



“A VEREADORA ANTROPÓFAGA”, DE PEDRO ALMODÓVAR: PENSANDO GÊNERO, CORPO E DESEJO¹

Paloma Coelho²

Juliana Gonzaga Jayme³

Resumo: Este artigo discute o curta “A vereadora antropófaga”, de Pedro Almodóvar, com base na perspectiva de gênero, analisando os significados construídos em torno do corpo, da sexualidade, do desejo, das noções de masculinidade e feminilidade elaboradas por esses discursos. Baseando-se na concepção de que o gênero se constitui por meio de práticas discursivas e reguladoras, de regimes de poder que controlam e significam os corpos, pretende-se analisar a linguagem, os sentidos e os deslocamentos presentes nessa produção, a fim de se pensar não só a noção de corpo, mas também de gênero, como construções investidas de sistemas políticos e ideológicos.

Palavras-chave: Gênero; Cinema; Almodóvar.

1 Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, Florianópolis, 2013, no ST Gênero e Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas. Agradecemos às/aos coordenadoras/es Debora Breder Barreto e Marcos Aurélio da Silva, e às/aos participantes do ST pelo debate.

2 Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva do Instituto René Rachou/ Fiocruz Minas – Belo Horizonte - Brasil – palomafcs@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-9553-0036>.

3 Bolsista produtividade do CNPq –Departamento e Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) – Belo Horizonte - Brasil – juliana-jayme@pucminas.br – <https://orcid.org/0000-0001-5642-6834>.

“THE CANNIBALISTIC COUNCILLOR” OF PEDRO ALMODOVAR: THINKING GENDER, BODY AND DESIRE

Abstract: *This paper discuss the short film “The cannibalistic councillor” from the perspective of gender, analyzing the meanings constructed around the body, sexuality, desire, of the notions of masculinity and femininity elaborated by these speeches. Starting from the idea that the gender is by means discursive practices and regulatory regimes of power that control and signify the bodies, seeks to analyze the language, the senses and the displacements present in this production in order to think about not only the concept of body, but also of gender, such as constructions invested of political systems and ideological.*

Keywords: *Gender; Cinema; Almodóvar.*

Em um estúdio de filmagem, uma mulher diante de um microfone e de uma projeção dubla uma película no instante do diálogo de um casal:

- A quantos homens já teve que esquecer?
- A tantos como as mulheres que você tem para lembrar.
- Não se vá.
- Não me mexi.
- Me diga algo agradável.
- Sim. O que quer que eu te diga?
- Engane-me. Diga-me que sempre me esperou. Diga.
- Em todos esses anos te esperei.
- Diga-me que morreria se eu não voltasse.
- Estaria morta se não voltasse.
- Diga-me que ainda me ama como eu te amo.
- Ainda te amo tanto como você me ama.
- Obrigado. Muito obrigado.

Enquanto pronuncia as palavras da personagem, a mulher se emociona e chora. No fim do diálogo, ela desmaia. Essa é uma das cenas de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), dirigido por Pedro Almodóvar. Na história, Pepa, uma atriz famosa, sofre pelo rompimento de sua relação com Ivan, o ator que participa da dublagem junto com ela. A voz de Ivan proferindo as palavras citadas é ouvida por Pepa enquanto ela realiza a dublagem de sua personagem, o que a faz lembrar a dor da separação. Ivan a trocou por outra mulher, assim como havia deixado sua esposa anos antes. O

amor e a obsessão dessas mulheres por Ivan é o que moverá toda a narrativa. Na abertura, a junção de imagens com uma estética *pop* mescla figuras de mulheres, partes de corpos femininos, como olhos, pernas, pés, bocas e mãos, além de objetos que compõem o universo feminino que o filme pretende explorar: batons, esmaltes, anéis, sapatos, vestidos. Tudo isso embalado pela canção *Soy infeliz*, interpretada por Lola Beltran, cuja letra relata a dor de uma mulher que foi deixada pelo homem que ama.

