 2009, p.4)

Mesquita reforça ainda, que em meio a esse cenário que começa a se configurar nas apresentações de dança, surgem algumas propostas que buscam desconstruir as tradições da dança de salão para criar linguagens diferentes, consideradas pelos críticos como dança de salão contemporânea, como faz a companhia Mimulus.

A transposição da dança de salão para os palcos, transforma o que era até então encarado como lazer, em espetáculos de dança de salão de natureza artística, os quais passam a ter um tema como referência para a criação das coreografias, bem como uma preocupação maior com figurino, cenário, iluminação, dentre outros elementos que caracterizam um espetáculo.

A nosso ver, esse acontecimento exemplifica uma das definições da cultura como produção artística, a qual não deixa de ter sua importância social, pois a esteira do conceituado por um dos fundadores dos Estudos Culturais na Inglaterra, Raymond Williams, a cultura é como um modo de vida, ligada às organizações sociais e econômicas. (CEVASCO, 2001, p.45)

A “dança de salão-arte” pensada para os palcos, sem deixar de lado elementos característicos da dança realizada nos salões, como passos e figuras específicas de cada ritmo, ainda cresce aos poucos no Brasil. Apenas algumas companhias se propõem a produzir espetáculos que buscam fugir do clichê das apresentações comerciais e dos shows. *Dolores* da Mimulus cia de dança, é por nós “lido” como um espetáculo dessa categoria. Analisar o discurso que emana dessa peça, é valorizar os diálogos culturais presentes na dança, configurando-a como uma intervenção cultural e como linguagem que possui determinados códigos para caracterizar seu discurso. Os Estudos Culturais contribuem para nossa reflexão sobre o discurso da dança e suas características.

## **1.4 Desarquivan-(DO)lores**

### **1.4.1 Memória/ Arquivo**

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou [...] Quem poderá explicar o modo como elas

se formaram, apesar de se conhecer por que sentidos foram recolhidas e escondidas no interior? [...] (SANTO AGOSTINHO, Confissões, Livro X).

“Há coisas de valor tão inestimável que não podem ser vendidas”. A frase da personagem Daniel Thorpe, do conto *A memória de Shakespeare*, é tão tocante quanto verdadeira, em especial porque aquilo que não é materializável torna-se mais valioso. A memória é um exemplo, exerce um papel social, pois repercute sobre ações políticas, discursos e pode produzir verdades ou derrubar paradigmas à medida que se apropria do passado para imortalizá-lo ou matá-lo de vez.

Benjamim (1985) proclama que “o passado traz contigo um índice misterioso que o impele à redenção. Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”. Essa afirmação que pode a princípio parecer estranha, explica-se através da assertiva de Benjamin de que a humanidade só aceita o passado ao se redimir dele. Se lembrarmos, por exemplo, de alguns fatos históricos ainda não “engolidos” pela sociedade, entendemos melhor tal premissa. Pensemos no Brasil, o período “obscuro” da ditadura militar, por exemplo, tal regime ainda é 40 anos depois um peso em nossa memória. Mesmo que eu não tenha vivenciado tal momento tenho em mim esse “sentimento”. Reiterando Benjamin, a minha voz ecoa as outras vozes anteriores a mim, meu discurso se alinhava com discursos já proclamados, para (res)significá-los historicamente.

Jorge Luís Borges (1984), no conto supracitado, relata que conforme os anos passam, o peso da memória aumenta. Esses anos que passam além de aumentar esse peso em nossas cabeças, ainda nos fazem vivenciar outras experiências, experiências essas que também serão essenciais em nossa constituição, pois a nossa identidade pessoal está intimamente ligada a nossa memória.

Alguns escritores possuem o dom de transformar essas experiências em arte. A crítica biográfica surge como a ponte para essa ligação, ao expandir as relações culturais do texto, abarcando fatores como psicanálise, discurso, biografema; cria novas possibilidades para esse gênero e acaba por provar que os fatos vivenciados podem se integrar ao texto ficcional para representar o que já foi vivido, uma espécie de representação da memória.

Derrida (2001), em *Mal de Arquivo*, proclama que “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (2001, p. 16). Há muitas maneiras desse exterior vir à tona, em

*Dolores*, por exemplo, a arte em questão é a dança, a arte do movimento. Arte cujo instrumento para sua existência é o corpo, essa máquina que é a responsável por arquivar nossos movimentos, a qual também possui a sua memória, a memória corporal.

Nós bailarinos, ao dançar, arquivamos os movimentos no corpo (literalmente, uma vez que tal processo se dá pela repetição incansável de uma determinada sequência de movimentos confirmando a proposição já citada de Derrida de que não há arquivo sem repetição). Aguardamos o momento em que a exteriorização destes movimentos será ativada para que possamos dançá-los; tal ato se dá geralmente pelo simples fato de se escutar a música que deve ser dançada. Por vezes, mesmo sem ensaiar por longos períodos determinada coreografia, o simples fato de se ouvir a música permite que o corpo “inconscientemente” sinta a música e realize a movimentação proposta pelo coreógrafo. Dessa maneira finaliza-se o que arriscamos denominar como ciclo do arquivo: primeiro devido a repetição, há a arquivação propriamente dita, esse arquivo ali guardado por determinado tempo é ativado por algum fator exterior e vem a tona novamente para então ser recolhido de novo aguardando uma chance de reaparecer – ou não.

No caso em questão, o arquivo reaparece não da maneira original como havia sido “arquivado” pelo corpo dos bailarinos, mas sim pelo discurso de alguém que de certa maneira criou e possibilitou esse arquivamento. Uma vez que o objeto de estudo é a fala do coreógrafo criador do espetáculo ou ainda, seu discurso sobre *Dolores*.

Parece-nos relevante pensar que no caso da análise discursiva, a exteriorização não se dá pela música, e sim, pela memória desse sujeito que enuncia a sua impressão sobre o que ele mesmo criou, fato interessante de se analisar: um sujeito cria um documento, esse documento é arquivado por outros sujeitos, esses distintos sujeitos desarquivam o documento a partir de uma outra criação de outro sujeito – a música – e exteriorizam tudo isso em um outro lugar: o palco. Ainda assim, há uma outra possibilidade de desarquivação, que no caso é o discurso do próprio sujeito, e porque não pensar em tantos outros possíveis desarquivamentos desse mesmo conteúdo: refiro-me aos discursos dos espectadores, dos bailarinos, ou por que não recorrer às mídias digitais que hoje também são recursos de arquivamento, a câmera filmadora que registra todo o espetáculo, as máquinas que tiram foto e também fazem seu registro, o celular que pode filmar e tirar foto ao mesmo tempo, ou seja, é possível encontrar um mar de possibilidades arquiviolíticas e desarquiviolíticas, o que me parece uma teia de relações aguardando desvelamento.

Em meio a tantas possibilidades de uso da memória e do arquivo, um questionamento surge: como dar conta de todas elas para desenrolar esse nó de informações à disposição. Achugar, em *Planetas sem boca*, proclama que nunca se diz tudo, ao contar uma história realiza-se uma escolha e essa escolha supõe esquecimentos, privilegiamentos e silenciamentos. Portanto, será necessário deter-nos em determinados aspectos esquecidos, em detrimento de outros, digo esquecidos retomando Coracini, quando esclarece que:

Não se pode lembrar se o que aconteceu não tiver sido esquecido, porque recordar é sempre interpretar. A memória é portanto, sempre um esquecimento, pois é sempre interpretação de algo que já passou; passado que se faz presente; presente que, a todo momento, já é futuro (CORACINI, 2007, p. 16).

Para tanto, é necessário recorrer a nossa memória enquanto pesquisadores, para selecionar o que e como narrar. Ousamos utilizar a palavra narrar pois de certa forma contamos algumas histórias, não só a história do filme e do espetáculo, mas também a história destes contada por quem criou e por quem viu, e por que não a nossa própria história, já que de certa forma nos reconhecemos nelas e retomamos todas essas vozes neste texto. Utilizamos aqui de um princípio básico das teorias acerca da Análise do Discurso, a qual prova que nenhum discurso é inédito, tudo o que enunciamos é marcado pela nossa vivência, o outro nos constitui a partir do que lemos, ouvimos e estudamos.

Esse princípio, no entanto, não se limita à AD, é muito recorrente entre pensadores e filósofos, estudos que se voltam para o Outro. Evandro Nascimento, no artigo *Matérias-prismas: entre a autobiografia e autoficção*, cita Derrida, Lévinas, Clarice, Rimbaud, entre outros autores que tomaram como relevante a precedência do outro sobre o eu, e convencido de que toda experiência do indivíduo passa pelo encontro com a alteridade, explica:

“Eu” só existe porque o outro/a (que pode ter inúmeros nomes: mundo, natureza, universo, Deus, pai, mãe, família, sociedade, lei, etc.) lhe deu existência... É o outro que me inventa, a meu desconhecimento e até a minha revelia. Desde a certidão de nascimento até o atestado de óbito, quem cuida sempre de nossas vidas são os outros, sem os quais nada seríamos, nada somos (NASCIMENTO, 2009, p. 59).

É pertinente observar que no caso do roteiro do filme *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, as relações complexas ocorrem deste convívio mal resolvido com as alteridades de cada indivíduo da trama.

Em resumo, o texto do roteiro traz a história de Manuela, uma mulher que, após passar seus últimos anos dedicada a uma estável carreira de enfermeira, perde seu filho em um acidente de carro na noite de seu 17º aniversário, e decide enfrentar o passado do qual fugiu por tanto tempo para cumprir uma promessa feita a ele no dia de sua morte: ela parte em busca do pai do Esteban, o travesti Lola, para contar-lhe sobre a existência do filho.

O grande desejo de Esteban (filho) era saber mais sobre seu pai, no entanto quando questionada sobre quem, ou como era, a mãe fugia do assunto e não respondia satisfatoriamente ao seu filho, este, que sonhava em ser escritor mantinha um diário no qual escrevia sobre sua relação com a mãe, bem como seus anseios, entre eles o mais esperado de todos: “Quiero conocerle. Tengo que hacerle comprender a mamá que no me importa quién sea, ni cómo sea, ni cómo se portó con ella. No puede quitarme ese derecho.”<sup>2</sup>

Tal enunciado remete ao papel do outro na constituição do indivíduo, Ortega, ao escrever *Amizade e Existência da Estética em Foucault*, dedica um capítulo ao trato das questões de si e do outro, exemplificando de diversas maneiras como Foucault aborda a temática do relacionamento com o outro.

Sem a presença do outro não se pode produzir nenhum auto-relacionamento satisfatório; o cuidado de si precisa do outro. A constituição do indivíduo como sujeito ético efetua-se só por meio de relações complexas com o outro (cujo estatuto e formas são diferentes segundo a época). O outro é indispensável na cultura de si (ORTEGA, 1999, p. 58).

Esteban tinha a necessidade de convivência com esse outro que veio antes dele, que o concebeu, no entanto isso lhe foi negado pela mãe, que não falava sobre o assunto, exemplificando uma relação de poder na instituição familiar. Conforme proposto por Foucault (1996), as relações de poder são encontradas em qualquer relação humana, neste caso a relação é baseada no poder da mãe sobre o filho, a mãe tem a autoridade para decidir o que é melhor ao filho, embora haja resistência por parte deste em submeter-se a esse poder, já que insiste em questionar a mãe sobre seu pai, o

---

2 Quero conhecê-la. Tenho que fazer minha mãe compreender que não me importa quem seja, nem como seja, nem como se comportou com ela. Não pode tirar-me esse direito (Tradução nossa).

que também é conceituado pelo francês, haja vista que em toda relação de poder existe uma resistência por parte de um dos sujeitos.

Ainda na esteira do pensamento de Ortega (1999), refletimos sobre suas assertivas no que tangem à instituição família na modernidade. É válido trazer a concepção de família como monarquia paterna, cujo pai é o chefe. Ora, no caso do filme não existe a monarquia paterna, quem faz o papel de chefe é a mãe. O pai de Esteban foge ao “normal”, ainda que estivesse presente, seria um modelo de família diferente do tradicional, uma vez que teríamos um travesti no comando da casa, ou seja, uma das forças normativas da família que é a do casal heterossexual já não seria possível e, portanto, como pensar essa concepção familiar no mínimo inusitada?

Verifica-se aqui o surgimento de uma nova forma de discurso, uma formação discursiva da família pós-moderna, a qual leva em seu bojo diferentes formatos e novas maneiras de exercer a sexualidade, a afetividade, o amor conjugal e filial. Essa constatação pode ser observada na análise procedida no capítulo 3.

No capítulo 2 discorreremos sobre as condições de produção dos discursos analisados, a fim de situarmos o leitor no contexto de criação das obras, bem como no processo de recepção destas perante o público e sua história.

## CAPÍTULO 2 - CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DOS DISCURSOS

### 2.1 O INTELECTUAL ALMODÓVAR E SUA OBRA

#### 2.1.1 Do nascimento à descoberta do mundo

Nascido em La Mancha, região situada na parte central da Espanha, entre Madri e Andaluzia, famosa por ser cenário do primeiro e célebre romance moderno, *Don Quixote de La Mancha*, Pedro Almodóvar Caballero, filho do caixeiro-viajante Antonio e de Francesca Caballero, vem ao mundo em data indeterminada, entre 1949 e 1952. A semelhança com a figura ilustre criada por Cervantes não se limita ao local de origem. Assim como a personagem principal do livro, o engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha, Pedro tinha ânsia por voos maiores, movido pelo desejo, necessitava sair daquele lugar marcado não só pela pobreza, mas pela aspereza e ausência de sensibilidade, como afirmou o próprio em uma entrevista: “Lá, a vida tinha um sentido menor. Uma região onde as pessoas não trabalhavam por prazer. Se você tinha dinheiro, não o usava para curtir a vida, mas para comprar mais e mais terras a austeridade era horrível” (STRASS, 2008, p. 25).

Assim quando a família muda-se para aldeia Orellana-la-Vieja, nosso protagonista percebe que a vida ali não seria tão distinta da que levava. Ainda na pobreza e vivendo em condições precárias, o menino, que era muito precoce e inteligente, passou a ajudar sua mãe no empreendimento criado por ela no qual escreviam e liam cartas para os vizinhos que eram em sua grande maioria analfabetos.

Pedro escrevia as cartas, sua mãe era quem lia as correspondências recebidas pelos moradores. Contava então com oito anos na época, atento e observador que era, notava que a mãe não lia exatamente o que estava escrito no papel, fantasiava os fatos descritos nas cartas, deixava-as mais românticas e emocionantes. Ao ser censurada e questionada pelo filho, sobre os motivos que a levavam a tal comportamento, respondeu que as pessoas ficavam mais contentes e satisfeitas com o que era lido por ela.

Essa vivência foi de extrema relevância para o ainda menino Pedro, pois afirma que as improvisações maternas o fizeram perceber a disparidade entre realidade e ficção, e notar ainda o quanto necessitamos de fantasia em nossa rotina, para

complementar a realidade, e torná-la mais agradável e fácil de viver. O que sem dúvida o ajudou a aguçar o olhar para as vicissitudes do cotidiano.

O cinema surge em sua vida muito mais do que como uma forma de lazer e distração; surge como uma válvula de escape para o tédio e para a inquietação sentida por ele. Mais ou menos aos dez anos de idade, quando foi enviado ao Colégio de Padres Salesianos em Cáceres, também na Espanha, torna-se um frequentador assíduo da sala de cinema localizada na rua da sua escola. Naquele momento, a vida religiosa era uma alternativa para crianças pobres sem perspectivas de um futuro melhor. Os Almodóvar foram então convencidos de que seu filho poderia se tornar padre.

Em uma série de entrevistas concedidas a Strass (2008), Almodóvar menciona a sua precoce relação com a arte cinematográfica, confessa entre outros detalhes que sabia que sua vocação não era religiosa, e que ao assistir as comédias americanas, dramas franceses e italianos, se emocionava e ao mesmo tempo se descobria: “quando vi *A aventura* fiquei perturbado, e disse meu Deus esse filme fala de mim” (2008, p. 22). Recorda ainda que sentia-se solitário devido à maturidade atípica entre os garotos de sua idade, e às vezes imaginava que seu lugar era no inferno por gostar de filmes que eram considerados impróprios pelos padres. A literatura também marcou lugar como uma de suas predileções, consumia desde os *best-sellers* ingleses até os clássicos espanhóis e franceses. Afirma que lia de tudo, o que comprova a paixão por histórias e narrativas de ficção.

Ao terminar os estudos básicos, pretendia ir para a universidade e estudar cinema. Porém em tempos de ditadura franquista, a escola de cinema foi fechada e Pedro não teria dinheiro para bancar a faculdade, o que o fez optar por viver em Madri, desfrutar intensamente a cidade e ser educado pelo que viesse a ocorrer em sua trajetória.

É neste momento de sua vida que a figura de Almodóvar passa a se configurar, deixando para trás o angustiado Pedro. Munido de uma câmera super-oito, passou a trabalhar numa telefônica, o que lhe permitiu sair do universo pobre e rural e conhecer a burguesia espanhola. Com uma postura radical com relação à aparência (cabelos compridos e roupas extravagantes), o ainda aspirante a diretor se infiltrava no universo cultural de uma Madri que iniciava os anos 70 em efervescente criação artística: havia vários clubes de cinema super-oito nos quais cinéfilos e diretores se reuniam para exhibir suas obras marcadas por filmes mudos e sem um enredo claro, ao estilo dos produzidos pela conhecida artista Yoko Ono. Na contramão desse estilo, Almodóvar prezava a

narração, gostava de contar histórias, incluía canções nos filmes e exibia-os em bares e festas que o tornaram conhecido, porém novamente estava angustiado, pois não aderiria ao princípio estético dos seguidores do movimento super-oito, do qual agora ele fazia parte e, portanto, sentia-se excluído dentro do grupo. Diante do sucesso de suas projeções, passa a conquistar espaço em escolas de cinema particulares, galerias de arte e finalmente chega à Cinemateca de Madri, o auge do autor neste período.

## 2.2 A MOVIDA MADRILEÑA

Já imerso no circuito cultural de Madri, Almodóvar passa a integrar uma companhia de teatro independente, *Los Goliardos*. Nesse grupo ele fazia pequenos papéis, ajudava na direção e também escrevia. Um de seus textos, “*Erecciones generales*”, acabou sendo a base do roteiro para o seu primeiro longa metragem batizado de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Lançado em 1980, levou um ano e meio para ser concluído e a falta de recursos financeiros quase o fez tomar uma decisão inusitada: “pensei em aparecer eu próprio em cena para contar ao espectador o final do filme, pois era de fato o que mais me interessava: contar uma história” (STRASS 2008, p. 31).

As falhas técnicas da obra, advindas da inexperiência e das dificuldades financeiras, acabaram colaborando para que o diretor desenvolvesse seu potencial criativo e seu próprio estilo de narrar, conforme afirma:

A falta de meios dá uma liberdade de criação que se consegue em geral com muita dificuldade, e por vezes não se consegue de modo algum, numa produção normal. *Pepi, Luci, Bom* é um filme repleto de defeitos; quando um filme tem apenas um ou dois defeitos ele é só um filme imperfeito, ao passo que quando esses defeitos atingem uma grande profusão isso se torna um estilo (STRASS, 2008, p. 32).

Após os primeiros contatos com o cinema, Almodóvar passa a se enveredar cada vez mais pelos caminhos da sétima arte para escrever sua(s) história(s). Seu irmão Augustín muda-se para Madri, o que posteriormente vai ser fundamental para ambos. E o cineasta por meio de suas produções passa a fazer parte do circuito alternativo madrilenho, contribuindo para um movimento cultural muito importante espanhol, a *Movida Madrileña*.

Esse fenômeno cultural se deu de maneira concomitante às mudanças políticas pelas quais passou a Espanha nos anos pós ditadura de Francisco Franco. Os hábitos que

havia sido reprimidos por tanto tempo passam a ser retomados, e Madri se agitava diante de artistas de toda ordem se manifestando e voltando a ter voz. As pessoas voltam às ruas, às festas, aos bares nos quais se encontravam aqueles que haviam sido calados por tanto tempo e que estavam ávidos por produzir. A própria alcunha *Movida*, que significa mover, mexer, que remete à agitação cultural promovida pelos integrantes do grupo. Artistas de toda ordem voltam a criar e retomam suas atividades, em meio a novos espaços de projeção, e a reuniões em bares e até nas ruas de Madri, discutiam, produziam, fomentavam sua arte, questionando a sociedade que restara após anos de restrições no campo cultural.

O contexto de transição política pelo qual passava a Espanha e a *Movida Madrileña*, que surge em meio a esse quadro histórico, são fatores intimamente ligados à projeção e ao sucesso das obras almodovarianas. É claro em seus filmes deste período a alusão à volta da democracia e um certo olhar irônico para o passado recente de proibições e castrações na sociedade espanhola. Aos poucos o discurso ditatorial se dilui e os discursos vigentes nas obras cinematográficas passam a ser justamente marcados pela oposição ao que a censura havia proibido.

Os filmes lançados eram ferramentas de entendimento deste período terrível de silenciamento, que ainda necessitava de explicações. Refletiam sobre os velhos comportamentos, sobre os novos rumos democráticos que viriam e sobre a nova sociedade que se formava. Traziam ainda novos olhares para o cinema espanhol, o qual após anos sob o julgo do discurso ditatorial vigente, começava a traçar novos caminhos. Santana (2009), utilizando-se do viés sociológico para estudar este período histórico, afirma:

Tanto a figura de Almodóvar como a imagem da *Movida* deixaram suas marcas de novo modelo comportamental, servindo como construção mitológica das imagens posteriores sobre essa época. Seus símbolos e seus discursos convergiam para representações que motivavam ultrapassar não apenas o medo herdado dos inúmeros modos de relações trazidas do passado, mas justificavam ideias que levavam à compreensão do novo processo que se vivia, revestido – por isso – sob louvação contínua de atitudes inovadoras em vários setores nela envolvidos (SANTANA, 2009, p. 35).



Figura 1: Pedro Almodóvar – Movida Madrileña. Disponível em:  
< <http://dirceucateck.blogspot.com.br/2012/04/almodovar-um-adjetivo-sem-sinonimos.html>>.

Dessa forma, o discurso do diretor recai sobre a modernidade espanhola em voga, o movimento punk e o underground, atrelados à vida urbana periférica madrilenha, a religião, as diferentes manifestações de sexualidades possíveis, as classes marginalizadas e esquecidas acabam sendo postas em primeiro plano, de uma maneira irônica e perspicaz. *Laberinto de pasiones* (1982) é um belo exemplo desse novo comportamento ao refletir a pluralidade de valores e condutas por meio de personagens um tanto extravagantes e ansiosas por aventuras sexuais, amorosas, e que possibilitassem novas formas de prazer.

