

CARREGANDO E MASTIGANDO A MALA DE ALMODÓVAR: GÊNEROS E SEXUALIDADES QUEER E EDUCAÇÃO DA CULTURA VISUAL EM VOLVER.

Belidson Dias

Universidade de Brasília

Resumo:

É na confluência da cultura visual, da teoria queer, do ensino de arte e dos estudos do cinema que situo este trabalho, no qual discuto e apresento temas e conceitos como: *trans/gênero*, in/visibilidade e bagagem. A minha preocupação central é a de explorar sucintamente estruturas teóricas para compreender como nós olhamos para as representações *queer* de gênero e sexualidade na cultura visual contemporânea e quais são seus possíveis efeitos pedagógicos na educação de cultura visual. Aqui focalizo, particularmente, as representações de *queergender* na filmografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, especificamente no filme *Volver*, e o impacto de suas ideias e estéticas para o crescimento de multi-possibilidades de “bricolar” e mestiçar o ensino e a aprendizagem da cultura visual.

Palavras Chaves: Educação da Cultura Visual. Almodóvar. Teoria Queer.

Abstract:

It is at the confluence of visual culture, queer theory, Art Education and Film Studies that this work is located to discuss and presents topics and concepts such as: *trans/gender*, in/visibility and luggage. My main concern is to briefly explore theoretical structures to understand how we look at the representations of queer gender and sexuality in contemporary visual culture and its possible effects on the teaching of visual culture education. This focuses particularly on the *queergender* representations of the filmography of Spanish filmmaker Pedro Almodóvar, specifically in the film *Volver*, and the impact of their ideas and aesthetics in the erection of multi-possibilities of Bricolage and hybridization of the teaching and learning of visual culture.

Keywords: Visual Culture Education. Almodóvar. Queer Theory.

Antes de iniciar esta concisa apreciação de *Volver* (2006), preciso retornar a referenciais teóricos com os quais me aproximo dos filmes de Almodóvar. Durante o desenvolvimento da minha tese de doutorado (DIAS, 2006), estudei as representações fílmicas dos gêneros não-normativos (trans/gêneros) na obra do cineasta espanhol e suas implicações para a educação da cultura visual. Durante o curso, realizei um estudo de caso no qual os discursos originados por sua filmografia foram considerados mais importantes para a análise e compreensão de sua obra do que os filmes tomados individualmente. Após um amplo estudo de sua filmografia, seguramente afirmo que seus dezesseis longas formam um itinerário coeso, constituem um roteiro interligado. Portanto, é dessa forma que irei me aproximar aqui de *Volver* associando-o a outros filmes de Almodóvar.

Nas minhas pesquisas já identifiquei mais de 40 temas, tipos de personagens, sets, e objetos ocasionais que se repetem em seus filmes. Em *Volver* retornam os temas do estupro, incesto, morte, assassinato, prostituição, uso de drogas. Novamente aparece o discurso médico na presença das enfermidades e os hospitais. Além disso, voltam as representações das ambigüidades de gênero; as mulheres, suas comunidades e solidariedade; as mães dominadoras presente/ausentes; os pais ausentes, alheios às narrativas centrais. Até mesmo a mídia e os espetáculos de música reaparecem. De mais a mais, Almodóvar repete os sets de filmagens, ao contemplar o urbano, o rural, o aeroporto, as viagens de carro, os interiores e objetos domésticos, como malas, bagagens. Contudo, dentre todas as reiterações de temas apresentadas em *Volver*, a única a que vou me ater para esta análise é a da bagagem com ênfase no gênero.

Em sua filmografia, Almodóvar continuamente viaja conduzindo e carregando suas bagagens, plenas de especificidades, autoridades (Auter) e cruzamentos de vários estilos cinematográficos. Nesse processo, os seus filmes revelam e transportam corpos, gêneros, e sexualidades como posições plausíveis e legítimas para as suas resistências e contestações políticas. Em seus trajetos, os filmes funcionam como estratégias criativas para se acessar a profundidade de práticas culturais e para, diretamente, se interferir, revelar, e desvelar convenções sociais ao se reivindicar a existência, permanência, continuação de corpos *transgressivos* e do “estranho” na vida diária. E é precisamente por meio dessas aproximações, entre brincadeiras e idiossincrasias, que em seus filmes exibem-se, ao mesmo tempo que se subvertem, discursos sociais, culturais e políticos.