Duas décadas depois, o diretor revisita essa obra no filme *Abraços partidos* (*Los abrazos rotos*, 2009). Nele, Mateo Blanco é um cineasta que realiza as gravações de um filme financiado por um empresário que exige que a sua esposa, Lena, seja a protagonista. Na película produzida por Mateo, *Chicas y maletas*, as semelhanças com *Mulheres à beira de um ataque de nervos* são muitas e evidentes. Uma das personagens, entretanto, sem grande importância no roteiro principal de *Abraços partidos*, ganha maior destaque no que se tornou um curta-metragem independente, acrescentado como final estendido na versão em DVD. Ela é Chon, a vereadora antropófaga⁴ que dá nome ao curta.

O roteiro de *Chicas y maletas* é uma repaginação do filme de 1988 e, assim como Pepa, a protagonista é Pina, que sofre por ter sido deixada por seu amante, Ivan. A chamada de abertura do filme de Mateo Blanco revela a coincidência entre as histórias: “Vivemos em um mundo perfeito, exceto pelos homens que abandonam as mulheres”. Chon é uma nova versão da personagem Candela, do primeiro filme, que aparece aflita no apartamento de Pepa, por medo de ser encontrada pela polícia depois de ter descoberto que seu amante é um perigoso terrorista xiita. Chon também está em apuros, mas, dessa vez, por ter se envolvido com um traficante procurado pela polícia e que deixou em sua casa uma mala contendo 15 quilos de cocaína. Só que, ao contrário de Pepa/Pina, que sofre por um amor perdido, a conselheira de assuntos sociais dá o seu recado: “esperar um cara dia e noite é pura bobagem. Quando meu marido me deixou, há uns dias, fechei a porta e gritei bem alto para que ele ouvisse bem: bom, que entre o próximo”.

O amor não correspondido, as desilusões amorosas e o abandono não são questões que compõem o universo de Chon, como das mulheres da película almodovariana de trinta anos atrás (ou de Pina, no filme realizado em *Abraços Partidos*). Ela mesma inicia o seu monólogo rompendo com alguns elementos

4 Título original: *La concejala antropófaga*. O filme foi traduzido em português para *A vereadora antropófaga*. Concejal/a (conselheiro/a em português) se refere, na Espanha, a um cargo público, da esfera municipal, eleito/a por um mandato de três ou quatro anos. A diferença em relação a vereador/a no Brasil, é que lá a atuação da/o concejal/a é por área: saúde, educação, cultura etc.

que convencionalmente são atribuídos ao mundo feminino, já delineando para o espectador o seu principal interesse: "Estou farta de tudo. Dos homens, das dietas, dos colágenos, das lipoaspirações, da política, de tudo, menos do sexo". Embora, como se nota no monólogo, o sexo, para ela, é (ou deveria ser) tratado pela política, em termos de direito de toda(o)s. Voltando-se para a cozinha, ela continua proferindo suas palavras em um tom de discurso político para uma garota adormecida sobre a mesa ao lado de uma jarra de gaspacho, mais uma referência a *Mulheres à beira de um ataque de nervos* e/ou *Chicas y maletas*. Como nesse filme, o gaspacho contém uma superdose de calmantes que Pepa/Pina teria preparado para Ivan, na esperança de retê-lo em sua casa. Por acidente, quem ingere a bebida é Marisa/Maribel, noiva de Carlos, que é filho de Ivan. Enquanto a moça dorme um sono profundo, Chon, num tom a um só tempo confessional e de manifesto, conta-lhe as suas experiências, desejos e fantasias sexuais. Ocupante de um cargo público, membro de um partido conservador, ela afirma que, como conselheira de assuntos sociais, o sexo lhe interessa, pessoal e profissionalmente, como um assunto social.