É fato que por trás dos grandes movimentos que suscitam novos comportamentos estão indivíduos que agindo sozinhos ou em grupo acabam por liderar as manifestações e mudanças. Estes, a reboque do conceito de Said (2005), podem ser pensados como intelectuais, pois são dotados de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, ponto de vista, atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público.

A *Movida Madrileña* como um todo, incluindo artistas, público e incentivadores, constituiu-se em um movimento artístico, de influência política, cultural e intelectual. O discurso construído pelos integrantes da *Movida* ganhou espaço e repercussão, serviu de modelo de comportamento, aderiu novos adeptos e moldou-se também graças à atuação dos intelectuais e artistas do período que com sua vocação para a arte de representar, falar, escrever, estar na mídia, atuaram para promover “a liberdade humana e o

conhecimento”, aos moldes do proclamado por Said quando discorre sobre o papel do intelectual na modernidade (SAID 2005, p. 31).

Almodóvar tornou-se um dos mais conhecidos intelectuais desse processo. O seu estilo de fazer cinema e os temas por ele questionados encaixaram-se perfeitamente com o contexto vivido pela Espanha desse período. Arrisco-me a frisar que esse meio histórico foi fundamental para a sua ascendência, pois o público estava apto a acolher esse cinema um tanto autoral e que ao mesmo tempo desarticulava a ordem social em voga. As obras de Almodóvar concebem uma nova visão de Madri, por meio de personagens exóticos, homossexuais, mulheres lutadoras e, por vezes, tresloucadas, porém, sobretudo humanas.

Said (2005), na esteira do pensamento gramsciano, acredita que os intelectuais orgânicos estão ativamente envolvidos na sociedade e lutam para expandir mercados e mudar mentalidades. Almodóvar, na falta de um manifesto fundador, foi um símbolo da *Movida*, um cronista que, com suas obras refletia as rápidas transformações pelas quais passava aquela sociedade rumo à modernidade, e a (re)conquista dos direitos que haviam sido usurpados da população. Um legítimo intelectual orgânico, sobretudo doente do seu tempo ainda que com o olhar fora dele, como deve ser o pensador contemporâneo, parafraseando Agamben (2009, p. 62).

O final dos anos 80 marca os últimos suspiros do movimento. Por volta de 1986, os grandes circuitos comerciais passam a englobar os artistas de destaque da *Movida*, retirando-os do meio alternativo e *underground* que os caracterizava. A nova indústria cultural trata de profissionalizá-los. A atual sociedade espanhola, moderna, tecnológica e com novos padrões de comportamento não se surpreende mais tão facilmente com as obras produzidas. O contexto político é outro, e em 1992, Madri é cultuada a capital cultural da Europa. O mundo se volta para os jogos olímpicos de Barcelona.

Em meio a todo esse cenário, o diretor consolida-se nacionalmente com *A lei do desejo* (1987) e dá os primeiros passos para o prestígio internacional com a fundação de sua própria produtora de filmes, *El Deseo*, dirigida pelo irmão Augustín, que abre novos caminhos e recursos para viabilizar obras mais autorais e que tornem tangível seu rico imaginário. O reconhecimento mundial se dá mediante o lançamento de um de nossos focos nesse estudo, o filme *Todo sobre mi madre* (1999). Após ganhar o *Oscar* de melhor filme estrangeiro, prêmio até então inédito para seu país, o diretor se firma no

rol dos grandes cineastas respeitados mundialmente. Agora o menino Pedro é oficialmente para o mundo, Almodóvar, artista/intelectual, celebrado pelos filmes originais, ousados e por sua linguagem inovadora e com o reconhecimento da academia, o que abre novas e importantes portas para sua carreira.

Sobre o roteiro de *Todo sobre mi madre*, discorreremos acerca das condições de produção da obra, que marca a ascensão do diretor a um lugar de destaque entre os grandes diretores mundiais, por ter sido premiada com o *Oscar* (prêmio de maior prestígio no mundo do cinema).

### **2.3 UM LUGAR PARA *TODO SOBRE MI MADRE***

Há de se considerar que os estudos culturais nos permitem articular novas formas de pensar o político e, portanto, novas formas de gerar políticas culturais, devido a seu rompimento com os marcos disciplinares tradicionais que impedem o conhecimento de novas realidades.

A arte é um meio propício para a disseminação de ideias e serve como alicerce para aqueles que desejam transgredir e modificar costumes sociais. O discurso fílmico de Almodóvar sempre optou pelo viés contrário à norma, descrevendo e retratando comportamentos e situações sociais geralmente deixadas de lado pelo poder e pela sociedade como um todo. Neste filme em especial, os aspectos culturais e sociológicos que marcam a obra a situam entre um desses objetos artísticos que mais que emocionar, fazem refletir; o tipo de filme que demora dias para sair da memória, passa pelo nosso corpo e deixa rastros.

O diretor não escondia de ninguém seu desejo de escrever um filme em homenagem a sua mãe. Na própria dedicatória do filme deixa claro a quem quer falar: “A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres, a mi madre...” *Todo sobre mi madre* é uma espécie de mosaico de todos seus filmes anteriores. Alguns personagens já haviam sido criados em outras tramas, porém sem o mesmo destaque. Além disso, vários sentimentos e temas já tratados anteriormente se conectam neste filme.

O final da década de 90, momento de produção do filme, era otimista para o cinema espanhol. Alguns incentivos fiscais foram criados e o público frequentador das salas de cinema crescera significativamente, o lançamento dessa obra veio coroar esse momento espanhol de expectativas.

Em Cannes, o filme ganha o prêmio de melhor direção. Sem dúvida, o diretor é um exímio especialista em lidar com o universo feminino. Parte desse sucesso também decorre da escolha das atrizes, que são dramáticas na medida, sem cair no melodrama e mantendo a expectativa de quem assiste. Neste filme em especial destacam-se a personagem mãe principal, Manuela (Cecília Roth) e Huma Rojo, interpretada por Marisa Paredes.

Na narrativa, a figura materna é o pilar que sustenta as relações entre mãe e filho, bem como os conflitos da história. Manuela, a personagem central da trama, é argentina e vive na Espanha. Quando jovem, foge de Barcelona para viver em Madri, pois estava grávida de seu marido Esteban. Cria seu filho (o qual também atende pela alcunha de Esteban) sem pronunciar uma palavra sobre o pai, apenas dizia que ele havia morrido antes do seu nascimento. O silêncio sobre as origens patriarcais de Esteban deve-se ao medo que Manuela tinha do filho rejeitar a família, uma vez que seu pai se tornara a travesti Lola.

No dia em que Esteban-filho completa 18 anos de idade, mãe e filho vão juntos ao teatro e para comemorar assistem a peça *Um bonde chamado desejo*. Manuela promete contar toda a verdade sobre o pai do garoto quando chegarem em casa, porém ao final do espetáculo, o jovem ávido por um autógrafo da atriz principal Human Rojo, corre atrás do taxi no qual ela se encontra e acaba sendo atropelado e morre sob o olhar atônito de sua mãe.

Sozinha no mundo, Manuela decide regressar a Barcelona para procurar o ex-marido Esteban/Lola e lhe contar a verdade sobre o filho que tiveram e que acabara de morrer. No caminho reencontra uma velha amiga, Agrado (a qual também é travesti), e conhece Rosa, uma freira que faz serviços voluntários em meio a prostitutas e que está grávida de Lola, assim como Manuela esteve um dia. Essa sem dúvida é uma marca registrada do autor, exibir nas telas circunstâncias inusitadas e dramas complexos de maneira natural, o que acaba por envolver o espectador, que passa também a encarar tais fatos como absolutamente normais e aceita-os com naturalidade, como de fato deveria ser.

Rosa, por sua vez, tem uma complexa relação com a sua própria mãe, que nunca entendeu a sua opção por ser freira, e não aceita a sua gravidez. Por fim, Manuela acaba acolhendo Rosa, a qual morre no parto, pois contraíra AIDS justamente de Lola. Manuela resolve então adotar o filho da amiga, o terceiro Esteban da trama (Rosa optou pelo nome de Esteban para seu filho, no intuito de homenagear o filho morto de Manuela). Ao final do filme, quando reencontra Lola, Manuela lhe conta toda a verdade sobre os dois meninos e apresenta-lhe o filho recém-nascido.

O melodrama formado nessa complicada teia de relações é intenso. Algumas cenas como essa que descrevemos, que à primeira vista poderiam incorrer em um derramar de lágrimas, deixam o espectador apreensivo, porém de uma forma um tanto quanto bem humorada, graças à maneira bem articulada do cineasta de direcionar o roteiro, como comprovaremos no capítulo de análise do discurso fílmico.

Em sua filmografia, Almodóvar continuamente “viaja”, conduzindo e carregando suas bagagens plenas de especificidades e cruzamentos de vários estilos cinematográficos; seus filmes funcionam como estratégias criativas para acessar a profundidade de práticas culturais, e para diretamente interferir, revelar, e desvelar convenções sociais ao reivindicar a existência, permanência e a continuação do “estranho” na vida diária. E é precisamente por meio dessas aproximações, entre brincadeiras e idiossincrasias, que seus filmes exibem-se ao mesmo tempo em que subvertem discursos sociais, culturais e políticos.

Somado a isso, também está a predileção por tratar das distintas relações de gêneros problematizando-as por meio de personagens cujas orientações e predileções sexuais são as mais distintas possíveis. Em *Todo sobre mi madre*, como é costume do diretor, as personagens principais são mulheres sofridas com a vida conturbada.

Já na sua biografia, é possível encontrar características que aproximam o diretor das minorias. Antes de obter sucesso e ser reconhecido, viveu em bairros periféricos e pobres de Madri, convivendo com a marginalidade e com grupos sociais de toda ordem: travestis, homossexuais, mulheres separadas dos maridos, classes consideradas menos importantes para a sociedade hegemônica e patriarcalista espanhola do início de sua carreira.

Esse universo se faz presente nas suas narrativas, ao abordar personagens que também sobrevivem à margem da sociedade e lutam para serem reconhecidos e terem voz. Como exemplo, temos as personagens travestis e transexuais que sempre aparecem em seus filmes; subalternas por natureza, uma vez que a opção de mudar a aparência

física por não se sentirem bem com seu corpo e com o sexo ao qual pertencem, submetem-nas a uma situação de marginalidade. Não conseguem emprego, não são aceitas em todos os lugares e, acima de tudo, são rotuladas pela sociedade como seres estranhos, o que reforça a sua posição de exclusão.

Em *Todo Sobre mi Madre*, Manuela e Rosa engravidam de uma travesti, Lola, a qual por sua vez é bissexual, soropositiva e sobrevive da prostituição. Portanto, totalmente fora dos padrões ocidentais de normalidade. Esta é a figura central do filme, ou seja, Almodóvar faz mais do que oferecer espaço ao sujeito subalterno, ele o coloca no centro do questionamento.

Desta maneira, posiciona-se politicamente, ele tem propriedade para “falar” por esse sujeito subalterno, ou melhor, para deixá-lo falar (literalmente, já que estamos tratando de uma narração fílmica, na qual os personagens falam por si próprios). A temática do filme remete à própria vida de Almodóvar, haja vista suas origens, sua luta para ser reconhecido ao fazer um estilo de cinema transgressor e da sua própria orientação sexual, haja vista que a homossexualidade ainda é vista pela sociedade como um problema a ser resolvido.

O diretor exemplifica o intelectual cultuado pelos Estudos Culturais, o qual não se limita apenas a refletir as questões sociais, mas também questiona, adverte e interfere de alguma maneira na realidade à qual está veiculado. Esses estudos, permeados pela busca de encontrar novas formas para pensar a realidade, bem como novas construções políticas para antigos padrões, objetiva apresentar uma proposta acadêmica de crítica cultural que aproveite os diversos terrenos artísticos/intelectuais disponíveis para a produção de conhecimento.

O cinema se apresenta como uma das possíveis formas de examinar as práticas culturais e suas relações com o poder, atuando como agente de transformação social e cultural. Os Estudos Culturais se encaixam nesse contexto de produção eminentemente política que visa novos olhares e perspectivas.

Em *Todo Sobre mi Madre*, essa problematização é clara. Há um questionamento implícito em torno de várias questões sociais, principalmente os referentes às questões de gênero, que não são tratadas de forma binária. Pelo contrário, o diretor problematiza essa relação de gênero tida como padrão (homem heterossexual *versus* mulher heterossexual) e abre espaço para a diversidade, tanto sexual como em relação às diversas maneiras de se levar a vida para além de padrões morais, religiosos e sociais.

A vida que Almodóvar trouxe para a tela em *Todo sobre mi madre* era a de uma Espanha machista, hipócrita e católica. Um país que buscava afirmar-se na democracia e discutir suas diferenças para superar preconceitos, desenvolver novos caminhos e deixar de cultivar velhas fórmulas de considerar os comportamentos como aceitáveis ou não.

Desse modo, está descrito o aspecto culturalista e transgressor da obra, na tentativa de por meio da trama potencializar as discussões sobre temáticas polêmicas e levá-las ao grande público. Assim, é possível promover o debate sobre essas questões que estão diante do público o tempo todo e que, muitas vezes, são ignoradas. Necessário é posicionar-se no sentido de promulgar as diferenças que são a marca da contemporaneidade, da qual é impossível fugir em tempos de globalização, pois é fato que vivemos em uma sociedade heterogênea, tecnológica e multicultural.

A autenticidade em buscar respostas para essas dúvidas é relevante para que o pesquisador, que também é intelectual, possa se reinventar não esquecendo de ouvir as diferenças culturais, raciais, linguísticas que compõem as identidades regionais, culturais, nacionais e que enriquecem a sociedade.

## 2.4 DOLOR(ES)

Um espetáculo de dança atrevido, no qual a Mimulus Cia de Dança visita Dolores (das dores, das pequenas e ridículas dores) embalada no mundo e na trilha sonora de Almodóvar, no bom humor e na caixa de surpresas que os bailarinos sempre colocam à disposição do seu público.

A epígrafe que inicia este subitem é a definição do espetáculo *Dolores*, como está descrita no release da obra. A criação pela criatura, *Dolores* por si mesmo, por quem o concebeu, o diretor e coreógrafo da Mimulus Cia de dança, Jomar Mesquita. *Dolores* é um espetáculo de dança de salão cuja estreia se deu em 2007, e desde então, já foi apresentado mais de cem vezes, não só em terras brasileiras como também no exterior.

A Escola de Dança Mimulus foi fundada em 1990, por Baby e João Batista (pais de Jomar Mesquita). Por serem praticantes das danças de salão apaixonados por bailes e com o intuito de profissionalizar a dança de salão em Belo Horizonte, fundam a primeira escola de ensino sistematizado de dança de salão da cidade. Buscaram novos

gêneros, estilos e técnicas dentro e fora do país. Jomar, que na época era estudante de Engenharia Mecânica, motivado pelos pais, passou a fazer aulas de dança de salão e também acabou se apaixonando pela dança (MESQUITA, 2009).

Dois fatores colaboraram para que a Mimulus criasse seu primeiro grupo experimental de montagem de coreografias em 1992: a juventude que passa a frequentar a escola graças a alguns professores jovens, que motivaram outros colegas da mesma idade a irem conhecer a dança de salão; e os pais que levavam seus filhos para as aulas. Assim, o grupo composto por jovens, alguns ainda adolescentes, passa a ensaiar regularmente e se apresentar em diversos eventos, surgindo então a Mimulus Cia de Dança. Oito anos depois, no ano 2000, foi fundada a Associação Cultural Mimulus, que objetivava formar uma companhia que funcionasse de maneira independente da escola, embora no mesmo espaço, o galpão que até hoje funciona como sede da Escola e da Associação Cultural Mimulus. E para formar bailarinos e selecioná-los para a companhia profissional, foi criado em 2007 o Grupo Experimental, o qual realiza audições anualmente em busca de novos talentos.

Como já discutido no primeiro capítulo, a diferença entre a dança dos salões e a dança de salão cênica reside principalmente nos objetivos. A primeira surge nos bailes, como forma de prazer e socialização; a segunda, como forma de arte/ espetáculo.

A preocupação da Mimulus Cia de Dança residia no fato de que costumeiramente as apresentações de dança de salão levadas aos palcos consistiam em meras reproduções do que se observava nos salões – sequências de passos bem elaborados, músicas conhecidas do grande público, figurinos alusivos aos estereótipos de cada gênero de dança: mulheres dançando tango de vestido vermelho, homens dançando samba de branco e chapéu, forró com saia rodada, só para citar alguns exemplos. Era justamente desse clichê que se tentava fugir:

Não se sabia onde se queria chegar nos processos de criação, porém sabia-se exatamente onde não se deveria chegar: no lugar-comum, no que os outros profissionais das danças de salão sempre faziam. Portanto, por isto mesmo, não havia um modelo a ser seguido e os trabalhos resultavam da experimentação, tentativa e erro (MESQUITA, 2009).

A preocupação com a dança enquanto arte, a dança de salão cênica, surge como mote para as criações da companhia. A proposta de inovação dentro dos caminhos da dança de salão consolidou o nome da companhia, que transpõe os limites formais técnicos dos estilos de dança de salão, e criou uma linguagem própria e inovadora.

Terreno mais que fértil, portanto, para a criação de uma obra artística inspirada nos filmes de Almodóvar, como é o caso do espetáculo em questão. Mescla ainda elementos da dança contemporânea nas suas produções, e o resultado surpreende como indicam críticos especializados na área:

Se nada parece novo no mundo atual, não é porque tudo é clichê ou lugar-comum na contemporaneidade, mas porque a maioria dos artistas usa os signos disponíveis de maneira previsível. Como a *Mimulus* não pretende se render a isso, os rumos de cada cena de *Dolores* são agradavelmente imprevisíveis (AVELLAR, 2007).

*Mimulus*<sup>3</sup> é o nome de uma flor amarela que irradia luz dourada. Jomar Mesquita destaca que sua mãe adora flores e por isso as flores sempre estão nos espetáculos, na cenografia ou no figurino; ou nos dois, como em *Dolores*. Para o coreógrafo, a flor traz uma atmosfera *kitsch*<sup>4</sup> ao espetáculo numa clara alusão às obras de Almodóvar e à dança de salão em si:

A flor grandona vermelha ali no fundo, ela é muito forte pra trazer essa atmosfera *kitsch* do Almodovar, atmosfera cafona brega da dança de salão [...] e que foi um dos motivos que me levou também a me decidir por esse tema, porque eu acho fascinante isso, esse universo da dança de salão que fica exatamente no limite tênue entre o bom gosto e o brega (MESQUITA, 2011).

O espetáculo apresenta, de forma bem humorada, temas como: sexualidade, machismo, preconceito, as relações afetivas entre homens e mulheres, as homoafetividades, a repressão social. Podemos constatar essa afirmação nesta imagem na qual os bailarinos representam diversos personagens com particularidades e comportamentos distintos que remetem aos temas citados:

---

3 Nome botânico: *MIMULUS GUTTATUS*: Nativa da América. Cresce em abril e out./dez. A flor germina perto da água, próxima da correnteza; suas raízes vão se aprofundando aos poucos. As flores *Mimulus* são amarelas e irradiam luz dourada.

4 O kitsch, conhecido como a estética do mau gosto, tem seu apogeu com o advento da indústria cultural, expressão cunhada pelos teóricos da Escola de Frankfurt, que se desenvolve com a descoberta das técnicas de reprodução e divulgação em massa. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_ve rbete=3798](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve rbete=3798)>. Acesso em 07/01/2013 às 10h.



DOLORES - Mimulus Cia. de Dança / Direção: Jomar Mesquita

Figura 02: Dolores. Disponível em:< <http://mimulus.com.br/espetaculo-dolores-mimulus-cia-de-danca/dolores-galera-de-fotos/>>.

Embalado pelas trilhas sonoras dos filmes de Pedro Almodóvar, nasce *Dolores*. Jomar Mesquita afirma que em busca de um tema para sua criação, aderiu à sugestão de sua mãe e reescutou uma coletânea com as músicas mais bonitas utilizadas nos filmes do cineasta. A partir desse *insight*, veio a ideia de construir um espetáculo de dança composto por essas canções. Segundo o coreógrafo, a trilha, além de ser composta de belíssimas músicas, ainda estava atrelada ao próprio universo almodovariano, que nas palavras de Mesquita (2011) é “rico e ao mesmo tempo desafiador pra companhia, pelo fato de tratar de temas polêmicos, de ser um universo um pouco distante da dança” justamente as variadas possibilidades de temas, figurino e personagens que o tema possibilitaria que o instigaram a esse desafio.

Para Salgado, “la música de Almodóvar bebe de muy diversas fuentes y cobra gran fuerza en todas sus películas, hasta el punto de hacerse determinante en la narración” (2001, p. 29). Em geral, nas suas narrativas, o cineasta se utiliza das canções não só como pano de fundo para as cenas, mas como um elemento integrante da ação. Por vezes são como fios condutores da trama, além de criar um clima de envolvimento com o espectador. Notável ainda é a diversidade cultural de suas escolhas musicais: música espanhola, argentina, italiana, brasileira, folclórica, para exemplificar algumas de suas predileções.

No entanto, a música romântica latina surge com mais força, especialmente as interpretadas por mulheres, que ao cantá-las, emprestam a voz a um tom de sentimentalismo e passionalidade digno de melodramas folhetinescos. O exagero sentimental acaba por nos causar compaixão diante do sofrimento das personagens.

Alguns cantores surgem com mais força em sua obra. Em *Todo sobre mi madre*, quinze das dezoito canções que compõem a película são de Alberto Iglesias, cantor e compositor espanhol especialista em trilhas cinematográficas. As melodias acompanham o estado emotivo das personagens; um exemplo é *Tajabone*, de autoria do senegalês Ismael Lô, que lindamente imprime leveza e intensidade à chegada de Manuela a Barcelona, para contar ao seu ex-marido sobre a morte do filho.

Em *Dolores*, as músicas selecionadas a partir do gosto pessoal do coreógrafo, além de imprimir ritmo ao espetáculo, evocam uma série de sensações e sentimentos nos sessenta minutos de sua apresentação.

#### 2.4.1 As paixões de *Dolores*

Ao comentar das dificuldades na criação do espetáculo, Jomar Mesquita (2011) refere-se ao “medo da recepção”, por buscarem representar por meio da dança, temáticas que tangem ao universo de Almodóvar, mas que são ainda vistas como polêmicas, como as homoafetividades, por exemplo. Ressalta ainda que o ano de criação e lançamento do espetáculo coincide com a discussão da classificação indicativa para espetáculos audiovisuais e de outros gêneros, o que causou um certo receio da acolhida que o público teria do espetáculo.