A mala de Almodóvar

No contexto de *Volver*, e de seus fantasmas, trago a “bagagem” como um tropo para ponderar sobre o deslocamento e flutuação da representação de *in/decidíveis*. Nessa perspectiva, a bagagem é objeto simbólico de partida, chegada, melancolia e viagem, mas também tem o privilégio de reconhecer os processos cotidianos de movimento e memória, de aprender coisas novas, reprimir novos saberes, consentir nostalgias interditadas e acolher trocas materiais e circulação cultural (ROGOFF, 2000, p. 37). Por esta razão, a bagagem, aqui entendida como um marcador múltiplo de memória, nostalgia e acesso à outras histórias, é separada de sua relação com um passado concreto, do seu traço nostálgico. Há, portanto, aqui uma noção de que a bagagem deve incorporar mais a mobilidade do que o torpor: o trânsito – a bagagem como o objeto de trânsito. Mas a bagagem, física e metaforicamente, ao circular através das culturas, está sempre perdida, é inacessível, ela é e está sempre fora, destituída, exteriorizada, é um “sem”. Entretanto, a noção de estar *sem* não é a mesma daquela de estar à deriva, de habitar o vazio, e de não ter qualquer coisa, é, ao contrário, um conceito de atividade constante na experiência de invalidar seus fundamentos para que algo mais se torne aparente. É por meio do pesar e “despesar” da bagagem que Almodóvar cria possibilidades filmicas que criticamente revelam e analisam a cultura visual, suas estruturas ocultas, poderes invisíveis, seduções, numerosas transgressões e processos de carimbar e fazer visível aqueles que são incluídos e excluídos. Às vezes, a bagagem “performa” como uma alusão ao perdido e inalcançável e age como um foco de suas memórias.

Na abertura de *Volver*, por exemplo, um longo e espetacular *travelling* mostra um grupo de mulheres limpando, arrumando, enfim, cuidando de sepulturas em um cemitério. Estas mulheres, debruçadas sobre seus mortos, dão visibilidade às suas bagagens cheias, de maridos, principalmente. A sequência inicial do cemitério introduz os atores principais, mas, para mim, acima de tudo, ela apresenta Agustina (Blanca Portillo). Agustina cuida de seu túmulo e já antecipa, no seu próprio corpo, gestos, e no tratamento dado aos cabelos, a sua enfermidade e morte. Na linha da construção de personagens de gêneros não-normativos de filmes anteriores, como *Agrado* (*Tudo sobre a minha mãe*) e *Benigno* (*Fale com ela*), Agustina é honesta, cuidadosa, bondosa, complacente e digna, e também ocupa a posição de um

in/decidível, de um vivo/morto.

Diz-se que Almodóvar cria monstros, abjetos. Entretanto, se a maioria dos monstros é caracterizada como um abjeto, Almodóvar geralmente não representa abjetos em relação binária tipo bom/mal. Na sua obra, eles, os abjetos, estão instituídos como formas de performances transformativas que interferem na noção de sujeitos normalizados. Os abjetos de Almodóvar desestabilizam, transformam e redefinem o gênero e a identidade sexual dos seus outros. O abjeto em Agustina é aquele que perturba delicadamente a subjetividade, lembrando-nos da nossa construção na transformação simbólica do encontro com o "outro".

Contextualizo *Agustina* na veia do indecidível: fluída, incerta e duvidosa, como um contraponto às noções comuns que se tem dos vivos-mortos, presentes/ausentes, de que são inaptos para agir, confusos, e de que vivem em um estado patético de indecisão. Ao contrário, reconheço em Agustina o suprimento material e a possibilidade concreta e oportuna de agir e decidir. E são exatamente estes personagens fantasmáticos, que estão vivos e mortos, mortos ou vivos, ausentes e presentes, ao mesmo tempo, que marcam a bagagem de *Volver*.