O objetivo deste artigo é discutir o filme *A vereadora antropófaga*, de Pedro Almodóvar, com base na perspectiva de gênero, analisando os discursos elaborados pelo filme em torno do corpo, da sexualidade, do desejo, das noções de masculinidade e de feminilidade. O estudo se baseia na análise fílmica da linguagem, dos sentidos e dos deslocamentos presentes nessa produção, a fim de se pensar não só a noção de corpo, mas também de gênero, como construções investidas de sistemas políticos e ideológicos. Inicialmente, discute-se o deslocamento das noções tradicionais de gênero, sexualidade e desejo que o filme realiza ao apresentar, como personagem principal, uma mulher que satiriza e destoa dos padrões de feminilidade e da imagem esperada de uma ocupante de cargo público. Para isso, analisa-se como a excentricidade construída em torno da protagonista é reforçada pela *mise-en-scène* fílmica, que provoca, tanto na linguagem visual como no monólogo por ela proferido, o riso e a estranheza do espectador com a figura ambivalente mostrada na tela. Por outro lado, essa mesma estranheza se revela no embaralhamento das esferas pública e privada, remetendo, na reivindicação da personagem, ao caráter político do gênero e da sexualidade.

Na segunda seção, o artigo trata do tom confessional adotado pela personagem como um estilo narrativo característico do cinema espanhol pós-franquista, contexto em que surge a obra de Almodóvar, e que dialoga com o discurso de outras duas personagens da literatura. Por fim, argumenta-se que a protagonista Chon desestabiliza as normas naturalizadas do sexo e do gênero ao

reivindicar novas possibilidades de se vivenciar o prazer por meio de práticas que ressignificam as referências do que são zonas erógenas e dos usos socialmente aceitos do corpo.

O monólogo de Chon: entre o manifesto e a confissão (ou o mundo da rua e a cozinha)

A *vereadora antropófaga* apresenta uma visão peculiar sobre o gênero e a sexualidade na medida em que desloca o sexo do discurso normativo dos usos do prazer para redimensioná-lo na esfera do desejo, em uma perspectiva claramente hedonista das práticas sexuais e, além disso, se não subverte, pelo menos explicita, de forma ambivalente, a relação entre a esfera doméstica e a esfera pública, demonstrada na famosa expressão *o pessoal é político*⁵ quando, em tom ora confessional ora de manifesto político, discursa sobre sexo, desejo, política, direitos, de forma a entrelaçar tais temas⁶. Como é habitual em suas produções, Almodóvar lança mão do desejo como fio condutor da trama, colocando-o como elemento central no curso da história dos personagens. É o que Chon explicita bem quando defende a necessidade de se “reconhecer o desejo como principal motor de uma sociedade melhor”. Ao transpor o desejo para o centro da sexualidade, o que o discurso do filme parece sugerir é o seu deslocamento das normas, tornando-se o elemento que não apenas justifica, mas orienta as práticas sexuais. A partir do momento em que o desejo é tomado como a mola propulsora da sexualidade, os princípios que a regulam perdem importância, e passam a ser vistos como uma interdição à vivência do prazer. E o deslocamento se amplia mais, quando as normas de gênero parecem também embaralhadas.

Não é difícil assistir a *A vereadora antropófaga* e ser remetido ao livro *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1999, na série *Plenos Pecados*, da Editora Objetiva. Segundo Ribeiro, o conteúdo do livro lhe chegou às mãos quando ele foi convidado pela editora a escrever sobre o pecado da

5 Esta frase, que se tornou um *slogan* da chamada segunda onda feminista, foi título de um artigo de Carol Hanisch, escrito em fevereiro de 1969, no qual a ativista afirma que os problemas pessoais são eles próprios políticos e, portanto, só podem ser resolvidos a partir de uma ação coletiva. Usado desde então por diferentes correntes feministas, nem sempre o sentido do *slogan* é o mesmo. Mas, é possível afirmar que é consensual a ideia de que não é impossível pensar isoladamente a vida doméstica e a pública, tanto que as desigualdades entre homens e mulheres no trabalho, por exemplo, vinculam-se às desigualdades na esfera doméstica. Sobre essa discussão e as problematizações à expressão, conferir Biroli (2014); Okin (2008); Varikas (1996), entre outras.