E esse foi o primeiro espetáculo que rolou o problema de que, poxa temos que colocar uma idade, porque também foi a época que voltou essa coisa da censura<sup>5</sup> no Brasil, de tem que se determinar uma idade e eu fui contra eu briguei muito por isso eu disse gente não tem nada no espetáculo que impeça uma criança de assistir, na minha opinião [...] no fundo eu não tinha tanta certeza, eu ficava receoso eu tentava passar pra eles essa confiança, mas eu ficava no fundo receoso [...] (MESQUITA, 2011).

---

5 O coreógrafo refere-se à polêmica gerada na época da criação de *Dolores* pela implantação do novo Manual da Classificação Indicativa (2006), elaborado pelo Ministério da Justiça. O Manual detalha a metodologia que deve ser seguida para adequar espetáculos e obras audiovisuais a faixas etárias condizentes com os conteúdos abordados. Os maiores indicadores levados em consideração são a existência de sexo e violência nas criações.

Ainda que apreensivo quanto ao efeito que algumas danças poderiam causar ao público, Jomar Mesquita aproveitou a intelectualidade e o estilo almodovariano de fazer cinema para as criações coreográficas de Dolores, segundo o coreógrafo, a forma leve utilizada por Almodóvar para retratar polêmicos, sem provocar impacto no público era sua busca em Dolores:

Não era o meu objetivo chocar. Como eu acho que o Almodovar ele coloca as coisas de uma maneira tão simples, tão natural, tão engraçada, que ele não choca, é isso que eu acho genial nele, como que ele coloca certos temas que às vezes você vê em outros filmes, em outras situações e que choca. E ele coloca de uma maneira que fica muito natural. (MESQUITA, 2011)

A naturalidade é característica do cinema de Almodóvar. O diretor tem a capacidade de resolver conflitos à primeira vista complicados sem causar grandes estranhamentos; doença, sexualidade, amor, dor e paixão se aliam em uma emaranhada teia de relações sem que o espectador “sofra” desses padecimentos. A paixão, aliás, é mote para a composição de *Dolores*. Jomar Mesquita afirma que a visceralidade e a passionalidade da obra almodovariana foram um dos motivos que o levaram a escolher Almodóvar como inspiração para a criação de um espetáculo. Paixão que ele afirma sentir ao dançar e que perpassa sua vida e suas coreografias.

A paixão representa muito mais o espetáculo. É uma paixão que por mais que eu consiga fugir dela, é a paixão que ta presente em praticamente todas as coreografias que eu faço [...] Que é uma marca registrada nossa, essa coisa visceral [...] A dança de salão pra mim é isso [...] o principal fator que me levou a me apaixonar pela dança de salão é isso, a possibilidade de explorar essa passionalidade ali ao máximo (MESQUITA, 2011).

O filósofo Aristóteles conceitua a paixão como sendo o que move e impulsiona o ser humano para as ações, entende por paixão ainda os sentimentos ligados à dor ou ao prazer como a cólera, o medo, a audácia, o desejo, a compaixão.

Jomar Mesquita, como já pudemos constatar, se declara um ser apaixonado. Arriscamos aproximá-lo intelectualmente a Pedro Almodóvar, pois ambos declaram como “marcas registradas” de suas criações a paixão: “Afinal o essencial é isto: sobreviver e manter a paixão” (STRAUSS, 2008, p. 260). A paixão, como definido por Aristóteles, está relacionada também ao sentimento de dor, palavra que pode significar sofrimento físico ou moral; aflição; mágoa; dó (FERREIRA, 2001 p. 245). Voltemos a *Dolores* “das pequenas e ridículas dores”, como observamos na epígrafe deste capítulo.

O nome do espetáculo nos induz a muitos questionamentos: quem é Dolores? O que é? Personagem, sentimento, ação? Ao ser indagado por nós sobre os motivos que o levaram a este nome, Jomar Mesquita, diretor da Cia, faz referência ao sentimento de dor, remetendo ao próprio Almodóvar:

Nas entrevistas dele que eu li, Almodóvar fala que a dor pra ele é como uma religião, no sentido que ela ta presente em todas as culturas. Que independente de língua, de idioma dos mais variados fatores culturais, todo mundo entende e sabe o que que é dor, então se você fala em dor seja física, seja espiritual, todos os povos sabem exatamente o que que é isso, o que é dor, então é por isso também o nome Dolores, e é isso que permeia o espetáculo sempre tem uma dor ali te cutucando(...)nunca você ta bem, você ta tranquilo, sempre tem algo te incomodando, algo te dolorindo vamos dizer assim.. (MESQUITA, 2011) <sup>6</sup>.

Jomar Mesquita esclarece ainda que escolheu esse nome também por ser um nome feminino, e por uma música de seu gosto pessoal interpretada por Nelson Gonçalves que leva esse título. Inclusive o tom melodramático da música é condizente com o espetáculo e com o clima almodovariano de sentimentalismo. “[...] Dolores Sierra vive em Barcelona na beira do cais. Não tem castanholas e faz companhia a quem lhe der mais [...]” (GONÇALVES, 2005).

#### **2.4.1.2 Mães em cena**

É sabido que Almodóvar sempre homenageava sua mãe nos seus filmes. Ela sempre fazia uma aparição nas histórias como figurante, aparições sempre bem humoradas. Como uma forma de brincar com essa imagem típica de filho zeloso de Almodóvar, o espetáculo *Dolores* também tem as suas mães.

Para cada apresentação, é convidada uma “mãe” da cidade pela qual a companhia passa, para encenar algumas partes do espetáculo. Segundo o diretor, trabalhar com o equívoco e o inesperado é muito enriquecedor, e as reações do público são sempre uma boa surpresa. “De repente você tá assistindo o espetáculo e poxa! o que que aquela mulher tá fazendo ali? dançando desse jeito às vezes meio desengonçado,

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada na sede da Cia Mimulus, em Belo-Horizonte-MG. Julho-2011.

meio sem jeito...” (MESQUITA, 2011). As mães se divertem, os espectadores também e cria-se um clima de familiaridade entre os bailarinos e as “mães”.

Considerando-se *Todo sobre mi Madre* e *Dolores*, são muitas as dores rememoradas nas histórias narradas pela dança ou pelo filme: a dor de quem perde filho(a), pai, mãe, amiga, a dor de quem sequer conhece o pai, a dor de quem sofre por amar descabidamente, a dor de quem adocece, a dor de quem opera o corpo, a dor de dançar com uma pessoa mas desejar a outra, a dor das canções amarguradas, a dor dos músculos que dançam à exaustão, a dor de quem filma, coreografa, e escreve... sobre (sob) dor. E advinda ou causadora da dor está a paixão, paixão pelo corpo seja o próprio ou o alheio, paixão pela dança, pela arte, pelo cinema, paixão por homens, mulheres, homens e mulheres, paixão em narrar, em escrever. Considerando, portanto, todos esses elementos, e as definições já mencionadas para dor e paixão, fica claro para nós que esses sentimentos tão caros ao cineasta e ao coreógrafo são explorados quase que ao limite nas duas obras.

## 2.5 FALANDO DE SI E DO OUTRO

Na entrevista de quase duas horas de duração, Jomar abre (no sentido derridiano) o “dolorido” arquivo de sua própria criação, a qual vai corporificando-se no seu discurso aos poucos, a partir das perguntas relacionadas ao espetáculo e a sua ligação com o filme *Todo sobre mi madre*.

Defrontados por esse “desarquivamento”, intencionamos pensar este estudo como pertencente ao campo das “escritas de si” no qual é possível inserir vários gêneros narrativo-discursivos, tais como romances, filmes, sites, entrevistas, entre outros.

Klinger (2006) concebe a autoficção como “um discurso que não está necessariamente relacionado a um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele” (p. 35). Por esse viés, pode-se entender o discurso fílmico como autoficcional quando há a inscrição da voz autoral implicado neste discurso.

Diante das criações autoficcionais de Almodóvar e do aproveitamento destas para a concepção de *Dolores*, constatamos que tais obras podem ser tomadas como autoficcionais, inclusive com coincidências biográficas entre autores e personagens. O coreógrafo Jomar Mesquita perdeu o pai (segundo ele, seu grande incentivador e amigo)

dez dias antes da estreia do espetáculo, perda que o abalou profundamente visto que o pai sempre o ajudava com ideias e propostas e foi quem o ensinou os primeiros passos de dança. Impossível não lembrar da personagem Esteban, e do próprio Almodóvar que também sofreram pela ausência paterna. A mãe de Almodóvar, a quem inclusive ele dedica o filme, faleceu meses depois da estreia; após tal perda o diretor escreveu um texto no qual declara ter aprendido muito com sua mãe: “Aprendi algo de essencial para o meu trabalho, a diferença entre a ficção e a realidade, e como a realidade precisa ser completada pela ficção para tornar a vida mais fácil” (STRASS, 2008, p. 249).

Jomar Mesquita, por sua vez, afirma ter aprendido a dançar com seu pai e sua mãe, Baby Mesquita, que até os dias atuais trabalha na Mimulus junto com o filho e o auxilia diretamente nas produções da companhia. Temos, portanto, “mães essenciais” as quais influenciaram nos desejos e profissões dos filhos e que tiveram um papel importante na carreira de ambos. Uma relação entre mãe e filho tão marcante quanto à dos personagens de *Todo sobre mi Madre*, Esteban e Manuela.

Ainda que as obras em questão não sejam literárias (embora seja possível encontrar um princípio de literariedade que perpassa por ambas), pode-se falar em perfil biográfico pois, conforme a especialista em crítica biográfica Eneida Souza:

A construção de perfis biográficos se faz independentemente do gênero, nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual (SOUZA, 2009, p. 52).

Como já comentando no primeiro capítulo, a identidade se constitui a partir do Outro. O indivíduo se torna conhecedor de si mesmo a partir do olhar do outro. A relação entre a personagem Esteban e sua mãe era muito intensa e também complexa. O jovem ansiava saber suas origens, no entanto, a mãe insistia em fazer segredo. Esse conturbado conflito entre ambos é tema recorrente da narrativa de *Todo sobre mi madre* – mesmo após sua morte, o espectro de Esteban-filho persegue a mãe.

O conceito de espectro que perpassa esta discussão é derridiano, pois entendemos que Manuela demonstra certo desejo de permanência, de eternização de Esteban ao desarquivar a vida de seu filho retornando a Barcelona em busca do pai, e à medida que os fatos se sucedem, esse arquivo vai sendo escancarado de diversos modos pela sua narração sobre a morte do jovem, no acesso ao conteúdo do diário escrito pelo rapaz, ou ainda pelas pessoas que acabam cruzando seu caminho e que remetem ao

fatídico dia, como a personagem Human Rojo que, na trama, é uma atriz famosa, estrela principal da peça a qual mãe e filho assistiram no dia da morte de Esteban, aliás, é válido lembrar que ao correr em busca de um autógrafo de Human é que o menino fora atropelado. Todos estes fatos exemplificam a assertiva de Coracini sobre espectro/arquivo em Derrida:

O espectro retorna ou permanece no, para com o outro, como uma sombra fantasmática a per-seguir o caminho desse outro-desejante ou não. O arquivo resulta do investimento de um trabalho sedutor, remédio para o tão temido desaparecimento da memória (CORACINI, 2007, p. 17).

Neste caso, o arquivo/memória e espectro se fundem e alternam-se como meio para as personagens desenrolarem o fio condutor da narrativa, e tecem novas teias neste emaranhado em que se encontra a trama.

Para Klinger, a autoficção participa do mito da criação do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. O autor em questão se encaixa neste perfil, Almodóvar já deixou claro em várias entrevistas que este filme é uma homenagem à maternidade e à sua própria mãe, que inclusive faz uma rápida aparição no filme como uma personagem secundária. Sabe-se pela sua biografia que o diretor perdeu o pai aos 8 anos. Filho caçula entre 4 irmãos, conviveu com muitas mulheres em sua vida, aprendendo a valorizá-las e admirá-las.

A vida nos bairros de subúrbio o fez ter contato com todo tipo de indivíduos à margem, tais como prostitutas, travestis, viciados, mulheres neuróticas, entre outros. Esses fatos, aliados à sua declarada homossexualidade, formaram um diretor cuja personalidade e a vivência influenciam diretamente na sua obra artística, como o próprio ressalta: “No cinema tenho que ser aquilo que sou”.

Sobre essa afirmação, recorreremos novamente aos conceitos postulados por Klinger, que diz ainda: “A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, a autoficção como performance do autor” (KINGLER, 2006, p. 69).

Assim, não se pode pensar o texto ficcional sem levar em conta a vida do criador deste, que se mostra como sujeito performático à medida que a realidade se complementa à sua obra para criar a subjetividade do artista.

Klinger (2006), a partir do conceito de Arfuch, complementa:

O autor é considerado enquanto sujeito de uma performance, de uma atuação, que representa um papel na própria vida real, na sua exposição pública, nas suas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas, nas palestras. Portanto o que interessa de auto-biográfico no texto de auto-ficção não é uma certa adequação a verdade dos fatos, mas sim a ilusão da presença, do acesso ao lugar da emanção da voz (KINGLER, 2006, p. 85).

Essa autenticidade proclamada pelo diretor se faz notória, sua autoria está inscrita e é possível fazer uma analogia autoficcional entre criador e criatura em algumas personagens.

Para tanto, recordamos a protagonista de *Todo sobre mi madre*, Manuela (que tal qual a Mãe de Almodóvar, criou o filho sozinha em meio a adversidades e problemas) e de Esteban, o jovem amante da arte, que adorava escrever e que gostaria de conviver com o pai, e por que não pensar nas demais criaturas de Almodóvar que, assim como ele, mesmo vivendo à margem, não se acomodam à condição de vítima, tais como Agrado, a travesti que se orgulha de ter modificado todo o corpo para garantir seu sustento, a atriz Human Rojo que vive no meio artístico fazendo peças e filmes não tão rentáveis, mas que privilegia o prazer de viver daquilo que gosta, ainda que com dificuldades.

E por final Lola, a travesti pai dos dois Estebans da trama, vitimizada pelos excessos de sua vida transtornada, mas ainda alvo de paixões e que mantém constantemente o porte altivo e a cabeça erguida em meio a tantas agruras. Esses exemplos remetem às “pontes metafóricas entre o fato e a ficção” que a crítica biográfica constrói como promulgado por Eneida Maria de Souza, transformando fatos reais em representações do vivido que ao se mesclarem ao texto ficcional resultam, quando bem manuseados, em resultados estéticos dignos de destaque em meio ao vasto campo cultural do qual fazemos parte.

Detenhamo-nos agora na análise discursiva de *Dolores e Todo Sobre mi Madre*.

### CAPÍTULO 3

#### DOLORES DE MI MADRE

Coracini, em sua obra *A celebração do Outro* (2007), afirma que o sujeito se constitui a partir do olhar do outro, dos vários discursos e vivências que perpassam sua existência e que acabam por criar marcas que se incrustam nele, se exteriorizam ao poucos e assim vão delimitando sua singularidade e identidade. O processo de desarquivamento desses traços se dá (não só, mas muito intensamente) por meio do discurso. No campo da AD, a relação entre o texto e o discurso é a que existe entre o objeto de estudo e a análise. O texto não é fechado em si mesmo, e enquanto unidade de significação pode ser um parágrafo, uma frase ou apenas uma palavra (ORLANDI, 1999). Dessa forma temos unidades discursivas que são segmentadas, recortadas de determinadas situações interlocutivas para serem por fim analisadas.

Neste capítulo, procederemos às análises dos enunciados correspondentes ao discurso fílmico e ao discurso “dancístico”, por nós entendidos como o roteiro do filme *Todo sobre mi madre* e a entrevista sobre o espetáculo *Dolores*. Relembramos que nos alicerçamos nas teorias da Análise do Discurso de linha francesa, nos estudos do filósofo Michel Foucault e nos Estudos Culturais. Entendemos que tais práticas discursivas, quando analisadas pela ótica culturalista e histórica, nos permitem uma dimensão mais abrangente das implicações ideológicas e sociais dos discursos artísticos em questão.

Nosso intuito é problematizar aspectos identitários do discurso de *Todo Sobre mi Madre* presentes no discurso sobre *Dolores*. Para tanto, seguiremos como linha de raciocínio dois eixos de interpretação: Sexualidade/Relações de Poder e Gênero/Desejo. Ressaltamos que entrelaçados a estes discursos ecoam vozes relativas a outras questões que por nós serão apenas “pinceladas” no intuito de enriquecer nossos estudos, como o preconceito, as relações interpessoais, e as relações de gênero.

### 3.1 Sexualidade/Relações de Poder em *Tudo sobre mi Madre*

Uma das personagens mais marcantes de *Todo sobre mi madre* é a travesti Agrado. Em determinado momento da trama, sobe ao palco do teatro no qual trabalhava, para contar aos espectadores a história de sua vida e de como se tornara a travesti que se apresenta diante deles. Nosso foco recairá sobre a sua fala em relação às mudanças corporais realizadas por ela no seguinte enunciado:

R01 – Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientos mil (El público ríe). ¿Tetas? Dos... porque no soy ningún monstruo. Setenta mil cada una, pero éstas ya las tengo súper amortizadas. Silicon... ("¿dónde?!", pregunta un joven desde el público). Labios, frente, pómulos, cadera y culo. El litro cuesta unas cien mil, así que hechan la cuenta, porque yo ya la he perdido. Limadura de mandíbula, setenta mil. Depilación definitiva láser -porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre-, sesenta mil por sesión. Bueno, lo que les estaba diciendo es que cuesta mucho ser auténtica, señora. Y en estas cosas no hay que ser rácana... porque una es más auténtica cuanto más se parezca a lo que se ha soñado de sí misma (ALMODÓVAR, 1999, p. 152). 7

Em R01, Agrado, ao desarquivar e exteriorizar por meio de seu discurso, a imagem que tem de si, o modo como se vê, começa por afirmar-se como uma pessoa que sempre quis ser agradável aos outros. “*Me llaman La Agrado, porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás.*” Ainda ressalta que é muito autêntica, e que essa autenticidade reside justamente no fato de ser “fabricada”. *Además de agradable, soy muy auténtica. (...) ¡Miren qué cuerpo! (...) ¡Todo hecho a medida!*

---

7 Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200mil. Peitos: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone... Onde? (Grita um jovem da platéia). Lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher também veio do macaco, tanto ou mais que o homem. Sessenta mil por sessão. Bom, como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma (Tradução nossa).



Figura 03- Agrado. Disponível em:<://filmsploitation.blogspot.com.br/2011/05/all-about-my-mother-todo-sobre-mi-madre.htm>.

Corpo e imagem são indissociáveis, Agrado enquanto travesti e prostituta, ganha à vida graças aos belos atributos de seu corpo. A “fabricação” é um efeito dessa relação, cada litro de silicone implantado simboliza uma parte do processo de (res)significação de gênero desejado pela personagem, a qual produz mutações na relação olhar/ se ver/ ser visto graças às metamorfoses provocadas em seu corpo, do corpo em cena e que encena, já que nesse momento Agrado está no palco de um teatro operando seu discurso. Nessa cena, Agrado assume o lugar da atriz principal da peça de teatro que seria apresentada, para “salvar” a noite e segurar o público pagante; ela entusiasma os espectadores contando a história de sua vida. Metalinguisticamente Almodóvar opera mais uma vez seu posicionamento político oportunizando a uma personagem subalterna que fale por si, tenha voz e atue para discursar sobre fatos reais de sua vida. Conta-se uma história com o corpo.

Agrado buscou a experimentação corporal no sentido mais literal do termo, e deixa claro que seu objetivo era realizar seu sonho de ser mulher, ou de chegar muito perto disto. É relevante também notar que há uma construção identitária no seu discurso, na declaração de seu corpo como fabricado, sua autenticidade reside justamente no fato de assumir que o produto que expõe foi fruto do seu desejo, de sua vontade de estimular várias e distintas partes de seu corpo. É possível pensar que no seu caso ela fez mais do que buscar experiências, o corpo é a experiência em si, o desarquivamento de sua história de vida está atrelado ao resultado do que seu corpo se transformara. Seu corpo é um lugar de poder e valor. Sua autenticidade está

intrinsecamente relacionada aos litros de silicone, ou seja, o que poderíamos supor como “falso” é o que o discurso da personagem ressalta como o mais “verdadeiro” de sua personalidade. Seu desejo de completude transparece à medida que ressalta como se (re)criou ao longo de sua vida.

Em suas análises sobre controle e vigilância do corpo pelo viés da sexualidade, Foucault (1988) esclarece como nós sujeitos da cultura ocidental, estamos submetidos a uma complexa estratégia moldada pela sociedade, uma intrincada rede de relações de poder da qual o corpo é alvo privilegiado. Este corpo deve permanecer educado, dócil controlado. Assim surgem as formas de “controle-estimulação”, as quais segundo Foucault servem para explorar economicamente a erotização do corpo o qual “pode” ser exposto porém “deve” ser bronzeado, magro, modificado por intervenções cirúrgicas para estar nos padrões estéticos instituídos.

O filósofo afirma ainda que é na sexualidade que as práticas discursivas se fortalecem. Estamos inseridos em uma cultura “sexo-cêntrica” que re-inventa verdades sobre a sexualidade a todo momento, o poder circula portanto em rede, ora nas mãos de sujeitos que exercem o poder, ora nas mãos de quem sofre as suas ações (FOUCAULT, 1988).

A personagem Agrado ao declarar como modelou seu corpo perfeito buscando realizar seu sonho, desestabiliza as normas, já que por vontade própria interviu em seu corpo modificando sua natureza, exerce poder sobre si própria, regula seu corpo como bem entende. No entanto paradoxalmente está assujeitada as formas reguladoras de “controle-estimulação” do corpo, ele pode ser modificado, entretanto deve ser enquadrado nos padrões “ideais” da beleza feminina ocidental. Medidas perfeitas, formas de “investimento do corpo pelo poder” (FOUCAULT, 1988), e as consequências desse “poder investido” devem ser sofridas:

R 02- Yo lo único que tengo de verdad son los sentimientos y los litros de silicona, que me pesan como quintales. 8

A personagem Agrado sente o **peso** dos silicones em demasia, a memória discursiva remete a todos os “pesares” por ela sofridos para realizar tantas cirurgias, as dificuldades financeiras, o preconceito, as dores físicas e morais. Ainda assim considera que atrelados aos seus sentimentos, os litros de silicone são o que tem de mais

---

8 Eu, o único que tenho de verdadeiro são os sentimentos e os litros de silicone, que pesam como quilates (Tradução nossa).

verdadeiro, provavelmente por representarem a sua satisfação em exteriorizar o desejo íntimo de ser mulher.