Ao voltarem-se ao passado, a um reencontro com suas raízes, à aldeia, à infância, à lembrança de sua mãe, Raimunda (Penélope Cruz), Sole (Lola Dueñas), e Paula (Yohanna Cobo) desvendam o mistério da existência do fantasma de sua mãe, Irene (Carmem Maura), que volta do mundo dos mortos para cuidar de problemas de sua própria irmã, Paula (Chus Lampreave), das delas, das sua tarefas inacabadas e de Agustina. Além de Agustina, Irene, Paco (Marido de Raimunda), o pai de Raimunda, e a mãe de Agustina habitam entre-lugares. Estes espectros precisam estar presentes/ausentes para a narrativa se desenvolver, visitar os vivos e ainda perturbar os mortos, ou pelo menos as suas memórias.

Em *Volver*, as mulheres estão aparentemente mais presentes e os homens ausentes, contudo, a relação masculinidade/feminilidade se dá de outro modo. Está claro que Almodóvar enfatiza a cumplicidade entre as mulheres, sejam mães e filhas, irmãs ou vizinhas. Raimunda guarda culpa, medo e vergonha na sua bagagem, ao carregar o segredo do abuso sexual do seu pai contra ela e a gestação de Paula, sua filha e irmã. Irene também carrega a culpa de não ter podido ajudar Raimunda quando ela precisou. Irene mata o marido e Raimunda acoberta o assassinato de Paco por sua filha Paula. Portanto, as mulheres cuidam e protegem a família da violência masculina.

No entanto, contrariamente à representação que comumente se faz de que Almodóvar distancia-se do universo eminentemente masculino, ele nunca abandona o espaço da masculinidade. Na verdade, os homens são meros figurantes no filme, mas os conceitos relacionados às questões da construção, produção, representação e efetivação de masculinidades estão presentes do início ao fim de *Volver*, e com muita intensidade. As masculinidades e feminilidades viajam nas idas e vindas dos personagens entre Madrid e La Mancha (Pueblo) por uma estrada que corta uma região repleta de moinhos de vento. Em seus carros, leva-se no bagageiro fantasma de mãe, mãe, marido morto dentro de um freezer, malas com pertences de uma tia morta. Entre idas e vindas, Raimunda, Sole, Irene e Paula se perguntam o que se oculta atrás dos muros, das portas, das janelas das casas e das bagagens armazenadas em suas memórias.

Irene pode ter retornado a vida, mas não deixará de ser um fantasma. No final do filme, o fantasma de Irene vai viver com o espectro da Agustina na aldeia. Afinal de contas, aquela aldeia parece ser habitada inteiramente por espectros. Assim como Raimunda, Almodóvar retorna às suas raízes, à sua aldeia, à sua mãe morta, revelando as influências diretas de Antonioni, Visconti, Douglas Sirk e Hitchcock. As origens do filme remontam, ainda, ao roteiro de *Flor do meu segredo*, (escrito há onze anos e rejeitado, o filme foi agora recuperado por Almodóvar), *O que eu fiz pra merecer isto* e *Tudo sobre a minha mãe*.

Os pontos de contato entre *Volver* e *O que Eu Fiz Para Merecer Isto?* (1984) são inúmeros: a mãe sofredora e arrimo de família, o pai assassinado na cozinha, a permanente oscilação dos personagens entre a cidade grande (onde vivem o presente) e o pueblo interiorano (lugar de origem, onde estão enterrados os fantasmas do passado), a solidariedade entre as mulheres, o crime impune ou a presença do elemento fantástico. Em *A Flor do Meu Segredo* (1995), a personagem principal, interpretada por Marisa Paredes, é uma escritora que assina com o pseudônimo de Amanda Gris, e que publica romances água com açúcar até o dia em que seu próprio relacionamento desmorona, deixando-a sem saber o fazer. Após o acontecimento, o romance seguinte ganha outros contornos, fora do registro de consumo fácil em que seus outros livros eram tidos. A história: uma mãe descobre que sua filha matou o pai quando este tentava estuprá-la, e esconde o corpo do marido no freezer do restaurante abandonado ao lado de sua casa. Onze anos depois, Almodóvar pega essa história "recusada" e transforma em uma das

tramas de *Volver*, filme cujo título poderia muito bem caber em qualquer um de seus filmes, de 1995 para cá.