6 Embora, como é sabido, a discussão das feministas sobre as esferas pública e privada (doméstica) tenha problematizado tal oposição levando em conta a assimetria de poder entre os gêneros, especialmente no que se refere à divisão do trabalho, às relações familiares e ao cuidado da casa e da(o)s filha(o)s.

luxúria. CLB, a autora do relato, teria enviado o texto e um bilhete, no qual autorizava que ele publicasse como se fosse obra dele, "...embora preferisse que [João Ubaldo] lhes revelasse a verdadeira origem. 'Não por vaidade', escreveu ela, 'pois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar'. Assim foi feito, e com justa razão, como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso" (Ribeiro, 1999: 02). A narrativa de CLB, como ela diz, é "um depoimento socio-histórico-lítero-pornô, ha-ha. Ou sociohistoricoliteropornô, tudo grudado..." (Ribeiro, 1999: 04), que trata de suas memórias. Aliás, ela gostaria de denominá-lo de *Memórias de uma libertina*. CLB esclarece, logo no início do relato, que prefere gravá-lo, pois escrever sobre sexo em português não soa natural como falar. Ou, em suas palavras, "...porque é mais fácil dizer palavrão do que escrever palavrão, há exigência de passaporte para as palavras passarem do falado ao escrito, algumas não conseguem nunca..." (Ribeiro, 1999: 05). É possível, também nesse ponto, encontrar semelhanças com o depoimento de Chon. Também falado e com trechos bem picantes, como os ditos por CLB e "transcritos" por João Ubaldo Ribeiro. O filme e o livro são realizações de autores homens, na voz de mulheres, e o inusitado é esse tipo de conteúdo vindo da boca de mulheres. Aí estaria a transgressão e certamente a graça da produção. Como Chon, CLB também parece deslocar o sexo do discurso normativo, também embaralha a distinção público-privado, ao politizar, publicizando o desejo e o prazer.

O gênero, para Butler (2003; 2005), é ele próprio uma norma que opera por meio da mímica, da paródia, embora essa norma seja naturalizada e reiterada antes mesmo do nascimento, já que, como ela assevera, no momento em que a(o) médica(o) diz, no resultado do ultrassom, "é uma menina!", essa menina é feminizada e já se espera dela determinadas posturas e comportamentos que devem ser repetidos exatamente para reforçar o efeito naturalizante. Certamente, a postura de Chon falando sobre sexo, cheirando cocaína e comendo pudim, não é aquela reiterada no que se convencionou chamar de sociedade ocidental. Tampouco CLB, contando de suas peripécias sexuais com homens, mulheres, homens e mulheres, irmão, tio etc., é a postura que se espera (e que se aprende reiteradamente) de uma mulher. Por outro lado, Butler afirma que o gênero (como norma) nunca é completamente internalizado: "Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles podem se tornar completa e radicalmente *incríveis*" (Butler, 2003: 201).

A câmera todo o tempo acompanha seus poucos movimentos, em *close* (em Chon, em Maribel que dorme, no pudim, na cocaína), primeiro plano e plano

médio, acentuando o discurso da personagem que tem um tom ambíguo, entre o confessional e o manifesto. A naturalidade com que Chon enuncia o seu discurso, expondo a sua intimidade e falando de sexo sem preconceitos e censuras, surpreende (seria *incrível?*) o espectador pelo fato de contradizer a imagem convencional de uma senhora, ocupante de um cargo público, para o qual a discrição e o comedimento são qualidades exigidas e extremamente valorizadas, membro de um partido de direita e com uma plataforma conservadora, cuja função é cuidar de questões sociais.

Além disso, como já foi sugerido, o filme embaralha o significado que as esferas pública/ privada assumem em nossa sociedade ao mostrar uma mulher, inserida no mundo da política, falando sobre sexo, fato que é geralmente associado ao domínio do privado, da intimidade, e sugerindo que esse assunto seja tomado como uma pauta de discussão pública; e mais, como um direito. Esse discurso acaba por evidenciar também o caráter político do gênero, considerando, como sustentam as teorias feministas, as diversas formas de opressão impostas às mulheres em diferentes domínios da vida social, inclusive aqueles associados ao “pessoal”, como o espaço da casa e da família. Joan Scott (1996) corrobora essa visão ao definir o gênero como um saber que estabelece significados para o que é percebido como diferença sexual e que, ao fazê-lo, transforma essas diferenças em desigualdades no plano social. Para ela, *gênero* é a percepção hierarquizada das diferenças sexuais. Dessa forma, gênero seria um princípio classificatório que constrói relações de poder, sendo, portanto, eminentemente político.