De acordo com Ferreira (2001, p.24), o verbo agradar pode significar “contentar, satisfazer, causar prazer”. Agrado é prostituta, profissão intrinsecamente relacionada à busca dos prazeres. Para ter clientes e se sustentar economicamente é preciso ser agradável, satisfazer os prazeres de si e do outro, manter o corpo em forma. Portanto seu discurso inscreve-se numa formação discursiva da beleza feminina, da sedução por meio do corpo ideal, com medidas perfeitas. Corpo este que ao ser desejado, pelas silhuetas harmônicas que possui, assume-se como o espaço para a manifestação do seu poder, o biopoder. (FOUCAULT, 1988). O intradiscursos perpassa pelo seu corpo, os arquivos e memórias discursivas que regem o código social/sexual constroem sua identidade, bem como sua sexualidade. Assim o gênero surge como “resultado de tecnologias sofisticadas que produzem corpos sexuais” (BENTO, 2006, p. 35). No caso de Agrado, as tecnologias correspondem às cirurgias realizadas, as roupas femininas, cabelo, maquiagem, as unhas e todo o aparato que a constitui enquanto mulher.

Agrado é ainda uma das poucas personagens da trama que “quebram” a tensão emocional do roteiro, pois seu discurso sempre é marcado por um leve tom de humor e ironia, “agradando” e proporcionando descontração ao espectador, como no enunciado no qual explica como se tornou travesti/ prostituta:

R 02 - Huma: Oye Agrado, Tú sabes conducir?

Agrado: Sí de joven, fui caminhoneiro.

Huma: Ah si?

Agrado: En Paris, justo antes de ponerme las tetas. Luego dejé el camión y me hice puta.

Huma: Qué interesante...

Agrado: Mucho.<sup>9</sup>

Michel Foucault, na obra *Os Anormais* (2002), discorre acerca das três figuras que pertencem ao domínio da anomalia no século XIX. Interessa-nos sua concepção de “monstro humano”, noção pertencente ao campo do domínio “jurídico-biológico” que situa o monstro como um fenômeno raro: “Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei, e é

---

<sup>9</sup>Huma: Agrado, Você sabe dirigir? Agrado: Sim, quando jovem fui caminhoneiro.Huma: Ahn, sim?Agrado: Em Paris antes de por os peitos. Logo deixei o caminhão e virei puta.Huma: Que interessante. Agrado: Muito (Tradução nossa).

ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos” (FOUCAULT, 2002, p. 70).

Metaforicamente as travestis, incluindo Agrado, podem ser lidas como monstros humanos, à esteira do pensamento foucaultiano. A formação discursiva de Agrado ora circula no campo das feminilidades ora desliza por aspectos identitários referentes ao imaginário masculino como em R-02: “fui caminhoneiro”, profissão comumente exercida por homens e que exige certas habilidades enquadradas socialmente no campo dos atributos masculinos como força e habilidade em trocar pneus. Podemos pensar ainda que a personagem está em um constante transito de identidades, sua essência pode ser definida como masculina e seu exterior feminino (corpo transformado). O contrário também procede, essência feminina e corpo masculino (possui a genitália masculina, pênis). Exceção, caso raro, anormal, parafraseando Foucault. Sinônimo de transgressão à lei de uma sociedade repressora e normatizante no que tange ao binarismo dos gêneros, que regulariza as sexualidades individuais por meio dos gêneros aos quais estamos inscritos discursivamente antes mesmo de nascer, quando ainda estamos na barriga de nossas mães e o médico diz: “É um menino(a)”.

Para Judith Butler (2007), o gênero se constitui discursivamente e ideologicamente, produzindo os sexos. Afirma que o processo de afirmação do sexo se dá pela identificação ou não com determinados discursos imperativos heterossexuais. A reafirmação desses discursos ou a negação deles pelo indivíduo produz distintas subjetividades sexuais, sujeitas ao poder regulador do discurso acerca da sexualidade.

As<sup>10</sup> travestis, ao nosso ver, questionam essa “norma vigente” pois transcendem o potencial de transformação do corpo e de seus reflexos no meio social. Abrem-se a várias possibilidades de identidade. A que gênero pertencem, portanto? Nossa discussão não pretende responder a esse questionamento, tampouco aprofundar-se nos estudos da *queer theory*<sup>11</sup>, no entanto as noções de gênero no que tange ao conceito de travestilidade, nos são caras para nossa análise, pois Almodóvar centraliza as personagens travestis da narrativa, que funcionam como fio condutores da trama. Além

---

<sup>10</sup> Optamos pelo uso do artigo feminino (a) para designar o substantivo travesti, pois conforme Benedetti: “O respeito e a garantia à sua construção feminina estão entre as principais reivindicações do movimento organizado das travestis e transexuais. Quero que meu trabalho contribua com esse objetivo, valorizando e afirmando o gênero feminino – cultural e gramatical- das travestis”. (2005, p.19).

<sup>11</sup> Os estudos da *queer theory*, trazem sua proposta crítica sobre a questão identitária no movimento gay e lésbico. Essa nova corrente propõe uma análise da cultura a partir de um outro paradigma científico, cuja proposta teórico-epistemológica implica num deslocamento do olhar do cientista do “centro” da sociedade, para as suas “margens”.

de Agrado, ainda temos Esteban/Lola, travesti, prostituta, viciada em drogas, aidética e pai dos outros dois Estebans da história.

Foucault, em seus estudos sobre a História da Sexualidade, investiga os mecanismos positivos que produzem a sexualidade. O discurso “inventa” o sexo, pois o casal heterossexual se torna o modelo ideal de como (re)produzir a sexualidade. O discurso de Almodóvar via Agrado, e suas tantas personagens travestis, desestabiliza a ordem vigente pois fala de sexo, reinventa formas de exercer a sexualidade e modos de vida em família por meio de ironias, paródias e pastiches.

As travestis são por muitos estudiosos das relações de gênero, bem como da teoria *queer*, conceituadas como *transgêneros*. Estão além do binarismo macho/fêmea, masculino/feminino. Os estudos mais calcados nas relações entre os gêneros apontaram os limites dessa concepção binária homem *versus* mulher. Passou-se a observar que masculino e feminino se constroem relacionalmente, em contínuas disputas de poder. A transexualidade de início não teve seu lugar nessas discussões conceituais. Mergulhados nas tradicionais normas de gênero que dizem que a genitália marca nosso sexo, somos levados a pensar que entre corpo, gênero e sexualidade deve haver uma concordância.

A mulher que possui uma vagina, que também é mãe e que procria por conta de sua heterossexualidade. O homem é racional, representa a força do lar e é o agente procriador heterossexual. “As instituições estão aí, normatizando, policiando, vigiando os possíveis deslizos, os deslocamentos. Mas os deslocamentos existem” (BENTO, 2006, p. 12). E no discurso almodovariano eles existem, e com muita representatividade. Agrado, Lola e Manuela são personagens exemplos desse deslocamento. Elas violam a lei e por isso são excluídas. Travestis que se envolvem com mulheres, casam e as engravidam.

A obra de Almodóvar é marcada pela transgressão aos discursos normativos que circulam na sociedade. No que tange aos transgêneros há um discurso inferiorizante que trata-os como subalternos, minorias que devem se ocultar. O discurso almodovariano de *Todo sobre mi Madre*, ao contrário, fomenta a discussão em torno das sexualidades e dos gêneros, dando voz às travestis, e deslocando os seus papéis de representação social.

Agrado, como a grande maioria das travestis,<sup>12</sup> não deseja operar-se, não abre mão de possuir um pênis, representação de sua virilidade, combinando o “impossível

---

12 “As travestis, não desejam extirpar sua genitália, com a qual, geralmente, convivem sem grandes conflitos” (PELÚCIO, 2004).

com o proibido” (FOUCAULT, 2002). E a justificativa para tanto é por uma questão econômica e de sobrevivência como se nota no seguinte enunciado:

R 03 – las operadas no tienen trabajo. A los clientes les gustan neumáticas y bien dotadas... Un par de tetas duras como ruedas recién infladas y además un buen rabo. 13

O enunciado produzido em R03, “las operadas no tienen trabajo”, produz efeitos de sentido de uma discursividade que valoriza mais as travestis por terem um “diferencial”, a genitália masculina, órgão geralmente associado a virilidade. Ou seja, os homens que a procuram desejam uma mulher bem dotada, e com peitos duros, dessa forma o poder (FOUCAULT, 1988) se instaura, a travesti encontra-se numa posição de superioridade com relação às operadas, (refere-se às transexuais que fazem cirurgia para modificar o sexo), por possuir peitos e pênis além de “um bom rabo”, que satisfazem aos clientes. Assim Agrado garante seu trabalho, e o poder aquisitivo, a sobrevivência. No R 03, beleza e dinheiro estão intrinsecamente ligados, constituem-se em diversas formas de poder, o poder econômico representado pelo vocábulo **trabalho**, alude à necessidade de se sustentar. A representação de beleza materializa-se linguisticamente pelo adjetivo **pneumáticas**, uma metáfora para se referir às mulheres que são todas “durinhas”, “infladas como pneus” com tudo no seu devido lugar.

As relações de poder transitam entre o econômico e o desejo de manter a aparência, a beleza e a feminilidade que, para Agrado, são inerentes a uma mulher, como comprova-se no R04: “R04 – Una mujer es un pelo, una uña [...]”.<sup>14</sup>

O uso dos artigos indefinidos **um** e **uma** conferem força expressiva aos substantivos “cabelo” e “unha” os quais aludem a uma memória discursiva referente à mulher superfeminina, que sempre vai ao salão de beleza fazer as unhas e cuidar dos cabelos.

A travesti Agrado, enquanto transgênero, toma posse portanto de suas armas de sedução femininas e masculinas, e atrai não só homens como também mulheres, conforme constatamos diante da cena em que Agrado e Nina (personagem secundária da trama que representa um atriz lésbica) conversam e Nina manifesta interesse em relacionar-se com Agrado, acariciando seu pênis, objeto de desejo que seu corpo (ou

---

13 As operadas não tem trabalho. Os clientes gostam das pneumáticas e bem dotadas. Um par de peitos duros como rodas recém infladas e além de tudo um bom rabo. (Tradução nossa)

14 Nina: Agrado, Por que não me oferece o rabo? Numa dessa termino gostando. Mario: Não me farias uma chupeta? Creio que me relaxaria. (Tradução nossa)

parte dele) representa. Na cena subsequente, um outro ator (Mario) da companhia de teatro na qual Agrado agora trabalha, pede que ela a excite oralmente:

R05- Nina: Agrado, Por qué no me enseñas el rabo? [...] A lo mejor también termina gustándome.

Mario: No me harías una mamada?... Creo que me relajaría... 15

Foucault, em *História da Sexualidade* (1988), conceitua o dispositivo da sexualidade e comenta que nossa sociedade possui vários emblemas, um deles é o do “sexo que fala”. Não se refere ao sexo da natureza, ou a uma abordagem biológica mas ao sexo-história, sexo-discurso. Para o autor, a sociedade ocidental colocou-se em uma *Lógica do sexo*, conferindo não só racionalidade ao sexo como alocar-nos de corpo e alma em uma “lógica da concupiscência e do desejo” (FOUCAULT, 1988, p. 88). Essa lógica que trata de saber quem somos nos serve de chave universal. O sexo, razão de tudo.

O sexo e o desejo representado por Agrado, denota várias maneiras de exercer a sexualidade, que são apresentadas na narrativa sem estranhamento, sem preconceito ou diferença. Transformam-se em discurso sobre o sexo, ou sexo-discurso remetendo a Foucault.. Em R05 e R06, tanto Nina como Mario, encaram de uma maneira irônica e bem humorada a possibilidade de relacionarem-se com Agrado, por fim ela acaba cedendo ao pedido de Mario, para mostrar como é “sensível e aberta para essas coisas” (ALMODÓVAR, 1999 p. 78).

Helena Katz (2005) afirma que o corpo não é, o corpo está. Tal constatação se fundamenta em suas pesquisas sobre corpo, dança e comunicação nas quais trabalha o conceito de corpomídia, para a autora o corpo assim como tudo que existe no mundo tem a necessidade de permanecer, de produzir continuidade e para tanto é preciso utilizar as informações que estão a nossa volta e comunicar-se com elas, ser influenciado e ao mesmo tempo influenciá-las.

As informações encostam-se, umas nas outras, e assim se modificam e também ao meio onde estão. Vale destacar a singularidade desse processo, pois transforma todos os nele envolvidos, seja a própria informação, o corpo onde ela encostou e do qual passou a fazer parte, as outras informações que constituíam o corpo até o momento específico do contato com a nova informação, e também o ambiente onde esse corpo (agora transformado) continua a atuar (KATZ, 2005, p. 26).

---

15 Nina: Agrado, porque não transa comigo? Acho que poderia gostar. Mário: Não poderia me chupar? Acho que ficaria mais relaxado. (Tradução nossa).

Dessa maneira, todo corpo se estabelece como resultado de tudo aquilo pelo qual o perpassa, e é o veículo de propagação destas informações por isso “corpomídia”. A personagem Agrado ilustra esse conceito, torna-se corpomídia declarada, pois não só expõe sua figura, e as mudanças realizadas em seu corpo, como o faz discursivamente conforme R01, R03 e R04, o que atesta sua necessidade de afirmação e construção identitária bem como estabelece uma relação de poder sobre si própria uma vez que todas as mudanças no sentido de ter um corpo perfeito feminino foram realizadas por ela buscando ser aquilo que “sonhou para si mesma”, são portanto da ordem do desejo, que conforme Zeppini “Não é oco e não busca um prazer capaz de preenchê-lo.”

O desejo não é “estrutura ou gênese”, mas “contrariamente, processo”. Não é “sentimento”, mas “afecto”. Desejo é produção (ZEPPINI, 2010. p. 132). No caso de Agrado, o desejo a compõe:

R01 –“Porque una es más auténtica cuanto más se parezca a lo que se ha soñado de sí misma”<sup>16</sup>

O substantivo **sonho** se apresenta em Ferreira (2001 p. 645) como um dos sentidos figurados “desejo, aspiração”. O verbo sonhar conjugado na forma do particípio passado **sonhado**, produz um efeito de sentido que também alude ao desejo, ao que sonhou para si mesma. Desejo de ser corpomídia e de se apresentar como “a coleção de informações que a constituem” desejo de ser feminina, de agradar aos demais inclusive utilizando o próprio corpo, visto que como ela mesma declara “hacia la carrera en los puentes”, expressão utilizada em língua espanhola para designar quem vive de prostituição.

As evidências com o corpo, bem como a sexualidade, tornaram-se debate frequente na sociedade e fizeram emergir as problemáticas sobre o mesmo. Os historiadores estão se perguntando sobre o corpo porque a sociedade está colocando esse tema em evidência, as transformações advindas da sociedade de consumo já se dão também corporalmente e é necessário problematizá-las para entendermos esse processo que é aparentemente inocente, mas que pode acarretar em danos não só aos indivíduos como a sociedade em geral, urge a necessidade de se voltar os olhos para a beleza da leveza, do cotidiano do banal, do sublime que reside em tudo isso e se esquecer dos excessos como afirma Lopes: “O sublime é uma alternativa ao discurso fatigado das

---

<sup>16</sup> Porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma.

transgressões tardo-modernas (que artistas performáticos insistem em ressuscitar) e a ladainha de um mundo povoado de imagens, clichês e informações, não para recusá-lo, mas de dentro dele afirmar uma adesão” (2007, p. 42).

Aderir ao sublime talvez seja a salvação em meio a tantos excessos corporais, midiáticos, mercadológicos, capitalistas, enfim uma válvula de escape ao aparente caos em que vivemos, uma busca para reencontrar o significado de prazer, satisfação e leveza, simplicidade palavras que parecem estar naufragando nesse mar que é contemporaneidade.

A teia de sentidos e relações à qual nos propomos tecer cresce à medida que novos discursos entram em voga. E essa grande teia cada vez mais se corporifica, para que possamos nos embrenhar nos seus entremeios e significados. Um dos fios discursivos formadores dessa rede é o de uma personagem emblemática no roteiro: Lola.

### **3.1.2 À flor da pele: Solidariedade e afetos**

Tratemos novamente dos discursos de *Todo sobre mi madre*. Em Madri, antes da morte do filho, Manuela era enfermeira. Vejamos como está descrita a personagem Manuela no roteiro do filme, ou seja, como Almodóvar a imaginou: “de 35 a 40 años, Manuela es una mujer rubia, atractiva... Dulce acento argentino e inmediata sonrisa triste”<sup>17</sup> (ALMODÓVAR, 1999, p. 8).

---

<sup>17</sup> De 35 a 40 anos. Manuela é uma mulher loira, atrativa. Doce sotaque argentino e leve sorriso triste. (Tradução nossa)



Figura 04-Manuela. Disponível em <http://filmsploitation.blogspot.com.br/2011/05/all-about-my-mother-todo-sobre-mi-madre.html>.

Após o trauma da morte de Esteban, Manuela volta a Barcelona. Lá conhece a irmã Rosa, freira que realizava trabalhos voluntários com prostitutas e travestis. Rosa está grávida da travesti Lola, a mesma personagem que foi casada com Manuela e que gerou o menino Esteban. Rosa encontra em Manuela o apoio para a sua gravidez, uma vez que sua família não aceita a sua condição. Em determinada cena, quando estão no hospital esperando os resultados dos exames de Rosa, Manuela lhe conta porque sente tanta raiva de Lola: “R 07- Lola tiene lo peor de un hombre y lo peor de una mujer! Te contaré una historia”. 18

Lembremos que Lola (pai) é o ex-marido de Manuela, que atuava como prostituta em Barcelona. Na materialidade linguística do enunciado R07 temos o adjetivo **pior**, acompanhado do artigo **o** remetendo ao superlativo de maldade, “o mais mau, o pior de todos” (FERREIRA, 2001, p. 536). Para melhor compreender o contexto do enunciado, analisemos o R08 e o R09, enunciados também proferidos na cena em que Rosa e Manuela conversam no hospital:

R08-Yo tenía una amiga en El pueblo, en Argentina, que se caso muy joven. Al año su marido se fue a trabajar en París. Quedaron que el la llamería cuando estuviera situado. Pasaron dos años. El marido ahorró un dinerito y se instaló en Barcelona para montar un bar. Mi amiga se reunió aquí con él. Dos años no es mucho tiempo, pero El marido había cambiado [...] El cambio era más bien físico. El marido se había puesto unas tetas más grandes que las de Ella.19

18 Lola tem o pior de um homem e o pior de uma mulher! Te contarei uma história. (Tradução nossa).

19 Eu tinha uma amiga em El Pueblo, na Argentina que se casou muito jovem. Em um ano seu marido se foi trabalhar em Paris. Combinaram que ele a chamaria quando estivesse resolvido. Passaram dois anos. O marido juntou um dinheirinho e se instalou em Barcelona para montar um bar. Minha amiga se reuniu aqui com ele. (Tradução nossa)

Ao narrar sua própria vida no R08, Manuela nos coloca diante de um cenário, à primeira vista controverso, das habituais relações familiares e humanas: uma mulher casada com um marido que possui peitos maiores do que os seus. Um cenário contraditório, uma formação discursiva familiar fora do lugar; nesse jogo marido e mulher assumem posições distintas do considerado “normal”. A formação discursiva articulada nesse discurso dialoga com os dizeres advindos do sistema tradicional patriarcal, no qual homens são heterossexuais, vestem-se com roupas masculinas e são os provedores do lares; as mulheres por sua vez devem ser femininas e assumir o papel de cuidar da casa e dos filhos.

Entretanto, esse deslocamento identitário pode ser contemplado como uma das constantes movimentações e trocas produzidas pelo ser humano ao longo de sua vida. Somos seres instáveis e sujeitos a incessantes mudanças. Como afirma Silva:

O indivíduo não é algo pronto, limitado, que pode ser representado ou identificado por algo, ele carrega em si uma enormidade de características universais que possibilitam tornar-se singular à medida que, como indivíduo ele possa fazer suas próprias opções para se determinar como “eu” (SILVA, 2012, p. 124).

Cada ser carrega uma história de vida diferente, os sentimentos e as emoções são esculpidos em formatos díspares. Apesar das mudanças físicas na aparência de Esteban, há algo de singular que permaneceu em sua personalidade independentemente das transformações às quais ele se submeteu:

R09 – El marido pasaba todo el dia embutido em um bikini microscópico tirándose todo lo que pillaba, y a ella le prohibía que llevara minifalda! Como se puede ser machista com semejante par de tetas..?!<sup>20</sup>

Em R09 confirmamos que Lola (deixa de ser Esteban, pois assume sua nova “identidade”), além de trabalhar no bar com Manuela, também se prostitui. E apesar de ficar exibindo o corpo em um biquíni microscópico, não permite que sua mulher use minissaia. A indagação feita por Manuela com relação ao comportamento machista do marido, nos leva a algumas reflexões.

Eni Orlandi (2009) frisa que ao fazer análise discursiva, devemos relacionar a linguagem a sua exterioridade, para completar as complexas redes que formam os

---

20 O marido passava todo o dia enfiado num biquíni microscópico transando com tudo o que aparecia e lhe proibia de usar minissaia. Como pode ser machista com aquele par de peitos?! (Tradução nossa).

discursos (ORLANDI, 2002, p. 16). Portanto para fazer uma leitura do machismo proveniente de Lola em R09, é necessário que nos reportemos ao interdiscurso, os já-ditos que antecedem o discurso patriarcalista da personagem. Não nos reportaremos ao campo das Ciências Sociais que estuda, sob vários prismas, o conceito de machismo. O machismo será lido por nós como uma relação de poder.