Trans/Gênero

É, portanto, na confluência da cultura visual, da “teoria queer”, do ensino de arte e dos estudos do cinema que situo este trabalho, discuto e apresento temas e conceitos como: *trans/gênero*, in/visibilidade e bagagem. A teoria queer ocupa-se, dentre outras coisas, de questões sobre a visibilidade e, reiteradamente, usa os termos “visível” e “invisível” como indícios de suas representações políticas e diferentes possibilidades interpretativas. Ao sugerir que sexualidade, sexo, e gênero são construções sociais, portanto mutáveis e deslocáveis e nem sempre simetricamente alinhadas, a teoria queer abre novas formas de aproximações com a sexualidade e o gênero, desarticulando, assim, conceitos de normalidade. Ao expor as relações entre sexualidade, sexo e gênero como oscilantes, a teoria queer envolve sexualidade e gênero como efeitos da memória social e individual e abre-se para possibilidades de articulações entre definições e conceitos, principalmente, da lingüística, sociologia, antropologia, biologia, filosofia, estudos culturais e psicologia.

Portanto, a teoria queer, como um corpo teórico, é utilizada nessa análise como um dos suportes metodológicos, porque permite esse fluxo *transdisciplinar* de espaços e lugares. Esta escolha metodológica refere-se, inicialmente, aos meus argumentos de que os discursos queer são capazes de:

- ajudar a educação da cultura visual a incluir e conhecer o estudo da representação visual de questões sociais – especificamente gênero e sexualidade – como instrumentos de pedagogia crítica;
- confundir e provocar noções arraigadas sobre a arte, representações visuais e o senso-comum, ao mudar continuamente conceitos de gênero e sexualidade. Desse modo, incentivar pedagogias de confronto, contrárias às pedagogias de assimilação e de reprodução que são acríticas das formas e desejos de saber;
- sugerir formas de definir e estabelecer práticas de educação da cultura visual em que se incentive interações entre o espectador e os objetos da visão queer.

FIGURA 1 : Quadro de Competências dos discursos queer

Conseqüentemente, uma discussão à luz destes discursos fornece ferramentas para educadores da cultura visual estudar a dominação cultural e, simultaneamente, “empoderar” e capacitar estudantes para que os mesmos possam

transformar-se em produtores críticos de sentidos e textos, enquanto resistem à manipulações e dominações.

Localizado aqui num espaço *transcultural* entre Brasil e Espanha, privilegio neste trabalho o termo *trans/gênero* como uma categoria de análise e um espaço para teorizar a diversidade e complexidade que as expressões e os sentidos de gênero e sexualidade têm em diferentes locais da cultura. *Trans/gênero* como um corpo/vulto/espectro imprescindível para a discussão das multiplicidades de identidades de gênero e sexualidade, do modo como elas são vividas, apresentadas e representadas, simultaneamente, à raça, religião, classe, localização, idade e outras compartmentalizações. Por conseguinte, *ele* (o termo) cria possibilidades de entendimentos da construção de gênero e sexualidade no indivíduo e na sociedade e proporciona acesso e acostamento para sua discussão cultural, ação política e social. Neste sentido o *trans/gênero* está interessado e lida com tudo aquilo em que o *TRANS* é a categoria principal.

In/visibilidade

As subjetividades *queer* e suas modalidades de representações visuais ganharam a reputação de serem visivelmente complexas, perigosas e controversas. Busco na teoria *queer* elementos da discussão sobre “visibilidade”, “invisibilidade”, “não-invisibilidade” ou “in/visibilidade” como formas de representações que procuram traços de sentidos “dentro” ou “fora” da cultura *queer*. A in/visibilidade dos sujeitos *queer* é sempre complexa e isto expressa a necessidade ou ausência de imagens e códigos específicos, mas também a deficiência de práticas interpretativas para entendê-las.