O cenário, a fala e os gestos de Chon parecem, então, subverter as noções de público e privado, como também os papéis sociais atribuídos às mulheres, se não se tornando ininteligível, nos termos de Butler, pelo menos, surpreendendo o espectador. Toda a cena é realizada em uma cozinha, lugar tradicionalmente associado às mulheres e um dos principais símbolos do lar, da esfera doméstica, do cuidado e da família, que aqui é o cenário onde se fala de sexo e se usa cocaína sem pudores. Por outro lado, embora se perceba um deslocamento do privado em direção ao público, também se nota uma permanência do privado. Chon não está em um palanque, numa praça pública ou na televisão. Mesmo que suas palavras sejam proferidas, por vezes, como discurso político, elas são ditas em uma cozinha e a sua interlocutora (será que Maribel pode ser chamada de interlocutora mesmo?) é uma mulher que dorme (“como um tronco”, diria Chon).

Embora Almodóvar afirme que busca, em seus filmes, embaralhar o feminino e o masculino nas personagens, corroborando a ideia de *performatividade* do gênero, pode-se dizer que, do ponto de vista do desejo, ele termina por

colocar as mulheres, se não em uma posição de passividade, no papel de mãe. Em *Carne Trêmula*, para citar apenas um exemplo, Victor ama Elena e, para conquistá-la, “tem aulas de sexo” com Clara, personagem mais velha do que ele na trama. Mas, essa mulher, versada em sexo, a ponto de poder iniciar sexualmente um rapaz, é destituída de desejo na fala do próprio diretor em uma entrevista a Strauss:

É a mãe que nos põe no mundo e é ela que nos inicia nos mistérios do mundo, nas coisas essenciais e nas grandes verdades. Talvez eu idealize as mães, mas aquelas que aparecem em meus filmes são iniciadoras. Angela Molina em *Carne trêmula*, por exemplo, comporta-se como mãe com Liberto Rabal quando lhe ensina a fazer amor o melhor possível. Ela o inicia numa coisa muito importante, que é o ato físico do amor (Strauss, 2008: 215).

Por outro lado, quando retratadas como sujeitos do desejo, as mulheres de Almodóvar têm comportamentos bizarros, grotescos, perversos, numa palavra, não convencionais: sadomasoquismo e urofagia (*Pepi, Luci, Bom, e outras garotas de montão*), ninfomania (*Labirinto de paixões*), antropofagia (*A vereadora antropófaga*) etc. Ou seja, quando o feminino se encontra em uma posição mais ativa em relação ao desejo, está associado a compulsões que, por mais que nesses filmes não sejam práticas condenáveis, nem imorais, não deixam de revelar estranheza. Como afirma Silva (2016: 187):

Quando o feminino em Almodóvar de fato é construído como sujeito do desejo, as personagens são apresentadas de maneira exótica, na fronteira da abjeção. Embora não sejam julgadas moralmente por suas ações, no momento em que esse desejo se manifesta ativamente há um contradiscurso simbólico que as investe de uma estranheza, dando a impressão de que elas se apropriam de um lugar e de algo que não lhes pertence.

É o que Chon demonstra para os espectadores quando fala abertamente sobre sexo, por meio de um vocabulário representado como vulgar, assumindo uma postura ativa em suas práticas sexuais, o que é levado ao extremo na metáfora da antropofagia: o “comer” as partes do homem pode tanto ser associado ao apetite sexual como a um papel mais ativo na relação, não raramente resguardado à figura masculina. Por conseguinte, o homem é transferido para a condição de objeto de desejo.