À esteira do pensamento foucaultiano, sabemos que o poder circula em rede, passa de mãos em mãos, alterna-se; onde há resistência, há poder (FOUCAULT, 1988). Ao proibir a esposa de usar minissaia, Lola estabelece uma relação de poder com Manuela. Ainda que Lola exiba o corpo, ganhe dinheiro por meio dele e faça implante de silicone, ela ainda é o marido de Manuela, e sua mudança era mais física do que psicológica: “R08 – El cambio era más bien físico [...]” 21

Ao longo de todo o roteiro, Lola nos é apresentada discursivamente, ora por Manuela, ora por Agrado. Somente no final da história é que finalmente podemos ter acesso ao seu discurso proferido por ela própria. No entanto, o silenciamento da personagem também é significativo. Lola circula pelo roteiro como um espectro (DERRIDA, 2001) e vai sendo desarquivada aos poucos, via discursos e memórias alheias. Manuela não quer que Rosa saiba que a história que está contando como se fosse de uma “amiga” na verdade é a sua história, por isso lança mão dos referentes **marido** e **machista** para referir-se a Lola. Esses dois termos acionam memórias discursivas que se entrecruzam. O substantivo **marido** é designado por Ferreira (2001, p. 440) como: *homem unido a uma mulher pelo matrimônio, cônjuge do sexo masculino*. Já o adjetivo **machista** é conceituado como: *aquele que age e pensa em função da ideia que o homem domina socialmente a mulher e que, por tal motivo, tem direito a privilégios de dono*. (FERREIRA, 2001, p. 400)

Um marido machista seria então aquele homem que, unido a uma mulher pelos laços do matrimônio, acha-se no direito de dominá-la socialmente, e age como dono da esposa. Confere a si mesmo um poder autoritário. Lola enquanto provedora do lar (já que ela montou o bar do qual tiravam o sustento) aciona esse poder e exerce-o de forma a coibir a esposa. A resistência discursiva de Manuela em R09, ao indagar como o marido podia ser machista com peitos tão grandes pode ser interpretada como uma indagação de Almodóvar à sociedade. Afinal, por que esperamos que os transgêneros tenham comportamentos “violadores” do discurso normativo de gênero ao qual estão

---

21 A mudança era mais física. (Tradução nossa).

naturalmente submetidos? Um homem com peitos grandes ainda partilha da leitura masculina de mundo a qual vivenciou, seja ela repressora ou não. Portanto, natural que continue reproduzindo os comportamentos relativos ao gênero ao qual foi preparado para exercer.

Para Berenice Bento (2006), com o objetivo de terem mais segurança no processo de inserção no mundo do outro gênero, alguns transgêneros tentam reproduzir o modelo da mulher submissa e do homem viril, pondo em destaque traços hegemônicos dos gêneros.

A partir dos R08 e R09, interpretamos que para Manuela, o machismo é o **pior** de um homem, já que ela era obrigada a abdicar de suas saias curtas para não contrariar o marido. Todavia resignou-se a aceitá-lo: “R 10-Mi amiga era muy jóven, estaba en un país extranjero y no tenía a nadie. Exceptuando las tetas nuevas, su marido no había cambiado tanto.”<sup>22</sup>

O medo de ficar sozinha em um país diferente leva Manuela a compreender a nova situação do marido e a continuar casada com ele. No enunciado extraído do R10, “excetuando-se as tetas novas, seu marido não havia mudado tanto”, a materialidade linguística aponta a mudança que o substantivo **tetas** representa. Há mais outro enunciado no roteiro de *Todo sobre mi madre* alusivo às **tetas** como símbolo para a mudança de gênero. Embora já analisado em sub item anterior, retomaremos este enunciado por ser caro a esta discussão. O R11 é enunciado por Agrado quando explica como iniciou-se na prostituição: “R 11 – [...] Em Paris, justo antes de ponerme las tetas. Luego dejé el camión y me hice puta.”<sup>23</sup>

Almodóvar, em entrevista a Strass (2008), conta que conheceu muitas pessoas que viveram em Paris, fizeram implantes mamários e foram trabalhar em Barcelona, assim como Lola e Agrado. Essas e outras histórias reais lhe serviram de inspiração para escrever o roteiro. “Na verdade as cenas mais extravagantes de *Todo sobre mi madre* são inspiradas na realidade, mas ainda estão aquém da realidade” (STRASS, 2008, p. 214).

Em R08 e R11, o vocábulo **tetas** e o representante maior de toda uma transformação corporal realizada por Agrado e Lola. As duas personagens são travestis, e a implantação de silicone nas mamas foi o primeiro passo para adentrarem tanto em uma nova categoria de gênero, como no mundo da prostituição.

---

22 Minha amiga era muito jovem, estava em um país estrangeiro e não tinha ninguém. Excetuando as tetas novas, seu marido não havia mudado tanto. (Tradução nossa).

23 Em Paris, antes de por os peitos. Logo deixei o caminhão e me fiz puta. (Tradução nossa).

A noção de feminilidade cristalizada no imaginário social, ao ser acionada pela memória discursiva atualiza o emblema significativo do seios no Ocidente. Estes foram no decorrer do tempo, fetichizados como parte *sexy* do corpo feminino: “Por constituírem-se numa parte do corpo feminino distintiva de gênero, os seios acabam essencializando o feminino, mascarando o caráter essencialmente produzido da feminilidade” (ANDRADE; GUERRA, 2008, p. 271).

Os seios são, portanto, reguladores de gênero, atributos essencialmente femininos. mulheres de seios fartos são consideradas *sexy symbols*. Há alguns anos o discurso midiático passou a reforçar essa premissa, o que fez com que várias mulheres buscassem o implante de silicone nas mamas, para se tornarem mais atraentes aos olhos masculinos: “R03 – A los clientes les gustan [...] Un par de tetas duras como ruedas recién infladas [...]” 24

Consequente explica-se as menções das personagens Lola e Agrado aos seios. Implantá-los significa romper a barreira divisionária dos gêneros masculino/feminino. Só assim passam a identificar-se como mulheres, só após o implante passam a usar biquínis e minissaias. Detém o “poder feminino” para si. Como se declarassem: agora também somo mulheres, temos peitos, os homens nos desejam!

*Todo sobre mi madre* é aos nossos olhos um filme de amor, amor às mulheres e amor entre mulheres. O amor em suas mais variadas faces e manifestações: amor materno, filial, amigo e conjugal. Mesmo diante do confuso cenário no qual se encontra, Manuela aceita Lola: “R12 – Así que acabo aceptándole. Las mujeres hacemos cualquier cosa con tal de no estar solas.” 25

---

24 Os clientes gostam de um par de tetas duras como rodas recém infladas. (Tradução nossa)

25 Assim que acabou aceitando-lhe. As mulheres fazem qualquer coisa para não ficarem sozinhas. (Tradução nossa)



Figura 05 – Manuela e Lola Disponível em:< <http://filmsploitation.blogspot.com.br/2011/05/all-about-my-mother-todo-sobre-mi-madre.html>>.

A resposta de Manuela sobre o porquê de aceitar Lola, remete ao receio de ficar só, ao desejo e ao amor que sentia pelo marido. Fatores que influenciaram em sua decisão de acolher Lola, suportar sua conduta machista e ainda gerar Esteban, o único filho do casal. “Qualquer coisa para não ficar sozinha” Até mesmo um marido travesti, machista e prostituto (a). O receio de acabar só,

O ser humano que encontra a paz, a plenitude do SER é aquele que mantém aceso o desejo, o desejo de ser desejado e o de desejar o outro, assim como ele se apresenta, sem necessidade de transformá-lo em objeto de suas necessidades. É aceitá-lo, querê-lo e desejá-lo em sua totalidade, ou até mesmo por aquilo que não é (SILVA, 2007, p.160).

Silva (2007), no livro *Subjetividades e Cinema*, nos traz essa máxima, aplicável à personagem Manuela. Aceitar o outro até pelo que ele não é. Amá-lo pela diferença, as alteridades de Lola, o fato de ter peitos, de usar biquíni, de manter relações com outros homens não a impediram de amar também a uma mulher e nem de manter relações com ela.

As discursivizações produzidas sobre mudança de gênero e relações afetivas desestabilizam os sentidos, inscrevem, na ordem do natural, seres vistos como “anormais” (FOUCAULT, 1988). O discurso de Almodóvar, ao fomentar discussões sobre corpos, sexualidade e suas subversões, de forma “não-panfletária”, faz com que a voz do diretor chegue aos nossos ouvidos de pesquisadora com naturalidade, o que

contribui para desfazer preconceitos e tabus e ajuda-nos a digerir o conteúdo das obras. É claro que essa opinião não é compartilhada por todos os espectadores, no entanto acreditamos que o tom de humor, por vezes presente no filme, colabora para que a aceitação dos discursos polêmicos seja maior por parte do grande público.

Rosa responde de maneira simples e tranquila ao desabafo de Manuela: “R13 – Las mujeres somos más tolerantes, pero eso es bueno.”<sup>26</sup>

Rosa entende muito bem os sentimentos da amiga, lembremos que ela também manteve relações com Lola. No decorrer do filme será revelado que também espera um bebê, o terceiro Esteban da história. Ironicamente, Rosa é uma freira que ajuda travestis a sair das ruas. O discurso de Rosa instaura uma ruptura com outros discursos vigentes, como um ‘furo nas redes de memória’ (PÊCHEUX, 1990). Mais especificamente com o discurso religioso, Rosa ao engravidar de uma travesti, vai à contramão das normas da instituição religiosa da qual é membro. O discurso sobre os transgêneros também é (re)significado em *Todo sobre mi madre*. O corpo feito de uma travesti é origem de duas vidas. Três identidades, porém o significante é um só: Esteban.

Tolerância é um termo que vem do latim "*tolerare*" que significa "suportar", "aceitar". A tolerância é o ato de indulgência perante algo que não se quer ou que não se pode impedir. Rosa afirma que as mulheres são mais tolerantes e que isso é bom. Esse enunciado insere-se em uma formação discursiva tradicionalista com relação às qualidades tipicamente femininas (sensibilidade, paciência, tolerância). No R 12, Manuela anuncia que as mulheres fazem de tudo para não ficarem sozinhas. Ela é um exemplo, o medo do abandono à fez aceitar Lola. Um dos efeitos de sentido produzidos pelo discurso de Rosa em R13, é que a tolerância das mulheres nesse contexto pode ser traduzida como medo da solidão. O medo de se ver só no mundo justificaria inclusive o relacionamento de Rosa com Lola. Justificativa que Rosa não soube dar à Manuela ao confessar ser portadora do vírus HIV, transmitido a ela por Lola.

R14-Rosa: Soy soropositiva..

Manuela: Cómo se te ocurrió follar com Lola! No sabes que se pincha desde hace quince años? Em qué mundo crees que vives Rosa?

Rosa:... No lo sé.

(Rosa llora, quedamente, casi en silencio.)<sup>27</sup>

<sup>26</sup> As mulheres são mais tolerantes, mas isso é bom. (Tradução nossa).

<sup>27</sup> Rosa: Sou soropositiva. Manuela: Como você foi transar com Lola! Não sabe que ela se pica há 15 anos? Em que mundo você vive Rosa? Rosa: Não sei. (Rosa chora, quase em silêncio). (Tradução nossa).

O silêncio de Rosa, a sua resposta negativa e o seu choro quase silenciado evidenciam as várias perdas e medos sofridos pela personagem. Já não pode voltar ao convento nem a sua casa, não sabe onde anda o pai da criança e teme pela sua saúde. Manuela é a única amiga em quem pode confiar. Todas essas conclusões são feitas pela leitura da obra como um todo, Almodóvar opta por várias elipses<sup>28</sup> no decorrer do roteiro, esse recurso não compromete o entendimento da história e a tornam mais dinâmica. Manuela por fim, apieda-se da amiga e a acolhe em sua casa.



Figura 06– Manuela e Rosa. Disponível em< <http://filmsploitation.blogspot.com.br/2011/05/all-about-my-mother-todo-sobre-mi-madre.html>>.

Apesar dos cuidados de Manoela, Rosa morre durante o parto de Esteban. Lola finalmente surge no roteiro, agora não mais via interdiscursos mas imponente e ativa, ainda que esteja morrendo, como ela própria declara. Lola vai ao enterro de Rosa. E é nesse ambiente melancólico, que após 18 anos de silenciamento, Manoela reencontra o pai de seu filho. Vejamos o modo como a cena está descrita no roteiro:

R 17 -La imagen de Lola bajando lentamente la escaera de piedra, apoyada en el paraguas, resulta sobrecogedora...Manuela llega a la base de la escalera,

---

28 Elipse: na literatura, no cinema e em outras formas narrativas, ou na poesia, refere-se à omissão intencional de códigos e/ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, por elementos, códigos ou significados construídos por sucessões de imagens sequenciadas. Fonte: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm> (Acesso em 14 de fevereiro de 2012, às 14 horas)

la mira con el respeto, el odio, la rabia y ala impotência com que miraria a su própria muerte.<sup>29</sup>

Entre raiva e tristeza, Manoela enuncia: “R18-No eres un ser humano, Lola. Eres una epidemia!”<sup>30</sup>

A morte que perpassou todo o roteiro, agora é verbalizada discursivamente. Lola como uma epidemia atravessa a vida de Manoela e outras personagens, deixando suas marcas. Manoela cumpre seu objetivo e lhe conta sobre Esteban:

R19 - Cuando me fui de Barcelona iba embarazada de ti...  
 - Y... ¿lo tuviste?!  
 - Sí... un niño precioso.  
 - ¡Quiero verle! ¿Lo has traído contigo?  
 No. Está en Madrid, pero no puedes verle... Hace seis meses le atropelló un coche y le mató.<sup>31</sup>

Lola não pode com tanta morte. Manuela a deixa, sentindo pena de seu estado moribundo. A epidemia contagiara a si própria. Lola, impotente diante de sua dor chora na escadaria do cemitério.



Figura 07- Lola Disponível em:< <http://anitapiessfrios.blogspot.com.br/2011/12/todo-sobre-mi-madre.html>>.

<sup>29</sup> A imagem de Lola descendo as escadas de pedra lentamente, apoiada no guarda-chuva é esmagadora. Manuela chega à base da escada, a olha com respeito, ódio, raiva e a impotência com que olharia para sua própria morte. (Tradução nossa).

<sup>30</sup> Você não é um ser humano Lola, é uma epidemia. (Tradução nossa).

<sup>31</sup> Quando me fui de Barcelona, fui grávida de você. E o teve? Sim, um menino precioso. Quero ver-lhe. O trouxe contigo? Não. Está em Madri. Mas não pode vê-lo. Há seis meses um carro o atropelou e o matou. (Tradução nossa).

Meses depois, Manoela e Lola se encontram em um bar. Manoela leva Esteban (filho de Rosa) consigo. Lola ao ver o filho exclama: “R20- Hijo mío, que herencia tan mala te dejo!” 32

Talvez esse seja o único arrependimento da vida de Lola, o vírus deixado ao filho. Porém ao final do filme, Manoela regressa a Barcelona levando o filho para um congresso de Medicina, pois ele havia “negativado” o vírus em tempo recorde.

Mauro afirma que Almodóvar, no conjunto de sua obra, utiliza a doença como um elemento transformador das pessoas e da sociedade. Reforça ainda que a AIDS é vista como um tabu no cinema, e estereotipada como uma doença de homossexuais e usuários de drogas. Almodóvar é um dos poucos diretores que distorce essa imagem clichê da AIDS, utilizando-se da arte como instrumento de reflexão social.

### 3.1.3 Leitura Interpretativa: Representações da Maternidade

Tudo sobre minha mãe. À primeira vista, o título do filme parece ser um recurso metafórico de Almodóvar para prestar uma

homenagem a sua própria mãe. Aos poucos percebemos que é uma ficção, mas que a relação Esteban x Manoela é muito intensa. Almodóvar nunca escondeu de ninguém a admiração por sua mãe. Para o diretor, é a mãe que nos inicia nos grandes mistérios do mundo. Não por acaso o filme é oferecido a sua mãe.

*Todo sobre mi madre* enlaça várias histórias, e Manuela é como um fio discursivo que conduz todas elas. Após a morte do filho, ela volta a Barcelona em busca de Lola. Ressaltamos que criara o filho sozinha, sem pronunciar uma palavra sobre o pai, limitava-se a mentir que ele estava morto. No dia em que completa 18 anos, Esteban pede de presente a Manuela que lhe conte tudo sobre seu pai: “R-17 Algún dia tendrás que contármelo todo sobre mi padre. No basta que me digas que murió antes que yo naciera... Para mi no hay mejor regalo!” 33

Novamente o desejo em cena, desejo não satisfeito de preencher o vazio de sua memória discursiva sobre o pai. O silêncio sobre a figura paterna é angustiante para Esteban ele precisa saber tudo sobre o pai. O outro que já explicitamos ser fundamental na constituição do indivíduo, não dá para exterminá-lo, no máximo mantê-lo o mais

---

32 Filho meu, que herança tão má te deixo. (Tradução nossa).

33 Algum dia terá que contar-me tudo sobre meu pai. Não basta que me digas que morreu antes do meu nascimento. Para mim não há melhor presente. (Tradução nossa).

afastado possível (como Manuela tentou fazer) ainda assim ele não deixará de se fazer presente em nossos arquivos e memórias, atuando “interdiscursivamente” mesmo quando se tenta silenciá-lo: “R18 - (OFF-Esteban). Anoché mamá me enseñó una foto de cuando era joven, le faltaba la mitad. No quise decírselo, pero a mi vida también le falta ese mismo trozo.” 34

A mesma metade que falta na foto falta na vida de Esteban. A metade que falta para saber “tudo sobre seus pais”. Na impossibilidade de narrar(se) ao Esteban-filho, Manuela opta por narrar(se) ao Esteban-pai. Volta a Barcelona em busca de Lola para lhe contar tudo. A narração em “off” sintetiza dezoito anos em algumas linhas:

R 19 – Hace dieciocho años hice este mismo trayecto, pero al revés, de Barcelona a Madrid. También vènia huyendo, pero no estaba sola. Traía a Esteban dentro de mí. Entonces huía de su padre y paradójicamente ahora voy en su busca. 35

Em Barcelona, Manuela cruza com várias pessoas conhecidas e desconhecidas e curiosamente sempre acaba cuidando de todas de alguma maneira. Sempre apta a ajudar, dar carinho. Como se pudesse recompensar a perda do filho e continuar exercendo o papel de “mãe”. No dicionário consta o significado de mãe como: *mulher que tem um ou mais filhos* (FERREIRA, 2001, p. 438). No entanto, é importante considerar a subjetividade de cada sujeito e as formações de seus discursos. A maternidade não precisa necessariamente ser exercida pela mãe, um pai, uma avó, até um amigo(a) pode ter a função de “mãe” quando assume o papel de cuidar e instruir alguém.

Manuela está tão sensível e abalada que sua vida escorre de suas mãos e cai nas mãos do outro. Ao trabalhar desse modo, o roteiro de *Todo sobre mi madre* põe em foco o tema da solidariedade. A capacidade das mulheres de se ajudarem e compreensivas. Capacidade essa que Almodóvar declara em entrevista a Strass (2008) admirar muito nas mulheres. O outro para Manuela não lhe é indiferente, é portador de uma subjetividade singular e digno de respeito (SILVA, 2012).

Manuela acolhe Rosa quando esta descobre ser soropositiva, assim funda-se uma relação de mãe e filha entre ambas. Rosa não se dá bem com sua mãe (Rose). Manuela

---

34 A noite mamãe me mostrou uma foto de quando era jovem. Faltava a metade. Não quis dizer mas na minha vida também falta essa mesma metade. (Tradução nossa).

35 Há dezoito anos fiz esse mesmo trajeto, mas ao contrário de Barcelona até Madri. Também vinha fugindo, mas não estava sozinha. Trazia Esteban dentro de mim. Fugia de seu pai, paradoxalmente agora vou em sua busca. (Tradução nossa).

já não tem mais filho. Uma substituição afetiva dos dois lados, uma necessidade de cuidar de si e do outro de si, já que Manuela ao tratar de Rosa trata também do filho dela o terceiro Esteban da história. Rosa é como uma representação do que um dia Manuela já foi – Grávida de Esteban, filho de Lola: “R20 -Rosa: Le voy a poner Esteban, [...] este niño va a ser de las dos..Manuela: Ojalá..Ojalá estuviéramos solas en el mundo.. Tú y tu niño, para mí sola!” 36

A imagem materna de Manuela também está associada a sua profissão de enfermeira, aquela que cuida, que zela pelos pacientes. E sua representação de “super mãe”, protetora e carinhosa instaura-se quando assume o bebê de Rosa para si, ganha outro Esteban. Como se não pudesse ser feliz fora da condição materna. A mãe sempre disposta a perdoar, aceitar, doar-se ao outro, esse é o advento do homem novo que se produz na existência (SILVA, 2012).



Figur 08 –Manuela e Esteban. Disponível em: <http://salalatinadecinema.blogspot.com.br/2009/02/tudo-sobre-minha-mae-1999.html>

Rose por sua vez é o oposto de Manuela, moralista, rígida e não demonstra carinho pela filha. Rejeita a filha desde o berço “desde que nació fue como una extraterrestre” e não concorda com suas atitudes de benevolência com desconhecidos.

Rosa talvez por já conhecer o gênio da mãe, não fala nada sobre Lola e sobre ser soropositiva. A hostilidade entre as duas pode ser percebida na cena em que Rose vai à

---

36 Rosa: Vou por Esteban, esse filho vai ser das duas.Manuela: Oxalá estivéssemos sozinhas no mundo. Você e seu bebê, somente para mim. (Tradução nossa).

casa de Manuela visitar a filha. Rosa está deitada na cama, já visivelmente debilitada, a mãe sem jeito pergunta:

R 21 – Mãe: Qué vas a hacer, vas a dejar la orden, te vas a casar?

Rosa: Qué cosas preguntas, mamá!

Mãe: Qué esperas que haga?

Rosa: Nada, mamá.<sup>37</sup>

Em uma palavra “nada” Manuela apresenta a imagem que tem de sua mãe: uma mãe sem vitalidade, de quem não podia esperar nenhuma reação. A indiferença de Rosa denota a complicada relação que se estabelece entre as duas. Rose por sua vez não se mostra disposta a sacrificar-se pela filha e apenas pede que Manuela a mantenha informada do estado de saúde de Rosa. Após a morte de Rosa, Manuela juntamente com Esteban passam a viver na casa da família de Rosa. Esteban é tratado pela vó com a mesma indiferença que a mãe havia sido criada. Rose teme contaminar-se ao mínimo contato com o neto, a avó é a imagem do preconceito, como constata-se no R 22 após ver Manuela, Lola e Esteban juntos:

R22 – Rose: Quién era esa mujer con la que estabas en el bar?

No me gusta que cualquiera bese a mi neto!

Manuela: Esa mujer es su padre.

Rose: Esse monstruo es el que há matado a mi hija!<sup>38</sup>

Seu discurso é preconceituoso, novamente a imagem do monstro foucaultiano vem à tona. O discurso de Rose representa o discurso da lei, a lei social, a ordem que não admite as várias infrações “anormais” cometidas por Lola. Ao opor duas representações maternas tão distantes, Almodóvar expõe o sentimento de amor materno que circula em nossas relações afetivas de modo que não seja visto como um discurso cristalizado. Ainda discute as suas formas de manifestação, seja em mães verdadeiras, adotadas, carinhosas ou não.

### 3.2 A dança das relações: Dolores em Discurso

O discurso da dança apresenta-se diante de nós via *Dolores*, ou melhor, o espetáculo materializado em discurso. Para analisar o discurso sobre a dança recorreremos

---

37 Mãe/Rose: Que vai fazer? Vai deixar a ordem? Vai se casar? Rosa: Que coisas pergunta mamãe! Rose: Que esperas que eu faça? Rosa: Nada, mamãe. (Tradução nossa).