O “sujeito” *trans/gênero* como local de in/visibilidade, memória, e localização das questões e temas *queer*, são criaturas indecidíveis e agora têm que ser imaginados tanto quanto vistos, pois partem de perspectivas diferentes de outras performatividades de gênero normalizadas. No dia-a-dia, os *trans/gêneros*, vêm e vivem gênero e sexualidade por meio de uma forma concreta de corpo-realidade, por um ângulo forçosamente tangencial, físico e material, e existem dentro de uma perspectiva e aparência de memória, desejo e fantasia.

Reafirmo que o *trans* é a categoria de análise privilegiada, porque ele abertamente problematiza, transgride e torna-se implacavelmente disruptivo dos assuntos e das identidades de gênero e sexualidade que seguem normas

patriarcais. Foco na memória como in/visibilidade entendida como categoria de espaço, mapas, geografias, beiras, migrações, representações e deslocamentos no contexto de filmes e representações *queers*. *Trans/gêneros* menos como formação corporal e racional e mais como uma experiência contextual e relacional que transpasse cartografias, desejos e emoções, e atravesse nosso *loci* de enunciação e articulação de gênero e sexualidade. Portanto, ao articular em seu cotidiano uma “*transgeografia*” temporal, os *trans/gêneros* apontam como um dos símbolos mais críticos da sexualidade *queer* e transformam-se nos meios que desafiam os outros. Eles tornam visível a estranheza *queer* que provoca crises em categorias da identidade de gênero e sexualidade.

A razão para invocar a in/visibilidade é que a formação do sujeito *trans/gênero* é de certa maneira distante de um gênero ou de uma sexualidade normativa, visto que partem, confinam-se e buscam perspectivas diferentes. Isto é, *trans/gênero* é entendido como referente de malas e pertences, as “*bagagens*” de um gênero vagante e de um viajante sexualizado.

Trago a bagagem como um in/visível tropo para ponderar sobre o deslocamento e flutuação dos *trans/gêneros* e assinalar a reflexão e articulação das negociações diárias do complexo se posicionar dos sujeitos nas esferas geoculturais de gênero e sexualidade (ROGOFF, 2000). Rogoff (2000), menciona que a bagagem circula através das culturas, mas está sempre perdida, ela é inacessível, ela é e está sempre *without*, ou seja, fora, destituída, exteriorizada, “sem”. Isto é, Rogoff usa “*bagagem*” em um esforço gráfico de representar uma nova percepção de geografia como uma “forma de ser *without*, que não é uma forma da negação de sujeitos e métodos existentes, nem uma forma de deficiência” (PHELAN E ROGOFF, 2001, p. 34) [itálicos adicionados, minha tradução]. Para Rogoff, está *without* é um deslocar geopolítico do pessoal, do exílio social e de traços autobiográficos. Assim, a noção de estar *without* não é estar à deriva, de habitar o vazio, e de não ter qualquer coisa, mas, ao contrário, um conceito de atividade constante na experiência de invalidar seus fundamentos para que algo mais torne-se aparente.

Às vezes, a bagagem performa como uma alusão ao perdido e inalcançável lar/gênero/sexualidade, e age como um foco de suas memórias. Em muitas representações visuais de *trans/gêneros*, como nas de Almodóvar, a bagagem contém significativos recursos narrativos do *without*. A específica bagagem do

trans/gênero não contem somente peças de roupas, trajes de gala e equipamentos performáticos, mas, acima de tudo, seus pertences e efeitos pessoais, suas vidas, que, visivelmente, não estão aparentes. Cada mala, fechada ou aberta, é uma cartografia da memória, e o *trans/gênero* deve preservar o direito de manter, deixar, dar, enviar, ou explodir seus pertences. Em suas viagens, alguns *trans/gêneros* nunca desembalam suas malas, mas alguns tendem a abarrotá-las, porque não sabem se um dia retornarão.