O lado transgressor de sua personalidade é ressaltado por ela quando afirma que a sua fixação pelos homens, especificamente pelo hábito de observar e

tocar o seu membro sexual, começou precocemente, declarando que desde a infância já era à frente do seu tempo. A semelhança com CLB aqui também é explícita. Esta última diz que é fixada não em homens, mas em sexo, desde a pré-adolescência e afirma que é talentosa nesse fim. “É impressionante como eu fiz tudo isso logo da primeira vez, porque foi mesmo a minha primeiríssima vez, e eu nunca tinha visto nada, nem ninguém tinha de fato me ensinado nada (...). Suponho que devo ter um certo orgulho disso, devo reconhecer sem modéstia que sou um talento nato, uma predestinada, uma escolhida dos deuses, só pode ser algo assim” (Ribeiro, 1999: 07). Também CLB se coloca em todo o seu relato como tendo um papel ativo no desejo e na forma como o materializa e, como Chon, ela parece se orgulhar desse comportamento inusitado para os nossos padrões. Além de ter *apetite*, ambas querem tornar público tal apetite, por meio da publicidade de suas histórias.

Devido a esse comportamento transgressor, Chon afirma ter sido repreendida desde cedo, dizendo-se marginalizada pelo fato de os homens de sua família e os amigos passarem a evitá-la com o tempo. A educação repressora de sua infância é demonstrada na fala: “me educaram sob o grito de ‘isso não se toca, ‘isso não se come!’”. O enunciado empreendido por Chon evidencia o caráter regulador e político da sexualidade, da mesma maneira que o desejo, as práticas sexuais e o corpo não são exclusivamente pertencentes ao domínio do privado, tendo em vista a existência de uma política de investimento sobre a sua constituição e regulação. Como afirma Michel Foucault (1999; 2007), os indivíduos estão submetidos a uma tecnologia política do corpo, que dita as regras, os significados, os usos e os prazeres. O corpo não seria, assim, somente uma propriedade individual, mas estaria imbricado em um conjunto de técnicas do conhecimento e de dispositivos que têm sobre ele um tipo de poder que se impõe sobre os corpos por meio da coerção de seus gestos, usos e comportamentos.

Esse poder, resultado do desenvolvimento das novas formas de saber, é operado pela disciplina, uma técnica específica que “fabrica” os indivíduos por meio de seus instrumentos, cujo alvo principal é o corpo. Essa microfísica do poder, nos termos de Foucault, é o que permite um investimento político e detalhado sobre os corpos, produzindo normas, sanções e, ao mesmo tempo, a transgressão, a anomalia e a perversão. As técnicas de saber-poder, possibilitadas pela produção de novos conhecimentos, dão origem aos discursos sobre a sexualidade, discursos que têm a premissa de produzir “verdades” sobre os corpos, mas, também, de controlar, vigiar e sancionar.

A proposta de Foucault, no entanto, não é a de analisar os efeitos do poder disciplinar em termos negativos, como um poder que exclui, reprime e censura,

mas que produz realidades, verdades, conhecimentos e indivíduos. Os discursos não apenas dão sentido ao corpo, como também o constituem. O poder, para o autor, não deveria ser examinado nos termos de uma “repressão dos instintos”, mas, sim, da “lei do desejo”, ou seja, não seria algo exterior que age sobre o desejo, mas ele próprio o constitui e lhe é intrínseco:

(...) não se trata de imaginar que o desejo é reprimido, pela boa razão de que é a lei que é constitutiva do desejo e da falha que o instaura. A correlação de poder já estaria lá onde está o desejo: ilusão, portanto, denunciá-lo numa repressão exercida *a posteriori*; vão, também, partir à cata de um desejo exterior ao poder (Foucault, 1999: 79-80).

Desse modo, a sexualidade não é pensada, nem mesmo vivenciada, isenta de interdições, normas e técnicas reguladoras, mas também de investimentos discursivos, da determinação de seus usos e da produção de verdades sobre as práticas e os corpos, o que destitui, portanto, o caráter democrático do prazer de que fala a personagem Chon. As tecnologias sexuais estruturam as regras da sexualidade e operam sob mecanismos que ocultam o seu discurso e os seus efeitos. A maneira como ela diz ter sido educada remete à ideia do poder disciplinar que manipula, controla e adentra os corpos, além da disciplina como instrumento de autocontrole. O poder, de acordo com Foucault, é internalizado, está dentro dos indivíduos, tendo o autocontrole como a expressão de seu exercício. Considerando que o poder, para o autor, está correlacionado ao saber, as novas formas de conhecimento sobre o corpo são validadas por um discurso científico, para o qual o autocontrole é não apenas um princípio da racionalidade moderna, mas de um sujeito da moral, da normalidade.