38 Rose: Quem era essa mulher com que estavas no bar? Não gosto que qualquer um beije meu neto! Manuela: Essa mulher é seu pai. Rose: Esse monstro é o quem matou minha filha? (Tradução nossa).

à entrevista feita com Jomar Mesquita, coreógrafo, diretor e bailarino da Cia Mimulus. Ressaltamos que na concepção do espetáculo não houve uma referência direta ao roteiro de *Todo Sobre mi madre*. *Dolores* é um eco de todos os filmes de Pedro Almodóvar, uma junção de características marcantes da obra almodovariana.

Cabe ao sujeito-pesquisador, portanto, investigar, chacoalhar o texto e apreendê-lo em seu poder de afirmação, constituindo domínios de objetos a propósito de afirmar ou negar proposições verdadeiras ou falsas (FOUCAULT, 1996). Tornando o discurso menos denso, nos esbarramos com novos conceitos e valores.

### 3.2.1 Sexualidade/Relações de poder em Dolores

Consoante com o discurso de *Todo sobre mi madre*, confirmamos que Almodóvar trata os relacionamentos afetivos e as sexualidades de forma peculiar, o amor e a paixão são viscerais e ao mesmo tempo multifacetados. No espetáculo *Dolores*, encontramos tais representações como atesta o seguinte recorte:

R01 – Caroline: Como você vê as relações afetivas dentro do espetáculo?

Jomar: Elas são totalmente cruzadas, elas se cruzam o tempo inteiro, não tem nenhuma relação bem resolvida ali.

Jomar enfatiza pelo verbo **cruzar** a característica das relações afetivas dentro do espetáculo. O verbo cruzar produz vários efeitos de sentido, atravessar, percorrer em várias direções, encontrar-se com alguém vindo de outra direção (FERREIRA, 2001, p. 196). Retomemos nossa discussão iniciada no primeiro capítulo. Conceituamos a dança como um processo de significação discursiva uma vez que os movimentos aludiriam a signos os quais são interpretados tanto por quem dança, quanto por quem atua. Os bailarinos em *Dolores* são como atores, interpretam personagens por meio da dança. Nessas atuações estão sentimentos, desejos e ações. Por meio dos movimentos e coreografias se cruzam os relacionamentos, (des)encontros, casais que fazem e desfazem as parcerias: “*o tempo inteiro, não tem nenhuma relação bem resolvida ali*”. Assim como em *Todo sobre mi madre*, os relacionamentos afetivos em *Dolores* são conturbados, entretanto nas palavras do diretor há uma razão para tanto:

R02 – E essa coisa da teria do drama, se você tem uma relação bem resolvida você não tem conflito, não tem história (..) E na dança quando eu dou aula de

coreografia muitas vezes eu trato sobre isso também, que esse conflito ele tem que estar presente às vezes no próprio movimento pra você sustentar a expectativa do espectador, então as relações elas são cruzadas o tempo inteiro, elas não se resolvem em momento algum.

Assim como o cinema, a dança também precisa atrair o espectador, envolvê-lo, do contrário o público não se interessa em apreciar a obra. Enquanto linguagem, a dança pode ser pensada como um discurso que bem distinto do verbal, carece de formas de interpretações particulares, pois os movimentos são difíceis de serem explicados em signos verbais. O diretor, no R02, ao se referir a trato das relações afetivas em *Dolores*, insere seu discurso na formação discursiva da arte, lembra a importância do conflito, desse elemento que integra os textos artísticos, por gerar as linhas de continuidade das tramas, e garantir a atenção de quem assiste. Como anunciado na introdução, a dança de salão enquanto arte ainda é pouco desenvolvida no Brasil, Jomar Mesquita reafirma sua posição de artista da dança inserindo em suas coreografias componentes estéticos do âmbito artístico.

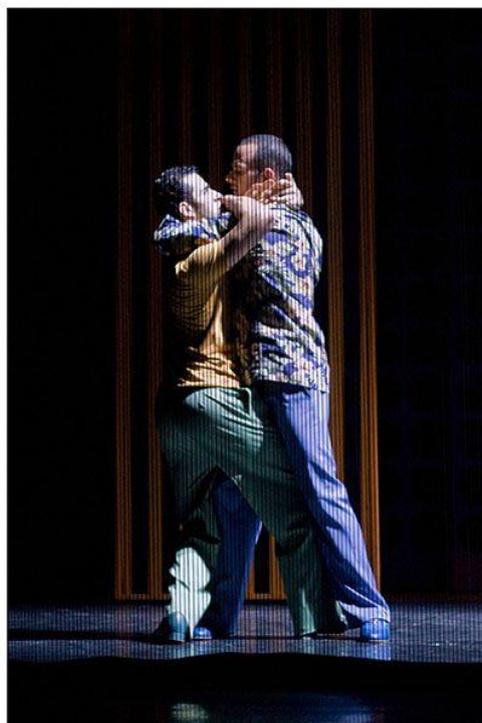
Eni Orlandi (2012), estudiosa da Análise do Discurso, atesta que ao voltar suas pesquisas sobre a dança em cadeira de rodas, toma algumas definições aproximativas da dança para pensá-las em relação ao discurso. A autora afirma que a dança como discurso, (se) textualiza (n)o corpo do sujeito, enquanto organização de sequências significativas, em que se ligam corpo/espço/movimento (ORLANDI, 2012, p. 89). Diante dessa constatação, lemos o discurso da dança como construtor de significados, significados esses criados por meio não só dos corpos em movimento, mas também de outros elementos como música, figurino, cenário, iluminação, expressão facial dos bailarinos.

O discurso é ideológico em essência, conseqüentemente a obra de arte e suas produções discursivas são carregadas de configurações sócio-ideológicas. A maneira de Almodóvar, as discussões acerca de sexualidade, gênero e suas interfaces surgem em *Dolores* de modo a quebrar alguns paradigmas, e os conflitos prevalecem:

R03 – [...] É sempre aquilo que a gente citou antes, eu tô com uma mas desejando estar com a outra, ou estar com o outro [...] eu tô com aquele parceiro aquela pessoa que é quem eu desejo quem eu gosto, mas eu ao mesmo tempo eu tenho uma cabeça muito confusa com outras coisas que não me deixa viver de uma maneira tranquila aquela relação, então é sempre algo sufocante, angustiante.

Essas relações classificadas como sufocantes e angustiantes são próprias do estilo de filme almodovariano. O uso desses adjetivos denota o tom dramático do espetáculo, aquilo que sufoca é o que asfixia, faz perder a respiração. O vocábulo angústia é sinônimo de agonia, aflição (FERREIRA, 2001, p. 44). A predileção pelo conflito e pela busca da realização do desejo alude também à sexualidade presente no discurso fílmico e que também se faz notória no discurso sobre *Dolores*:

**R04** – Nessas relações homem e mulher, heterossexuais, homossexuais, a gente buscou mostrar que isso pode acontecer das mais diversas maneiras, pode acontecer homem com homem, mulher com mulher, pode acontecer outras formas de relação como por exemplo a três, em alguns momentos, ou outras relações. Mas aí já pegando por outra conotação assim, de você ter uma mulher ser casado com uma pessoa, mas na verdade você ama a outra seu desejo é pelo outro ou outra.



DOLORES - Mimulus Cia. de Dança / Direção: Jomar Mesquita

Figura 09. Disponível em: <http://mimulus.com.br/espeticulo-dolores-mimulus-cia-de-danca/dolores-galera-de-fotos/>

A heteronormalidade é quebrada por meio da dança e dos personagens-bailarinos que se desejam enquanto acompanham o ritmo dos parceiros(as). As sexualidades se (re)afirmam e o desejo surge novamente como mote para diferenciadas situações, *outras formas de relação*, o pronome indefinido *outras* abre um leque de possibilidades para o

substantivo relação(s). Várias, diferenciadas formas de se relacionar com o outro. A busca por experiências, o diversificado “uso dos prazeres” parafraseando Foucault.

Amor e desejo são vistos no R04 como pólos opostos. O uso da conjunção coordenada adversativa **mas** estabelece uma relação de contraste entre ser casado e amar/desejar. Nesse enunciado o significado de casamento liga-se a uma formação discursiva da ordem da lei, o casamento enquanto uma união legal entre homens e mulheres. São desconsiderados os interdiscursos religiosos-afetivos que permeiam o conceito do casamento como instituição sagrada, como união eterna com base no amor e no respeito mútuo. Os sentimentos e os desejos sexuais são relegados a um outro sujeito, fora da relação matrimonial. As personagens tomam corpo, as representações sociais das afetividades vão se desvelando como evidencia o seguinte recorte da entrevista:

R05 – Caroline: Tem umas cenas que tem mesmo dois casais dançando e o menino de olho no outro menino enquanto tá dançando...

Jomar: Exatamente e o contrário também, da mulher tá ali com aquele parceiro que é o marido, namorado ou sei lá o que, e o desejo dela é pela outra mulher, então tem um personagem que é aquele que “pega” todos e tudo independente do gênero e o que ele menos quer é a mulher dele, tem a mulher que faz esse papel também.

No R05, constrói-se ainda uma relação de poder. A personagem que “pega todos”. Em outras palavras o “pegador”. O verbo **pegar** adquire o sentido esdrúxulo do termo, pegar enquanto sinônimo de transar, relacionar-se sexualmente de modo efêmero com alguém. O uso do dispositivo da sexualidade enquanto forma de poder, o sujeito que pega *tudo* e *todos*. A ideia de totalidade é alcançada com o uso dos pronomes indefinidos *tudo* e *todos*. O sujeito que usa o dispositivo da sexualidade como gerador de poder e controle, poder de seduzir, “possuir” quem quiser.

Para o enunciador, o gênero não simboliza um padrão de comportamento diferenciador no que tange a atitudes comumente atribuídas a homens ou a mulheres. Especifica que no espetáculo “*tem a mulher que faz esse papel também*”. A formação discursiva social em questão é machista, a *priori* o papel de “pegador” é o do homem, porém a mulher também faz esse papel em Dolores. Um eco do princípio de igualdade entre os sexos, e das lutas feministas para alcançar a liberdade sexual. A mulher **também** pode ser pegadora.

No enunciado que segue, paradoxalmente a R05, a representação masculina em questão, alude ao homem submisso, apaixonado, que faz tudo pela mulher mesmo sendo

desprezado. As relações de poder mais uma vez afloram, dessa vez é a mulher que o detêm o poder:

R6 – Tem aquele homem que é completamente louco, apaixonado, só tem olhos pra aquela mulher e que não ta nem aí pra ele, então tem várias nuances assim no espetáculo.

Lebrun entende a paixão como: “uma tendência bastante forte e duradoura para dominar a vida mental” (LEBRUN, 2009, p. 12). O sujeito apaixonado em discurso é apresentado como “louco, que só tem olhos para aquela mulher”. Dominado mentalmente, sem condições de raciocinar. A memória discursiva ainda aciona outros efeitos de sentidos para esse enunciado, se deslocarmos o foco para a posição da mulher, temos a imagem de uma mulher poderosa, independente econômica e sentimentalmente, “que não ta nem aí pra ele”.

*Todo sobre mi madre* é um filme que põe em cena mulheres fortes. Em nenhum momento há referências a mulheres submissas, apaixonadas por homens heterossexuais ou dependentes deles seja no campo afetivo quanto no campo da sexualidade. Como um reflexo dessa visão independente das mulheres, em *Dolores* surge à imagem da mulher autônoma, dona de si, indiferente ao homem que arrasta aos seus pés.

Considerando que a força das mulheres é recorrente em *Todo sobre mi madre*, ao ser questionado sobre como buscou representar a força das mulheres em *Dolores*, o diretor declara:

R7 – Na verdade, foi uma coisa difícil e que eu nem sei se eu consegui fazer isso bem, se a gente conseguiu fazer isso bem, muita gente até critica, fala que não porque as mulheres são muito fortes no universo almodovariano como você falou.

O enunciatador assume que foi *difícil*. Dificuldade advinda do fato das mulheres serem tão fortes em Almodóvar. *Muita gente até critica*, nesta oração destacada, vemos separado nitidamente o dizer do outro e o próprio dizer do enunciatador, o qual consciente da crítica por não ter alcançado o patamar de força feminina equivalente à obra do diretor espanhol justifica-se antecipadamente “nem sei se eu consegui fazer isso bem”.

Ainda sobre o mesmo tema, em oposição à afirmação de que as mulheres em *Dolores* não foram suficientemente “fortes”, o discurso do coreógrafo recai sobre outro tipo de crítica recebida, a de que as mulheres são maltratadas no espetáculo.

R08 – Muita gente inclusive critica que elas são maltratadas no nosso espetáculo, mas eu não vejo muito por aí...

A conjugação adversativa **mas** tem valor explicativo, o que pode ser entendido pela dificuldade do entrevistado, ele não pode falar tudo o que pensa, há os interditos, de acordo com a ótica foucaultiana. O discurso do coreógrafo representa a instituição Mimulus, por isso o cuidado com as palavras. Aos olhos do público, a mulher é desrespeitada, contudo para o criador de *Dolores* o problema é da personalidade das bailarinas que não conseguem demonstrar a força necessária ao dançar com os parceiros.

R09 – [...] o que tem muito é uma dificuldade que até hoje eu tenho ao trabalhar com algumas bailarinas [...] então essa coisa da dança de salão também dos homens conduzirem, isso aí é difícil, às vezes na hora da dança fazer com que a mulher tenha a força que eu acho que precisava, que eu acho que deveria ter no espetáculo e que as vezes perde um pouco, eu acho que as vezes acaba não tendo [...].

A nosso ver, a dança de salão por si só é constituída por relações de poder. Para haver dança a dois é necessário que haja alguém que conduza e alguém que se proponha a ser conduzido. Tradicionalmente, na dança de salão, o papel do cavalheiro é o de conduzir e o da dama de ser conduzida. Portanto o cavalheiro *conduz*, direciona, propõe determinados movimentos e a dama necessita aceitar a condução, deixar-se levar, sem no entanto, largar-se nas mãos do cavalheiro, para que ele faça tudo sozinho. É necessário *resistência da dama*, ela deve manter os braços levemente firmes e a postura correta para entender as proposições do condutor, dessa maneira a dança está apta a acontecer. No entanto o poder não precisa partir somente do cavalheiro, as damas também podem ser conduzidas e induzir movimentos. O poder circula nos corpos dançantes, há resistência do parceiro, o jogo consiste em levar e ser levado.

As bailarinas mencionadas por Jomar Mesquita, por estarem acostumadas a serem conduzidas, têm dificuldade em resistir, em propor movimentos, em evidenciar sua força enquanto dançam.

Assim, a leitura que parte do público faz é que as bailarinas estão representando a condição de submissão feminina, quando que na concepção do espetáculo o objetivo era justamente o contrário. Não podemos esquecer que o sentido circula nas esferas sociais, não há controle sobre as interpretações e leituras feitas de um determinado discurso. O fato de algumas cenas de *Dolores* apresentarem as mulheres em situação de submissão chama muito mais a atenção do público, *todos notam*, o pronome indefinido

todos cria um efeito de sentido de generalidade. Ao grande público não passa despercebido o fato das mulheres serem destratadas.

R10 – Todo momento que existe algo que remeta a mulher estar sendo maltratada, todos notam, então quando a gente usa por exemplo os cabelos a gente não usou isso com o objetivo de maltratar, a gente usou isso com o objetivo de ser um gestual passional [...].



Figura 10. Disponível em: <http://mimulus.com.br/espetaculo-dolores-mimulus-cia-de-danca/dolores-galera-de-fotos/>

Curiosamente, quando as mulheres se mostram mais fortes, os espectadores não se dão conta, como enuncia o seguinte recorte:

R11 – Mas às vezes as pessoas enxergam muito por esse lado da mulher tá sendo maltratada; e quando tem alguma coisa de que a mulher, algum gestual, alguma coisa significativa no espetáculo em que a mulher tá sendo mais forte, é engraçado que as pessoas às vezes não notam isso tanto.

Se pensarmos novamente no âmbito das relações de poder, podemos interpretar que os homens costumeiramente exercem o papel de dominador, essa representação já cristalizada do gênero masculino insere-se numa formação discursiva machista que concebe a mulher como frágil, passível de ser ferida ao menor gesto de força, ainda que não seja necessariamente um ato agressivo, mas uma forma de demonstrar desejo e/ou paixão como dançar enlaçando a mulher pelos cabelos. Pelo contrário quando a tentativa é representar a mulher forte, dominadora, o efeito desejado não é obtido. O imaginário social da mulher frágil se sobrepõe à tentativa de romper com esse

paradigma. Ao referir-se a esse fato como *engraçado*, o enunciador anuncia uma posição de ironia e surpresa diante dessa constatação.

O discurso de Almodóvar é transgressor e polêmico, consciente do papel social do seus filmes, o diretor sempre aborda temáticas que promovem reflexão e debate. Em *Dolores*, algumas cenas são provocativas e aludem a temas transgressores, principalmente no tocante a sexualidade, no entanto no discurso de Jomar Mesquita percebe-se que o espetáculo foi concebido com a intenção de tratar essa temática com naturalidade, não pelo viés da provocação ou do enfrentamento social.

R12-Caroline: Você vê essas representações da sexualidade que vocês fizeram no espetáculo como forma de transgressão também?

Jomar: Não, não vejo pelo lado da transgressão, vejo que isso existe no nosso dia a dia e as pessoas, algumas pessoas com uma certa hipocrisia, outras pessoas não sei com um certo preconceito, esse tipo de relação não é tão exposta.

A formação discursiva social é marcante no enunciado. O uso do **vejo**, o verbo ver na primeira pessoa demonstra uma visão ampla do sujeito discursivo, o sujeito encarna uma posição de afirmação, livre de pré-conceitos e hipocrisia. Elementos presentes no próprio discurso do enunciador, como anuncia o R12. A hipocrisia e o preconceito são tidos como os elementos de refutação das formas de sexualidade, razões pelas quais os indivíduos deixariam de assumir suas predileções sexuais.

O coreógrafo, em sua fala, no R13, enfatiza o desejo de buscar a mesma naturalidade característica de Almodóvar na sua criação coreográfica. O uso do advérbio de intensidade  *muito*  reafirma essa procura, uma forma de criar uma “identidade” almodovariana para o espetáculo.

R13 - [...] o Almodóvar ele coloca isso ele expõe isso de uma forma natural,  *muito natural*  (...) E a gente buscou colocar isso no espetáculo com essa naturalidade.

O sujeito pós-moderno é descentrado (HALL, 2003), vários discursos o norteiam. A concepção do que vem a ser natural é ampla e pode ser lida sob diversas óticas. Para esta análise o conceito de natural apresentado atrela-se ao discurso do combate ao preconceito, à valorização das diferenças, o respeito ao indivíduo e “suas multi-identidades”. O discurso da dança e o discurso fílmico, enquanto discursos artísticos, refletem essa condição de “contribuidores” para a quebra de preconceitos,

confirmando nossa hipótese de pesquisa de que o discurso de Dolores abarca traços identitários de *Todo sobre mi madre*, pois verificamos que os discursos promovem discussões e debates caros à contemporaneidade, além de se aliarem às suas propostas de discutir assuntos como a sexualidade e as relações de poder imbricadas nesse processo discursivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi relacionar discursivamente dois objetos artísticos: *Dolores* e *Todo sobre mi madre*. O primeiro, um espetáculo de dança de salão criado com base na obra fílmica do diretor Pedro Almodóvar. O segundo um dos filmes mais premiados do diretor espanhol. Dois discursos em nossas mãos: o discurso da dança, acessado por nós via entrevista realizada com o diretor do espetáculo; e o discurso fílmico, materializado pelo roteiro do filme *Tudo sobre mi madre*.

Escolhemos como aporte teórico para nossa interpretação os postulados da Análise do Discurso, em específico as noções de Identidade, Arquivo e Formação Discursiva. Recorremos a Foucault para investigar as relações de poder e o modo como à sexualidade é exercida nos discursos analisados. Os Estudos Culturais também nos serviram como base para nossa fundamentação teórica, a interdisciplinaridade, e a atividade crítica operada no diálogo entre cinema e dança, seus discursos e rupturas figuram este texto como culturalista.

Nossa reflexão fundou-se na hipótese de que o discurso de *Dolores* é atravessado pelo discurso de *Todo sobre mi madre*, à medida que encontramos marcas identitárias do roteiro no espetáculo de dança. Para sistematizar tal hipótese, a dissertação foi ancorada em três objetivos: Relacionar discursivamente o roteiro do filme *Todo sobre mi madre* ao espetáculo de dança de salão *Dolores*; estudar estes discursos por meio das noções de interdiscurso, arquivo e memória; problematizar o processo identitário que emerge desses discursos no que se refere às temáticas de Almodóvar.

Ao percorrermos as análises discursivas de *Dolores* e *Tudo sobre mi madre*, atentamos principalmente para questões relativas às relações de poder e à sexualidade. Nos trechos do roteiro analisados, verificamos a construção de perfis identitários que aludem a várias formas de representação da sexualidade. O discurso apresenta algumas

articulações entre sistemas de gênero, as distintas concepções de corpo, o comportamento feminino e os relacionamentos afetivos. Encontramos, ainda, discursividades que revelam sujeitos homossexuais, travestis que são casados com mulheres e têm filhos, freiras que se envolvem com travestis. Há ainda discussões sobre maternidade, AIDS, e a morte. A maneira como esses temas são abordados sugere uma ruptura com as tradicionais noções sobre valores familiares, conjugais e com os padrões da “normatividade” sexual que foram cristalizadas pelo senso comum.

O Intradiscurso, o saber discursivo que emerge nos excertos averiguados, reporta-se ao cotidiano das pessoas simples, comuns. Espelha os vínculos estabelecidos entre elas e seu meio. O diretor propõe interpretações da realidade sob um olhar que por vezes, é considerado excêntrico e inadequado dentro da ótica tradicionalista dos bons costumes. E o diálogo com o espectador é de uma proximidade já característica de Almodóvar.

O espetáculo *Dolores* é por nós entendido como uma voz que ecoa do roteiro de *Todo sobre mi madre*. As temáticas encontradas no roteiro são reinterpretadas e (re)significadas, via dança. Na análise da entrevista com Jomar Mesquita, encontramos uma “vontade de verdade almodovariana”, o desejo de naturalidade, de não chocar o público e ao mesmo tempo subverter, chacoalhar os parâmetros do que é normal ou não em se tratando de sexualidade, gênero, preconceito. *Dolores* também reformula o modelo dos espetáculos de dança de salão. Seu discurso é calcado na desconstrução do óbvio em dança, aproveitando-se do viés de Almodóvar, tal discursividade destaca as mulheres e seu comportamento temperamental, seus desejos (in)contidos, a força feminina que caminha ao lado da fragilidade.