Almodóvar, ininterruptamente, viaja conduzindo e carregando suas bagagens plenas de especificidades, autoridades e cruzamentos de vários gêneros cinematográficos e, nesse processo, os seus filmes revelam e transportam corpos, gêneros e sexualidades como posições plausíveis e legítimas para a resistência e a contestação política. Em seus trajetos, estes filmes funcionam como estratégias criativas para acessar a profundidade de práticas sociais e seres e para, diretamente, interferir, revelar, e desvelar convenções sociais, ao reivindicar a existência e a continuação de corpos *transgressivos* e o “estranho” na vida diária. É precisamente por meio dessas aproximações entre brincadeiras e idiossincrasias que seus filmes subvertem discursos sociais e políticos.

Transitoriedade de gênero em Almodóvar

Parto da premissa de que o discurso fílmico de Almodóvar é uma performance *queer*. Como vimos anteriormente, no caso do filme *Volver*, as características mais específicas dos filmes de Almodóvar são abrir a bagagem da discussão sobre identificações e des-identificações de gênero e sexualidade e interferir com os cânones instituídos do desejo sexual e gênero. Seus filmes exploram representações corporais de gênero e diferenças sexuais na sociedade, ao dar voz aqueles que são destituídos de *loci* de enunciação – a quem nomeio aqui de *trans/gênero*.

Uma das complexidades das representações e narrativas de Almodóvar é provocar o espectador a questionar as classificações tradicionais de gênero e seus sentidos. A filmografia deste cineasta e seus modos de enunciação dos *trans/gêneros* exploram noções de expectação *queer* e consideram, de certo modo, como essas representações *queers* de gênero e sexualidade formam ou são produtos dos espectadores. Enfim, as representações fílmicas de Almodóvar de *trans/gênero*/sexualidade deslocam as várias maneiras de vê-las, interrogam a

interação do problema entre o espectador e o objeto da visão e oferecem uma crítica da naturalização da masculinidade e heterossexualidade em nossa sociedade contemporânea. A fluidez com que os seus filmes abrandam limites de representações do feminino e masculino institui uma crítica de identidade que afeta e desloca representações normativas de gênero e sexualidade, desafia espectadores a confrontar a posição de onde olham e os conduzem a um nível de consciência do ato de olhar.

Portanto, os filmes de Almodóvar, particularmente, fornecem uma excelente oportunidade de examinar o potencial pedagógico dos sentidos produzidos pela interação entre o espectador, o objeto de visão e o produtor de representações. Também apresentam uma complexa rede intertextual que concilia e estabelece diálogos entre filmes, livros, jogos, pinturas, e elementos formais, na maioria das vezes conflitantes, do cinema, a fim de criar uma variedade de representações de gênero e sexualidade. Partindo de um posicionamento de interstício, Almodóvar faz amplo uso da bricolagem para desmontar e reinterpretar modelos, para usar citações, distorcer referências, *transpor*, misturar, e endossar uma mestiçagem de muitas modalidades históricas e de gêneros cinematográficos. Além disso, uma das características mais consistentes do seu trabalho é a auto-referencialização, porque ela insinua sua história de vida entre fragmentadas representações.

Bricolagem, intertextualidade e o auto-referencialização também são conceitos importantes para as práticas da educação da cultura visual. Acredito que estes detalhes das representações cinematográficas de Almodóvar de gênero e sexualidade buscam e seguem a definição, o estabelecimento e a possibilidade de desenvolvimento de uma pedagogia crítica. Elas podem nos assistir a formar uma pedagogia *queer* que constituam espaços de contra-hegemonia para combater a ignorância, ser um instrumento de atuação política e social contra privilégios, e formas de opressão e explorar criticamente os estudos de gêneros e sexualidades.