Chon infringe esse preceito na medida em que tanto o seu discurso quanto a sua personalidade representam a transgressão. Ela destoa do sujeito moral, centrado, disciplinado, racional porque é a figura do excesso, que se expressa na gula, na luxúria, no vício, na cor da roupa, na exacerbação do desejo, da libido e da sexualidade, transpondo a barreira do gênero, da geração e mesmo da maneira convencional de se abordar a mulher no cinema em geral. Apesar do caráter cômico do filme, a excentricidade de Chon causa certo incômodo, estranheza em alguns momentos, compondo uma representação grotesca da personagem, expressa na maneira como ela come, bebe e se droga compulsivamente, e que é acentuada pela repulsa que a ideia da antropofagia causa em muitas pessoas.

Ao analisar o mesmo filme, da perspectiva do grotesco de Bakhtin, Diane Bracco coloca que “*A vereadora antropófaga* é uma personagem sem limites

físicos nem morais, um ser inesgotável que nenhuma substância parece poder fartar” (Bracco, 2012: 104). É possível fazer uma analogia entre essa personagem sem limites físicos e morais – que deseja comer um homem inteiro, começando pelos pés e, quem sabe, misturado com pudim – e a ideia de Butler (2006) de que haveria sujeitos mais ou menos humanos. A autora parte da tradição hegeliana sobre a viabilidade dos seres humanos, possível pela experiência do reconhecimento, mas problematiza tal tradição, afirmando que essa abordagem não aponta que os termos que possibilitam o reconhecimento como humanos são articulados socialmente e, portanto, variam: “Em certas ocasiões os mesmos termos que conferem a qualidade de ‘humano’ a certos indivíduos são aqueles que privam outros da possibilidade de conseguir este estatuto, produzindo uma diferença entre o humano e o menos que o humano” (Butler, 2006: 14). Será que, devido ao seu comportamento tão resistente às normas, Chon pode ser vista como totalmente humana ou inteligível? Talvez seja exatamente o contraste entre aparência e comportamento a chave do humor do curta: o jogo é entre uma aparência convencional, fora de qualquer julgamento da personagem, e um comportamento grotesco. Se Chon tivesse uma aparência também abjeta, talvez o espectador não se surpreendesse. Nesses termos, pode-se também perguntar sobre a total inteligibilidade de CLB quando ela conta, por exemplo, que namorava o irmão, “...eu comi muito Rodolfo, meu irmão mais velho...” (Ribeiro, 1999 :17), ou quando afirma ter mantido relações sexuais com homens, mulheres e animais.

Da cozinha de sua casa, Chon – que tem, de um lado, um prato cheio de cocaína, que ela cheira compulsivamente enquanto fala e, do outro, um pudim inteiro, que ela também come entre a fala e a cocaína – discursa sobre sexo (ou estaria falando de política, já que o prazer seria um direito de todos?) de um “ponto de vista feminino, político e de direita”, embaralhando as oposições entre público e privado, e os naturalizados papéis de gênero, além de desestabilizar o ideal regulatório do sexo e, nesse sentido, talvez pudesse ser colocada numa zona de abjeção. Será que Chon seria reconhecida como vereadora (e como pessoa) pelos seus correligionários do PAP, partido que ela mesma afirma estar alinhado à direita? Como os corpos trans e intersex, sempre pensados como patológicos, necessitados de intervenções cirúrgicas que possam corrigi-los, devolvendo-os à humanidade, Chon poderia muito bem ser representada como alguém que deve ser tratada, seja para acabar com a compulsão por comida, droga ou sexo. Poderia, também, certamente, ser levada a um psiquiatra por sua fala sobre sexo, “política sexual” e antropofagia.