Estudar a sexualidade, e as relações de poder implicadas dentro desse contexto discursivo, é um campo fértil para a análise do social e do cultural. Neste campo se moldam novas formações discursivas, identidades e relações de gênero e poder. Os relacionamentos afetivos heterossexuais, homossexuais e bissexuais apresentados nos discursos por nós estudados, são atualizações culturais do sistema tradicional dos padrões sexuais ligados ao gênero. Tratar do corpo enquanto objeto de poder e desejo também é instigador, no sentido de que instaura novas investigações sobre o uso da tecnologia da beleza para produzir poder, e satisfazer os sonhos íntimos de homens que desejam se tornar “mulheres”.

Ambos os discursos analisados versam sobre essas discussões, em que buscamos verificar se as temáticas presentes no discurso do fílmico, tais como: sexualidade,

afetividades, gênero, dor e sentimentos diversos, são observados em *Dolores*. Nos excertos por nós analisados verificamos que o discurso de Dolores é constituído pelo discurso de *Todo sobre mi madre*. A questão da sexualidade e das relações de poder estão presentes no discurso fílmico, por meio das personagens travestis que se reafirmam discursivamente e se colocam como donas do seu corpo e de sua sexualidade ao modificarem sua aparência a fim de exercerem sua orientação sexual. Em *Dolores*, essas questões foram representadas pelos excertos nos quais Mesquita declara que representou as várias manifestações da sexualidade por meio de bailarinos que dançam entre si, não importando os gêneros ou as suas preferências sexuais. Dessa forma, confirmamos a hipótese deste trabalho uma vez que os discursos se atrelam: *Dolores*, ao buscar na fonte almodovariana as referências para existir, acaba por se tornar outro discurso, independente, porém com as mesmas bases, formações discursivas, interdiscursos e temáticas em pauta.

Não se pode esquecer que, enquanto linguagem, a dança pode ser pensada como um discurso que bem distinto do verbal, carece de formas de interpretação particulares, pois os movimentos são difíceis de serem explicados em signos verbais. No entanto, a significação de uma coreografia ou de um espetáculo, não surge só a partir da dança em si, mas também de elementos cênicos e teatrais que envolvem uma dinâmica de criação para formular sentidos.

O cinema, por sua vez, adere a recursos tecnológicos, áudio-visuais, cores, figurinos. Um roteiro, para se tornar um filme, adere a vários elementos narrativos para criar uma obra chamativa e que discuta os aspectos sócio-históricos escolhidos pelo diretor. É fato que para ambas as criações, a matéria prima é humana, nossas alegrias, dores e sentimentos estão em cena seja via dança ou via “telona”.

Pedro Almodóvar e Jomar Mesquita falam de um *locus* enunciativo específico. Almodóvar, diretor mundialmente conhecido por criar uma linguagem estética inovadora, um novo olhar para o cinema e para as marginalidades.

Jomar Mesquita surge à tona com as criações também inovadoras no âmbito da dança de salão, a dança-arte, questionadora e em busca de novos formatos e estilos.

*Todo sobre mi madre e Dolores* aproximam-se. *Dolores* “nasce” a partir de várias obras de Almodóvar, várias “mães”. E sobre elas passeia, discute, reformula por meio da dança os temas mais recorrentes em Almodóvar. As duas criações artísticas, portanto, trazem à tona cenas esdrúxulas do cotidiano, situações inusitadas e polêmicas, assuntos relevantes da sociedade contemporânea que poderiam gerar escândalos e

enrolar a trama de suas narrativas, porém são tratadas com sutileza e genialidade que nós, espectadores, nos envolvemos de tal maneira que nem percebemos o desenrolar dos complicados acontecimentos, e temos a sensação de que aquilo tudo nos é muito próximo, algo simples e cotidiano.

Podemos pensar nas obras marcadas pela estética da comunicação. “Estética centrada na experiência, palavra artilosa múltipla que traz uma tensão entre a possibilidade de acúmulo e comunicação e/ou sua impossibilidade” (LOPES, 2007, p. 54). Ao fazer isso, ambos os criadores de nossos objetos constroem sua áurea de “artistas maior”, de quem consegue dominar o caos dos nossos dias, e também consegue produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios e habitar ruínas.

Essa facilidade em transformar o cotidiano e o aparente polêmico e caótico em matéria-prima para a(s) artes (dança, cinema) e, diga-se de passagem, com muita qualidade, é uma habilidade conquistada por Almodóvar de buscar o belo no cotidiano, o horror do sublime, a qualidade do banal, do que muitas vezes passa despercebido aos nossos olhos. Jomar Mesquita ciente dessa potencialidade e buscando o primor almodovariano para sua obra, aprimora e recria essa qualidade em *Dolores*.

Acreditamos que esta pesquisa contribui para novos olhares acerca do campo de investigação da AD e dos Estudos Culturais. Há um vasto campo teórico a ser construído no que tange ao discurso do cinema e da dança sob a ótica culturalista e discursiva. Estes, por si só, já podem ser pensados como discursos artísticos produtores de inúmeros significados. Quando atrelados e (re)discutidos conforme suas propriedades, diferenças e aproximações constituem-se em novos discursos. Ousamos afirmar que nosso estudo pode colaborar para a fundação de uma formação discursiva específica, a dos estudos calcados nas interações discursivas entre cinema e dança. Consideramos que esses são discursos sociais, estéticos e plausíveis de multi-interpretações e leituras significativas culturalmente.

Cientes de nossa limitação enquanto sujeito-pesquisador, reforçamos que nossa pesquisa não pretende definir patamares para a interpretação do discurso do cinema e da dança, sabemos dessa impossibilidade. Tampouco importa rotular os sentidos advindos desses discursos como verdadeiros ou falsos. Esse não é o propósito da AD, ao contrário, a AD busca investigar como os sentidos são possíveis e demarcar suas condições de produção.

O que apontamos é uma possível leitura discursiva de duas obras artísticas que, a nosso ver, se aliam na construção de sentidos. *Dolores* e *Todo sobre mi madre*, graças ao

seu caráter questionador de padrões comportamentais, é uma obra relevante como material para refletirmos a ordem discursiva vigente no que diz respeito às sexualidades, ao gênero e as relações de poder implicadas nessas práticas discursivas.

Um dizer se constrói sobre o outro, olhares e discursos também se cruzam, (re)significam, criam novos sentidos e significados. “A obra de arte é aberta” como já disse Umberto Eco. O discurso da arte é polissêmico, uma rede de inúmeros sentidos significantes e significados. A dança, o cinema e seus discursos ecoam várias vozes, o diretor cria, alguém atua, um terceiro assiste e (re) interpreta.

Por fim, novas leituras podem surgir, novas interpretações podem ser feitas, há muitos aspectos que esta análise não abarca, uma vez que o trabalho acadêmico pressupõe limites, espaciais e temporais: uma jornada intelectual-acadêmica é repleta de obstáculos, seu início é certo mas o fim está sempre por vir...

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Editora ARGOS, 2009. 92p.

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, São Paulo: Nova Cultural (Coleção Os Pensadores), 2004.

ALMODÓVAR, Pedro. **Todo sobre mi madre**. Guión Original. 1999

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Foucault e a Crítica do Sujeito**. Editora: UFPR. 2007.

AVELLAR, Marcello Castilho. **Do delírio ao pesadelo**. Jornal Estado de Minas. Belo Horizonte, nov. 2007. Caderno de Cultura.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense 1985.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: Sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BIGARELI, Maria Silvia. **Marias e Madalenas: Retratos Femininos de Almodóvar**. Dissertação (Mestrado). Unicamp. Instituto de Artes. 2003.

BORGES, Jorge Luis. **La memoria de Shakespeare**. In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 393-99.

BUTLER, Judith. (2007). **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. Em Louro, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. (2ª ed., pp. 151-172). (T. T. Silva, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: **Estudos Culturais**. Campo Grande - MS: Ed. UFMS, Volume 1, número 1. p 1-135. jan/jun. 2009.

CARDOSO, S.H.B. **Discurso e Ensino**. Belo Horizonte. Ed Autêntica (FALE, 1999).

CEVASCO, Maria Eliza. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.p.156-162.

\_\_\_\_\_. **Para ler Raymond Willians**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CLUVER, Clauss. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n.2 p 37-55, 1997.

Salgado, Silvia: Pedro Almodóvar. **Todo sobre mi madre. Estudo crítico**. 2001. Disponível em:<http://books.google.com.br/books>

CORACINI, Maria José; **A celebração do Outro**. Arquivo, Memória e Identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

COUTINHO, Angélica; Lira Gomes, Breno (orgs.) *El deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar* 2ª. ed. Julho de 2011.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral- memória, tempo, identidades/** Lucilia de Almeida Neves Delgado. – Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relmé Dumará. 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico / Syd Field**. - Rio de Janeiro: Objetiva, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa de Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 dez. 1970. São Paulo: Loyola.1996.

\_\_\_\_\_. **A Arqueologia do Saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 3.ed.Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os anormais**. São Paulo. Martins Fontes, 2002.

GASPAR Nádea Regina; Malvestio Eliana Mantovani. **Práticas discursivas no cuidado com os corpos em Almodóvar**: laços familiares atuais instituídos pelo sujeito feminino. Anais da V Jornada Nacional e Internacional em Análise do Discurso na Ciência da Informação. UFSCAR. 2011.

GUERRA, Vânia M.L. **Práticas discursivas**: crenças, estratégias e estilo. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008. 215 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2003. 7ª ed. ou reimpressão.

HIDALGO, João Eduardo. **O cinema de Pedro Almodóvar Caballero**. Tese (Doutorado)- Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Os Estudos Culturais, seus limites e perspectivas: o caso da América Latina**. 2000. Disponível em: (<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=205>). Acesso em 15/02/2012.

JÚNIOR, Ives Mauro Silva da Costa. **Conta-me tudo**: representações de doença na filmografia de Pedro Almodóvar. Dissertação (Mestrado). Fundação Oswaldo Cruz. Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde. 2006.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KINGLER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2006.

LEBRUN, Gerard. **O conceito de paixão**. In: Novaes, Aduino, org. Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens / Denilson Lopes. – Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso: (Re) ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas: Pontes, 2003.

MESQUITA, Jomar. **Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos**: Dança de salão como arte. Anais Online do VI Colóquio Internacional de Etnocologia da UFMG. Minas Gerais, 2 a 5 de Agosto de 2009. Disponível em: <http://www.etnocologia.org/anaisvicolquio/>

MESQUITA, Jomar. **Entrevista sobre Dolores**. Entrevista realizada pela pesquisadora. Em anexo. Julho 2011.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos**. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2001.

NASCIMENTO, Evando. **Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção.** In: Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v.2 n.4 p.59, 2009.

NECKEL, Nádia Regia Maffi. **Do discurso artístico á percepção de diferentes processos discursivos.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Corpo e Sujeito: na dança os sentidos.** Anais do Enelin 2011. Disponível em: [www.cienciasdalinguagem.net/enelin](http://www.cienciasdalinguagem.net/enelin)

\_\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** Campinas: Pontes, 1999

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault.** Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. **Para uma Política da Amizade: Arendt, Derrida, Foucault.** Relume Dumará. Rio de Janeiro, 2001.

PÊCHEUX, M. **Análise automática do discurso,** in Gadet e Hak (orgs.) Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, Ed. Unicamp, 1990.

\_\_\_\_\_. **Semântica e Discurso.** Uma crítica a afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi. Editora Unicamp. 1975

PELÚCIO, Larissa. **Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo.** Revista Antropológicas, 15(1), 123-154. 2004.

PERNA, Marco Antônio. **Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira.** Rio de Janeiro – RJ. 2ª edição, 2002.

SAID, Edward W. **Representações do Intelectual: as Conferências Reith de 1993/** Edward. Said; tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTANA Berthier, Nancy. **Pedro Almodóvar: no início era a Movida.** Cadernos CERU, série 2, v. 20, n. 1, junho de 2009.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001. 127 p.

SILVA, Elizete Conceição. **Subjetividade e Cinema: vida/arte/vida/** Elizete Conceição Silva; prefácio Edgard de Assis Carvalho. Maringá: Eduem, 2012.

SILVA, Cíntia Vieira da .**Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa /**Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas SP. : [s. n.], 2007.

SOUZA. Eneida Maria de. **O século de Borges**. Belo Horizonte: Editora Autêntica.2009

STRASS. Frédéric, **Conversas com Almodóvar**. Tradução Sandra Monteiro e João de Freire de “Na esteira do tempo” e filmografia de Vover, André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TUDO SOBRE MINHA MÃE. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar.[Espanha]: Renn Productions; El Deseo S. A.; France 2 Cinema, 1999.

VELOSO, Maria Thereza. **Entre a privação e o silenciamento**: O sujeito do desejo na trama discursiva de Todo Sobre mi Madre. Tese (Doutorado). Universidade Católica de Pelotas. Pós-Graduação em Letras, área: Linguística Aplicada. 2010.

VENÂNCIO. Giselle Martins. **Pós-modernismo e a arte de definir a contemporaneidade**. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 215-225, jan.-jun. 2008

ZEPPINI, Paola Sanfelice. **Deleuze e o Corpo: articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Espinosa em função da problemática do corpo** / Dissertação (Mestrado).Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.Campinas SP: [s.n.], 2010.

## ANEXOS

### ENTREVISTA COM JOMAR MESQUITA



Figura 06- Jomar Mesquita. Fonte: <http://mimulus.com.br/espetaculo-dolores-mimulus-cia-de-danca/dolores-galera-de-fotos/>

#### **Caroline: Qual teu filme predileto do Almodovar?**

**Jomar:** Não sei. Tem um filme que eu to lembrando agora. Que é o que me veio à cabeça, que é o Kika. O Kika, não é que é meu filme predileto, mas tem algumas coisas algumas cenas daquele filme, tem umas cenas ali que são muito geniais na minha opinião. Me veio a cabeça agora, mas eu acho que são trabalhos muito diferentes também se você pegar ao longo da historia dele, os últimos filmes eles até tem muita semelhança assim de roteiro e do clima do filme, mas se for comparar com os filmes mais antigos dele como é o caso do Kika também, os climas são muito diferentes. Então eu falo que é igual na dança, as pessoas às vezes me perguntam o que eu prefiro dançar eu falo que depende do dia, tem dia que eu to com clima pra tango, tem dia que eu to pra samba, pra forro, enfim..varia muito.

#### **De onde saiu à ideia de criar o espetáculo Dolores?**

**Jomar:** Em primeiro lugar foi das trilhas sonoras dos filmes, a gente tava buscando tema pra um espetáculo, e a minha mãe tinha me passado algumas sugestões e alguns cds pra eu ter ideia também de musica, e um desses cds era um cd que eu já conhecia mas tinha muito tempo que eu não escutava, que era uma seleção das melhores musicas das trilhas de Almodóvar. E é um cd maravilhoso porque tem exatamente as musicas mais bonitas, assim. E na hora que eu escutei, aí eu, eu na mesma hora me agarrei nessa idéia, em primeiro lugar por causa da trilha porque eu acho que era uma possibilidade

riquíssima de trilha, mas aí pensando a partir da trilha, pensando em todo o universo era muito rico e ao mesmo tempo desafiador pra companhia, e difícil pelo fato de ser polêmico, pelo fato de tratar de temas polêmicos, de ser um universo um pouco distante da dança, então pelo fato de ser desafiador assim de me obrigar a ir por outros caminhos, foi o que me levou a isso.

**Eu percebi nas suas falas que você gosta bastante de inovar, de coisas que desafiam.**

**Jomar:** É buscar exatamente pra nos levar a outras possibilidades coreográficas, né, pra não irmos sempre pelos mesmos caminhos.

**E você sabe que o Pedro Almodóvar, publica seus roteiros, que ele escreve. Quando vocês pensaram em criar o espetáculo vocês utilizaram o roteiro, o texto em si?**

**Jomar:** Não, a gente..eu li muitas coisas sobre ele, não que ele tinha publicado, um dos livros que me ajudou muito foram entrevistas com ele. Entrevistas com ele que eu acho genial assim, certas falas dele, isso me ajudou muito. Me deu luz pra varias coisas assim no espetáculo, varias ideias vieram dessas entrevistas e outros livros que falam sobre a biografia dele, o universo que analisa o trabalho dele, teses acadêmicas que falam sobre o trabalho dele. Mas não li nenhum livro com o roteiro como você ta falando.

**Quando a gente assiste Dolores, dá pra perceber que foram construídos personagens durante a historia do espetáculo, alguns desses personagens que os bailarinos estão de certa forma representando ali, alguns deles remete sobre esse filme especifico Tudo sobre minha mae?**

**Jomar:** Não, na verdade nenhum dos personagens foi baseado em um filme especifico na verdade cada bailarino foi criando sua historia, seu próprio personagem, mas baseado nesse universo como um todo, nessa filmografia como um todo, não em um filme especifico, algumas das meninas eu as vezes vejo assim uma coisa meio “Mulheres a beira de um ataque de nervos”, tem um dos personagens masculinos assim que na época da criação era um outro bailarino que fazia, então mais assim pela personalidade do próprio bailarino e isso ele colocava um pouco no espetáculo, remetia a essa coisa do travesti e tal mas que é presente em outros filmes do almodovar também.

**Na maioria na verdade.**

**Jomar:** Eh, mas especificamente assim no Tudo sobre minha mae, nenhum especifico assim, tem alguns que pegam algumas características de algum personagem..

**Como você buscou representar a força das mulheres no Dolores, algo tão forte da obra de Almodovar?**

**Jomar:** Na verdade foi uma coisa difícil e que eu nem sei se eu consegui fazer isso bem, se a gente conseguiu fazer isso bem, muita gente até critica, fala que não porque as mulheres são muito fortes no universo almodovariano como você falou.

Muita gente inclusive critica que elas são maltratadas no nosso espetáculo, mas eu não vejo muito por aí, o que tem muito é uma dificuldade que até hoje eu tenho ao trabalhar com algumas bailarinas, uma delas por exemplo, originalmente na criação do espetáculo era uma outra bailarina que fazia o mesmo papel, e essa outra bailarina tinha uma personalidade mais forte e era um personagem, que ela tem que ser mais forte que o parceiro que dança com ela na maior parte do tempo, e depois a bailarina que acabou assumindo esse papel ela tem uma personalidade mais tímida, mais introspectiva, a relação dela com o parceiro normalmente nos ensaios, ele é mais ativo, ele é mais dominador e tal, então é muito difícil aí na hora do espetáculo, fazer ela conseguir fazer que esse personagem tenha a força que é preciso. Então essa coisa da dança de salão também dos homens conduzirem, isso aí é difícil às vezes na hora da dança fazer com que a mulher tenha a força que eu acho que precisava, que eu acho que deveria ter no espetáculo e que as vezes perde um pouco, eu acho que as vezes acaba não tendo. Mas é interessante isso que eu até tava falando hoje de manha que em todo momento que existe algo que remeta a mulher estar sendo maltratada, todos notam., então quando a gente usa por exemplo os cabelos a gente não usou isso com o objetivo de maltratar, a gente usou isso com o objetivo de ser um gestual passional. Que essa coisa de às vezes quando você ta transando, quando você ta beijando, você pega no cabelo , você puxa o cabelo e tal mas não com o objetivo de agredir, muito pelo contrario é uma coisa muito passional. Então foi esse o objetivo de usar isso em muitos momentos, porque pra mim o espetáculo é totalmente passional, o Almodovar é totalmente passional. Mas às vezes as pessoas enxergam muito por esse lado da mulher ta sendo maltratada; e quando tem alguma coisa de que a mulher, algum gestual, alguma coisa significativa no espetáculo em que a mulher ta sendo mais forte é engraçado que as pessoas as vezes não notam isso tanto.

Nem acho que a gente conseguiu fazer isso bem porque eu acho que de certa forma também tem a ver com essa característica dos bailarinos de uma maneira geral os

homens na companhia serem mais fortes nesse sentido, assim de ter uma dominância na relação, eles colocarem mais as ideias e as meninas ficarem mais passivas esperando, isso não é uma característica da companhia mas da personalidade dos bailarinos.

**Você falou da dança de salão, do homem condutor, na obra do Almodovar em específico nesse filme tem uma quebra dessa relação de heteronormalidade, o homem macho que sempre domina, ele quebra com isso e como você buscou, se teve, uma busca de representar isso no Dolores?**

**Jomar:** Não, nessas relações homem e mulher, heterossexuais, homossexuais, a gente buscou mostrar que isso pode acontecer das mais diversas maneiras, pode acontecer homem com homem mulher com mulher, pode acontecer outras formas de relação como por exemplo a três em alguns momentos, ou outras relações mas aí já pegando por outra conotação assim de você ter uma mulher ser casado com uma pessoa, mas na verdade você ama a outra seu desejo é pelo outro ou outra.

**É, tem umas cenas que tem mesmo dois casais dançando e o menino de olho no outro menino enquanto ta dançando.**

Jomar: Exatamente e o contrario também, da mulher ta ali com aquele parceiro que é o marido, namorado ou sei lá o que, e o desejo dela é pela outra mulher, então tem um personagem que é aquele que “pega” todos e tudo independente do gênero e o que ele menos quer é a mulher dele, tem a mulher que faz esse papel também. Tem aquele homem que é completamente louco, apaixonado, só tem olhos pra aquela mulher e que não ta nem aí pra ele, então tem varias nuances assim no espetáculo.