O espaço filmico de Almodóvar é um dos lugares de representação de sexualidade e gênero do cotidiano. O mundo inventivo do cineasta descreve situações incrivelmente entrelaçadas que são criadas por meio da fluidez de aspectos de gênero e sexualidade que ocorrem na experiência humana, em “todas” as suas experiências. Suas características lhe são muito particulares: cada filme seu lembra um de seus outros filmes e, respectivamente, outros filmes de diretores diferentes. A citação em suas narrativas conduz a um arranjo infinito de reiterações

de gêneros, funcionando como um léxico em que cada entrada conduz o espectador a uma outra busca. Entretanto, ao alcançar os primeiros sinais de sentido percebemos que o original está sempre alterado. Portanto, eles apresentam uma recorrente dissimulação de gênero e sexualidade, citação e alteração das representações previamente exibidas em seus filmes e que, por sua vez, são eles mesmas imitações de referentes precedentes.

Conseqüentemente, sugiro que não há nenhum tema original em cima e em torno destas citações, porque os desempenhos das citações, eles mesmos, manufaturam esta fundação. Outra vez me apoio em Butler, ao afirmar que o "gênero é um tipo de imitação para o que não há nenhum original; de fato é um tipo de imitação que produz a noção de original como um efeito e uma consequência da imitação própria" (1993b, p.113). Neste sentido, as representações de Almodóvar de gênero e sexualidade tornam-se coerente ao espectador por meio da compreensão destas dobraduras de conceitos, invenções e repetição de alterações; em outras palavras, tornam-se claras como uma repetição de suas recorrentes citações.

Mais ainda, seus filmes sugerem "uma dissonância não somente entre o sexo e performance, mas sexo e gênero, e gênero e performance" (BUTLER, 1999, p. 175). Assim, a performance dos *queergender* de Almodóvar brinca com a distinção entre o sexo do *performer* e o gênero que está sendo "performado". Por meio da análise de *volver*, utilizando os conceitos de "bagagem", in/visibilidade e *trans/gênero*, sugiro que as representações de Almodóvar podem:

- dar proeminência à ambigüidade discursiva;
- reconhecer modalidades incomuns de sentidos produzidos e consumidos;
- desestabilizar a harmonia da heteronormatividade;
- incitar a reconceitualização de noções fixas e do senso-comum sobre representações visuais de gênero e sexualidade;
- incentivar pedagogias de confrontação ao contrário de práticas de assimilação e reprodução acrítica;
- desafiar e estimular educadores e estudantes visuais da cultura a reconsiderar os termos e as bases em que classificam, definem, e descrevem seres humanos, conceitos sociais, normas, e suas práticas;
- ajudar a construir as condições para aprender como perceber contradições sociais a fim de provocar intervenções, participar e transformar a sociedade;
- racionalizar experiências culturais humanas dos desejos, sexualidade e as identificações de gênero que se baseiam em medos fixos e pânico moral social.

FIGURA 2. Efeitos das representações imagéticas de Almodóvar.

Enfim, no discurso Almodovariano a *transitividade/transitoriedade* do corpo é invariavelmente aparente, pois há uma preocupação constante em revelar como os corpos são importantes na construção do gênero e a vinculação em que esta construção é executada em corpos sexualizados. As representações fílmicas de Almodóvar, sem reservas, dependem da corporrealidade dos *queergender* para sua realização. E os *queergender* e suas representações podem ser um passaporte com ilimitadas visas para uma pedagogia de crises, confrontos e disruptiva da educação da cultura visual.

Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge. 1999. 221 p.

DIAS, Belidson. *Border epistemologies: Looking at Almodóvar's queer genders and their implications for visual culture education*. Tese (Doutorado em arte/educação), Vancouver, Canada: University of British Columbia, UBC, 2006

PHELAN, Peggy; ROGOFF, Irit. "Without": a conversation. *Art Journal*, v.60, n.3, p.34. 2001.

ROGOFF, Irit. *Terra Infirma: geography's visual culture*. London and New York: Routledge. 2000. 195 p.

Belidson Dias: Doutor em Estudos Curriculares em Arte Educação – Artes Visuais, na University of British Columbia Canadá. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Especializou-se nos estudos críticos da sexualidade, particularmente na Teoria *queer*, para analisar a Cultura Visual, especificamente o cinema, a fotografia, os quadrinhos e as Artes Visuais contemporâneas.