**E isso tudo que você falou, são formas que o Almodóvar utiliza também no filme de transgredir essa questão da sexualidade, pra sociedade. Você vê essas representações que vocês fizeram no espetáculo como forma de transgressão também?**

**Jomar:** Não, não vejo pelo lado da transgressão, vejo que isso existe no nosso dia a dia e as pessoas, algumas pessoas com uma certa hipocrisia, outras pessoas não sei com um certo preconceito, esse tipo de relação não é tão exposta. Esse tipo da traição de você como eu falei, ta com uma pessoa mas seu desejo é pela outra, independente de ser de outro sexo ou de ser do mesmo sexo, então eu não vejo tanto pela transgressão eu vejo

que o Almodóvar ele coloca isso ele expõe isso de uma forma natural, muito natural como deveria ser na sociedade de uma maneira geral, mas as pessoas tem dificuldade de tratar isso com tanta naturalidade. E a gente buscou colocar isso no espetáculo com essa naturalidade, em alguns momentos quando a gente tava criando o espetáculo tinha uma certa polemica entre os bailarinos e a equipe de criação em geral, de nossa como isso vai ser, nossa minha mae vai assistir o espetáculo e aí? A gente tem até o exemplo do próprio Murilo aqui que a primeira vez que a família dele foi assistir o espetáculo ele tava dançando exatamente o Dolores, onde ele dança comigo, onde ele faz papel de homossexual então rolou essa polemica na época da criação do espetáculo que até me assustou muito, porque eu achava que eu era careta e de repente eu fui ver que eu expunha certas ideias com muita naturalidade e eles recebiam muito receosos. Isso me chamou muito atenção, foi muito difícil criar o espetáculo por isso, não somente por parte dos bailarinos mas pela equipe em geral, tinha muito esse receio, ‘nossa mas como que o publico vai receber isso’. A Mimulus tem essa característica de ser muito democrática em seus espetáculos, assim do espetáculo atingir todos os públicos e todas as idades, crianças e tudo o mais. E esse foi o primeiro espetáculo que rolou o problema de que, poxa temos que colocar uma idade, porque também foi a época que voltou essa coisa da censura no Brasil, de tem que se determinar uma idade e eu fui contra eu briguei muito por isso eu disse gente não tem nada no espetáculo que impeça uma criança de assistir, na minha opinião. E no entanto, depois da estreia eu fiquei muito satisfeito com isso, porque eu desafiei muito os bailarinos e a equipe toda dizendo que tinha certas cenas que eu falava: gente vocês podem ter certeza isso aqui vai entrar de uma forma leve, isso aqui vai ser visto pelo público até assim de uma maneira engraçada, não vai chocar, não era o meu objetivo chocar. Como eu acho que o Almodóvar ele coloca as coisas de uma maneira tão simples, tão natural, tão engraçada, que ele não choca, é isso que eu acho genial nele, como que ele coloca certos temas que às vezes você vê em outros filmes, em outras situações e que choca. E ele coloca de uma maneira que fica muito natural.

### **E você tentou se aproximar disso de resolver tudo de uma maneira fácil...**

**Jomar:** E ao mesmo tempo que eu discutia com a equipe antes da estreia eu dizia gente pode confiar em mim, pode confiar em mim que isso não vai chocar, isso vai chegar de uma maneira leve..no fundo eu não tinha tanta certeza, eu ficava receoso eu tentava passar pra eles essa confiança, mas eu ficava no fundo receoso. E depois da estreia eu

fiquei muito..feliz muito aliviado, claro que tem pessoas que arregalam os olhos, que assustam e tal mas pra grande maioria pelo que eu percebo isso chega de uma maneira leve, isso chega de uma maneira natural, engraçada, é,,então eu fiquei muito satisfeito com isso.

**Carol: E a questão das travestis que também é fortíssimo na obra do Almodovar, tente uma tentativa de representar o universo das travestis?**

**Jomar:** Depois que a gente estreou, assim a gente teve algumas ideias, mas que por uma questão pratica assim, a gente achou difícil de fazer, mas eu acho que se fosse pra fazer esse espetáculo hoje eu colocaria um travesti. A dificuldade seria é que eu acho muito difícil, a maneira como o Almodóvar consegue colocar as travestis no espetáculo de modo que não é vulgar. Ele tem travestis maravilhosos no espetáculo que se vestem com uma elegância maravilhosa, então era uma dificuldade de ordem pratica assim de conseguir realmente um bailarino que conseguisse essa elegância e que conseguisse sustentar isso do início ao fim do espetáculo, porque eu também não queria de repente num determinado momento um bailarino que entrasse travestido e depois voltasse ao normal, e tinha também a questão pratica de durante o espetáculo com a rapidez de troca de roupa etc, você conseguir travestir um bailarino e depois destravesti-lo. Então eu queria... se fosse pra fazer hoje eu acho que eu tentaria isso, eu tentaria colocar um travesti que entrasse do início ao fim, um bailarino que sustentasse isso do início ao fim como mulher.

**Ou poderia ser uma mulher travestida de homem né? Tem uma cena que eu sempre pensei se era uma tentativa de representar isso, quando a bailarina coloca um bigode, era essa a ideia?**

**Jomar:** Essa bailarina que faz essa cena, o personagem é gay, a relação dela é muito difícil com o parceiro dela e ela deseja o tempo todo uma outra bailarina durante o espetáculo. Logo depois dessa cena o bailarino entra em cena na cena seguinte, ele arranca o bigode dela como se diz: Vem cá vamos dançar, você é mulher, então é esse jogo que acontece ali o tempo inteiro, mas se fosse hoje eu tentaria isso, eu tentaria, mas assim seria muito desafiador, muito difícil, teria que ser um bailarino que conseguisse ser muito ator, pra sustentar isso também, porque eu acho que a grande dificuldade nisso é porque se você não fizer isso muito bem, fica avacalhado, fica vulgar e isso é que me levou a não arriscar na época. Mas se fosse hoje eu tentaria.

**Carol: E qual o conceito de amor que permeia o espetáculo Dolores?**

**Jomar:** Eu prefiro pensar em paixão, eu acho que a paixão representa muito mais o espetáculo. É uma paixão que por mais que eu consiga fugir dela, é a paixão que esta presente em praticamente todas as coreografias que eu faço. Que é uma marca registrada nossa, essa coisa visceral, essa paixão que não é tranquila de maneira alguma, que é sempre muito visceral muito forte, que na minha vida eu sou assim e eu acho que obviamente, é por isso que na minha dança isso aparece muito forte. Então foi também um dos motivos que me levou a escolher Almodóvar, é isso é o fato dessa passionalidade dessa visceralidade ta presente ali na obra dele e a gente poder colocar isso no espetáculo, que foi uma dificuldade muito grande pra gente no espetáculo “POR UM FIO”, onde a temática não leva pra nenhuma passionalidade, muito pelo contrário, é exatamente o oposto assim, a castidade total nesse sentido. Então foi muito desafiador nesse sentido “POR UM FIO”. Mas assim a paixão permeia todo esse espetáculo, foi uma delicia pra mim trabalhar com esse espetáculo nesse sentido porque isso tava nesse espetáculo, eu podia explorar isso ao máximo assim, então foi delicioso fazer esse espetáculo nesse sentido. Porque a dança de salão pra mim é isso, eu acho que o principal fator que me levou a me apaixonar pela dança de salão é isso, a possibilidade de explorar essa passionalidade ali ao máximo, e sempre quando eu sinto falta dessa paixão forte assim na minha vida, é quando eu to só num amor tranquilinho assim, por um lado é ótimo, mas por um lado eu fico sentindo falta de alguma coisa, tem que ter uma briga, tem que ter um puxão de cabelo, tem que ter uma coisa assim....

**Carol: E em questão dessa paixão visceral, como você vê as relações afetivas dentro do espetáculo?**

**Jomar:** Elas são totalmente cruzadas, elas se cruzam o tempo inteiro, não tem nenhuma relação bem resolvida ali, E essa coisa da teria do drama, se você tem uma relação bem resolvida você não tem conflito, não tem história. E nos filmes e nas novelas é sempre assim. Se a relação ta bem resolvida , não tem história, o público não quer assistir. E na dança quando eu dou aula de coreografia muitas vezes eu trato sobre isso também, que esse conflito ele tem que ta presente as vezes no próprio movimento pra você sustentar a expectativa do espectador, então as relações elas são cruzadas o tempo inteiro, elas não se resolvem em momento algum. É sempre aquilo que a gente citou antes, eu to com

uma mas desejando estar com a outra, ou estar com o outro, eu to numa relação heterossexual mas na verdade eu sou um homossexual enrustido, ou éee..eu to com aquele parceiro aquela pessoa que é quem eu desejo quem eu gosto, mas eu ao mesmo tempo eu tenho uma cabeça muito confusa com outras coisas que não me deixa viver de uma maneira tranquila aquela relação, então é sempre algo sufocante, angustiante.

**Carol: Então por consequencia as emoções todas são assim neh conturbadas...complicadas**

**Jomar:** Exatamente, sempre como eu falei eu vejo muito por esse viés do filme “Mulheres a beira de um ataque de nervos”, eu falei em angustiante, eu sinto esse filme o “Tudo sobre a minha mãe” talvez angustiante seja uma palavra que defina ele bem pra mim assim, uma angustia que permeia ele o tempo todo. Mas eu vejo muito essa questão assim do clima do Dolores uma coisa meio “Mulheres a beira de um ataque de nervos” o tempo inteiro e com essa angustia do “Tudo sobre minha mãe” permeando assim, esses nervos a flor da pele assim de muitos dos personagens.

**Carol:Eu ia perguntar se tinha alguma outra coisa do universo do Almodovar que você queria tratar ,mas não deu, seria só a questão do travesti? Ou tem alguma outra coisa que você queria ter colocado mas não deu?**

**Jomar:** Eu to lembrando aqui, não é que eu não queria, não é uma questão de querer, mas eu acho que a gente podia ter tratado um pouco mais dessa questão da religiosidade que ele toca muito né, muitos momentos ele toca mas que a gente, assim, foram um ou dois momentos no espetáculo que a gente faz referencia a esse ponto,. mas no mais pela própria dança de salão que é a nossa base ta dançando ali homem e mulher ou homem com homem mas enfim dançando a dois, é muito mais fácil você tratar da questão da sexualidade ela ta presente ali desde o momento que você começa a dançar com o parceiro, então eu acho que essa questão da religiosidade ela poderia ter sido tocada melhor, a questão da dor física, a questão que o Almodóvar trabalha muito, a questão da doença, da dor espiritual, a dor espiritual ela ta presente o tempo inteiro nas relações também, mas não em função da dor física com a qual ele lida muito, ele fala uma das coisas que me fascinou muito nas entrevistas dele é quando ele fala que a dor pra ele é como uma religião, no sentido que ela ta presente em todas as culturas que independente de língua, de idioma dos mais variados fatores culturais, todo mundo entende e sabe o

que é dor, então se você fala em dor seja física, seja espiritual, todos os povos sabem exatamente o que que é isso, o que é dor, então é por isso também o nome Dolores, e é isso que permeia o espetáculo sempre tem uma dor ali te cutucando, sempre tem como a gente falou antes, nunca você tá bem, você tá tranquilo, sempre tem algo te incomodando, algo te dolorindo vamos dizer assim. Mas tratar da questão da dor física mesmo durante o espetáculo, talvez em um ou dois momentos, mas é algo que poderia talvez estar mais presente mas que eu não encontrei assim, porque também acho que sempre que eu pensava em formas de lidar com a dor física sempre me remetia a espetáculos de dança contemporânea, ou a fetiches sexuais que lidam com essa coisa do prazer através da dor e que eu não encontrava outras formas de trabalhar que não caíssem no clichê assim em formas muito óbvia de lidar com isso então acabou que isso foi ficando meio de lado, mas acho que essa questão da religiosidade e da dor física e da doença poderiam ter sido mais abordadas.

### **Carol: Quem é Dolores? Ou o que é Dolores?**

**Jomar:** Em primeiro lugar, a gente usa essa palavra Dolores por essa referencia a Dor, também e principalmente por ser um nome feminino e remeter a esse universo feminino. Na época quando a gente tava pra decidir o nome do espetáculo, o meu pai lembrou de uma música com o Nelson Gonçalves cantando que se chama Dolores ( agora não lembro da letra) que eu fiquei inclusive tentado a usar essa musica no espetáculo apesar de não ter essa relação com o Almodóvar, porque a letra tinha muito a ver, o clima que a musica nos trazia tinha muito a ver com isso. E também porque meu pai sempre foi muito forte assim pra mim, por ser meu melhor amigo, por ser meu primeiro professor de dança, então sempre eu escutava muito, respeitava muito as opiniões dele, as dicas que ele me dava e tudo o mais, e sempre foi assim um dos melhores consultores nesse sentido, de música foi quem me levou a me apaixonar por esse universo musical da dança de salão assim também, dos boleroes e tudo o mais. Então essa música na época também foi muito forte nesse sentido, de escolher esse nome, mas Dolores na verdade não é um personagem uma personagem especificamente, é simplesmente um nome que remete a esse universo da dor, que remete a esse universo feminino muito mais que uma pessoa assim, então perguntar quem é Dolores é mais como você fez assim o que é Dolores.

### **A flor, porque tanta flor no espetáculo?**

**Jomar:** Isso na época foi mais relativo à criação da cenografia, e dos figurinos, que a minha mãe tinha a imagem dessa flor, na época e ela passou pro Ed, como ela sempre passa varias outras imagens que podem ser inspiradoras assim pra criação do cenário, e outras coisas pra mim em relação a coreografias e luz etc. E o Ed gostou muito dessa flor e minha mãe passou a usar essa flor também nos figurinos. Essa flor foi criando essa unidade, mas na verdade a flor ela permeia o trabalho da Mimulus de uma maneira geral até pelo nome Mimulus que é uma flor, e a minha mãe é uma pessoa apaixonada pelas flores e em quase todos os nossos espetáculos as flores entram, seja pro cenário, seja no figurino mas acaba que querendo ou não as flores entram. A flor grandona vermelha ali no fundo ela é muito forte pra trazer essa atmosfera kitsch do Almodóvar, atmosfera cafona brega da dança de salão que tá no universo do Almodóvar e que foi um dos motivos que me levou também a me decidir por esse tema, porque eu acho fascinante isso, esse universo da dança de salão que fica exatamente no limite ténue entre o bom gosto e o brega, e ALMODÓVAR é isso totalmente assim, as musicas que ele utiliza, os universos dos filmes dele, e toda essa atmosfera kitsch que eu acho fascinante que eu acho sensacional, o figurino também, então a flor é muito marcante nesse sentido assim, você bate o olho naquele cenário você pode enxergar como uma coisa super cafona super brega, vermelhão assim e tal, mas ao mesmo tempo ela ajuda a criar essa atmosfera que é meio dúbia assim o tempo todo.

### **E a mãe? Aparece uma mãe dançando, por quê?**

Jomar: A gente resolveu fazer essa brincadeira pelo fato do Almodóvar usar essa brincadeira nos filmes dele, ele coloca a mãe dele participando de algumas cenas, e são cenas pra mim muito marcantes, muito engraçadas, muito geniais assim a mãe dele é uma figura, a mãe dele é uma figura assim completamente engraçada, eu me lembro que ele conta que quando ele ligava pra ela chamando pra participar dos filmes, a primeira coisa que ela queria saber era qual era o cachê. E aí essa ideia surgiu em algum ensaio eu não me lembro bem quando, de utilizar a participação de uma mãe em primeiro momento eu achei isso difícil, por essa questão pratica de poxa todo espetáculo a gente vai ter que ter uma mãe participando, aí depois a gente pensou e falou não, a gente pode convidar uma pessoa do lugar aonde a gente for apresentar desde que sejam cenas

simples que a pessoa pode pegar ali rapidinho. E logo eu aprovei a ideia porque trabalha muito com o inusitado, com o absurdo, o nonsense e então de repente você tá assistindo o espetáculo e poxa o que aquela mulher tá fazendo ali, dançando desse jeito as vezes meio desengonçada, meio sem jeito e fica claro que não é uma bailarina, não é uma profissional então essa coisa inusitada, surpreendente que dá uma acordada no público eu gosto muito disso, logo aprovei de cara a ideia e é muito gostoso isso porque a gente já teve a participação de sei lá quantas mães a gente tem o contato de todas, as fotos de todas e a gente vai fazer uma ...tem tudo sobre elas exatamente e elas acabam virando mães nossas mesmo durante o período que a gente tá apresentando o dia que a gente tá apresentando, que elas querem levar a gente, pra casa delas pra jantar lá e tá a gente teve em janeiro fazendo dez sessões do espetáculo em Lion na França. Na primeira noite a minha mãe fez, e o pessoal do teatro onde a gente tava apresentando eles selecionaram 9 mães e foi engraçadíssimo assim a gente teve o making off do ensaio com as 9 mães, e tinha uma que era meio maluca assim, meio descontrolada que a gente tinha que segurar ela durante o espetáculo, senão ela entrava em cena fora de hora, tem umas que são meio tímidas assim que a gente tem que dar uma animada nelas, mas é sempre muito gostoso assim, rola um carinho muito grande dos bailarinos com elas, uma relação meio materna assim mesmo. E pra gente é gostoso porque cada vez que a gente vai apresentar é diferente, tem um elemento diferente, então nunca cai na rotina.

**Carol: E a trilha sonora tem muitas músicas que são do filme Tudo sobre minha mãe, como foi o processo de selecionar a trilha?**

**Jomar:** Não teve relação com os filmes, foi pelas músicas mesmo, eram muitas músicas era difícil até por isso, foi ter muitas opções. Foi mais pelo gosto pessoal mesmo, por outro lado tinha muitas trilhas sonoras que foram criadas para os filmes, tinha muita sonoridade de trilha sonora, é diferente de grande parte das músicas que eu escolhi que foram músicas que não foram criadas para aqueles filmes, mas que foram músicas que Almodovar escolheu e colocou nos seus filmes... então isso é uma característica comum assim da seleção que eu fiz, mas foi muito pelo gosto pessoal mesmo, da beleza das músicas, e também de certa forma em alguns momentos, preocupado um pouco também com esse ritmo do espetáculo, tem muitos boleros no universo de Almodovar, mas eu não podia ter um monte de uma trilha só de boleros, seria muito mais difícil de ser trabalhado esse ritmo do espetáculo, eu descartei alguns boleros que apesar de eu

achar maravilhoso eu optei por usar dois, três que estão lá presentes. Foi muito difícil por exemplo encontrar a música pro Bis, foi muito complicado. Por que quase nenhuma eu achava que dava esse clima que o BIS ele pedia, tinha várias que eu acho que tinha essa sensação de agradecimento, mas que não era a coisa alegre que eu queria. Mas as outras não as outras foram bem fáceis nesse sentido. O difícil foi escolher entre as varias opções, mas a do BIS foi complicado..

**Carol: Pra terminar, tem algo que eu não perguntei mas que você acha que poderia me ser útil? Se você quiser acrescentar..**

**Jomar:** Que eu me lembre agora, mas se eu lembrar depois eu posso te falar... (silencio, pensativo)

Bom não sei se tem a ver não sei se é útil, mas provavelmente você sabe, mas esse espetáculo foi o mais doloroso mesmo pra companhia pelo falecimento do meu pai. Meu pai morreu dez dias antes da estreia. Foi assim uma coincidência super trágica, esse espetáculo estreou em 24 ou 25 de novembro de 2007. Meu pai faleceu dia 14 de novembro. A gente tava na reta final da criação do espetáculo, meu pai tava muito bem de saúde, mas de repente no dia 4 de novembro por aí, ele..ele tinha um problema de artrite, que tinha atacado os pulmões, aí no dia 4 ele começou a piorar e foi internado pra fazer uns exames, mas aí foi tudo muito rápido, foi tudo se agravando muito rápido, com dois dias ele já tava na UTI, aí foram 9 dias no hospital até ele falecer. Mas a partir do dia 4 que ele foi internado, eu já literalmente abandonei todo meu trabalho e fiquei direto com ele. Porque como eu falei, ele era meu melhor amigo e tudo o mais e eu não tinha cabeça pra mais nada. Aí quando eu vi que a situação tava realmente muito grave eu falei com o pessoal da companhia, era 15 dias antes da estréia. Aí eu falei, a minha mãe também né, responsável por toda parte de produção, a gente falou: - Olha gente, tipo assim, não dá pra contar comigo, aí tinha um bailarino que na época era o Rodriguinho, que tava fazendo esse papel de estagiário, pra substituir quando precisasse. Ele começou a ensaiar as minhas partes, e eles decidiram, foram muito corajosos assim de falar, não, a gente vai estrear a gente vai dar conta. E então foram muito corajosos assim, mais o espetáculo realmente foi o que me salvou assim na época, porque... aí depois que meu pai, meu pai... morreu, dia 14 ele morreu, dia 15 ele foi enterrado, dia 16 eu tava ensaiando.

É... tava super fraco fisicamente, era muito difícil fazer as coisas, porque eu tava sem ensaiar já há alguns dias, e também porque eu tava totalmente fraco assim, passei

muitos dias sem comer quase nada, péssimo psicologicamente, mas foi o que me segurou, porque se naquele momento eu tivesse que ficar, sem trabalhar, a toa em casa, descansando... e como eu tava aqui dançando, fazendo o principal legado que eu tenho hoje, que meu pai deixou, fazendo o que ele, com certeza ele queria que eu tivesse fazendo, foi o que me segurou, tanto a mim quanto a minha mãe. Então foi uma estréia muito difícil pra todo mundo, porque ele era uma pessoa totalmente presente aqui, foi o fundador da Mimulus, vinha aqui todo dia, trabalhava aqui todo dia, tava sempre presente nos ensaios, e opinando e ajudando e tal, então foi muito complicado pra todo mundo, mas foi muito gratificante essa vitória, vamos fazer isso, mas era muito complicado pra mim naquela época assim ta no palco daquela forma, e fazer o BIS era o mais difícil, fazer o restante do espetáculo não era tão difícil, porque o espetáculo já era dramático mesmo, agora fazer o BIS, ta ali sorrindo no final era complicado, eu lembro que toda noite na temporada de estreia, eu terminava chorando e ia pro camarim arrasado e tal. Mas foi o que me salvou, foi o que me segurou, tanto é que depois que o espetáculo estreou, e veio dezembro que é o período que a gente entra de férias, eu quase enlouqueci porque aí ficar de férias, pensando no meu pai em casa, lembrando do meu pai e tals.. e minha mãe a mesma coisa, aí foi difícilimo. Então assim, esse espetáculo tem essa triste marca assim de ter sido realmente doloroso, pra todo mundo, todo mundo participou dessa temporada e tal. Mas enfim depois o tempo vai passando, mas hoje eu continuo diariamente, independente de ser o Dolores ou qualquer outro espetáculo eu digo diariamente, por exemplo eu encerro a aula aqui, a semana da dança, eu comigo mesmo converso com meu pai e agradeço, obrigado deu tudo certo, e sempre antes de começar o espetáculo, tem gente que concentra, tem gente que reza, tem gente que não faz nada, tem gente que medita e tal, eu não, eu bato um papinho com ele e com outros também, mas principalmente com ele, porque sempre antes de toda apresentação do espetáculo era ele que ia lá no camarim e dava um abraço em todo mundo, me dava um abraço e tal, e era normalmente a última pessoa que fazia isso, e normalmente também quando acabava o espetáculo era o primeiro na hora que acabava o espetáculo, era o primeiro a ir lá me dar um abraço me dar os parabéns e tals. Então até hoje é isso, antes de começar, na hora que a gente faz a rodinha ali na cochia, eu penso nele.. Eu continuo conversando com ele diariamente assim, sempre que acaba o espetáculo, sempre que eu abaixei lá embaixo pra agradecer, eu já falo com ele obrigado, valeu e tal, isso é diário.