Mas, se o filme mostra ao espectador o discurso dessa mulher, a sua experiência sexual e antropofágica não é revelada imageticamente. Se fizéssemos um exercício de assistir ao filme sem o som, provavelmente não imaginaríamos tanta transgressão. Talvez até a imagem da cocaína pudesse ser confundida com farinha de trigo, possível de estar naquela mesa. Esteticamente, a protagonista é totalmente inteligível. O cabelo liso e louro aparenta ter sido escovado e tingido no salão de beleza, como as unhas, que estão bem cuidadas e com esmalte. O rosto é discretamente maquiado e ela está vestida com um *tailleur* sem decote e com a saia na altura dos joelhos. Também não há nenhuma joia ou bijuteria chamativas. Ela leva apenas um par de brincos pregados às orelhas. Esteticamente, Chon é inteligível e condizente tanto com as normas de gênero como com aquelas relacionadas à sua faixa etária.

Também o cenário, embora em diferentes tons de vermelho, como as roupas e o esmalte de Chon, é razoavelmente asséptico, já que, afora a cocaína, tudo está em seu devido lugar. Provavelmente, essa estética contribua para o inusitado (ou o surpreendente) do filme. Aos nossos olhos, uma mulher, branca, daquela idade (aparentemente Chon teria entre 50 e 60 anos), vestida daquela maneira, em uma cozinha limpa e arrumada, estaria ali para cozinhar ou lavar a louça, até porque ela não falaria de sexo (tampouco de política) e também não usaria drogas ilícitas.

O estilo narrativo confessional: intimidade, liberação sexual e linguagem do excesso

O enredo de *A vereadora antropófaga*, embora seja parte do conteúdo de *Abraços partidos*, destoa totalmente do drama apresentado no filme principal. Assim como *Chicas y maletas*, o curta-metragem revisita o estilo estético e narrativo explorado por Pedro Almodóvar no início de sua carreira: a comédia *pop* e *kitsch* que o consagrou no circuito cinematográfico nos anos 1980 e que foi retomada em sua película *Os amantes passageiros* (*Los amantes pasajeros*, 2013).

O tom confessional do monólogo de Chon constitui um estilo narrativo bastante emblemático do cinema espanhol pós-franquista, período em que o tema da sexualidade se tornou predominante em resposta aos longos anos de censura e repressão que implicou o período da ditadura na Espanha. O fim da ditadura que sucedeu à morte de Franco, em novembro de 1975, representou a insurgência de uma nova fase da produção cultural espanhola e, especificamente no caso do cinema, possibilitou a abertura para novas abordagens, tanto estéticas quanto temáticas e discursivas. A sexualidade correspondeu, assim, a um dos

principais elementos representativos da ânsia pela liberdade de expressão e de conduta, explorada em suas mais diversas conotações por meio do erotismo, da pornografia, do desnudo e, não raramente, pelos relatos confessionais, acompanhados de uma linguagem exacerbada, sarcástica e paródica.

A transição democrática foi marcada no campo da produção cultural pela repaginação dos elementos da cultura espanhola, em uma espécie de releitura de seus traços mais tradicionais e expressivos, o que incluía a subversão dos costumes, dos valores e da moral imposta pelo regime franquista (La nueva..., 2014). Desse modo, a censura que se impunha e controlava toda a produção cinematográfica, desde o roteiro, o figurino, os diálogos e comportamentos dos personagens, até o material de divulgação, como os cartazes dos filmes, deu lugar a tendências que sinalizavam o processo de liberação social e cultural que surgia, e que se refletia na manifestação do erotismo e do desejo sexual no cinema. Entre elas, o fenômeno do *destape*, que consistia na maior recorrência da nudez, de relações sexuais mais explícitas, de adultérios, de relações pré-matrimoniais, da precocidade sexual, do tratamento mais simétrico das relações de gênero no que diz respeito ao comportamento sexual, e da homossexualidade (Alonso, 2011). Soma-se a essas tendências o estilo que ficou conhecido como *cine “S”*, denominação que recebeu o cinema erótico do período da transição democrática, e que inaugurou uma nova forma discursiva e de expressão da sexualidade no cinema espanhol (Salvador, 2011).

O período da transição democrática acarretou uma demanda de parte da sociedade, sobretudo da juventude, por transformações nos esquemas de representação da sexualidade, em contraposição ao conservadorismo que ainda persistia na vida social como resquício do regime franquista. Em resposta, surge uma reapropriação por parte dos cineastas de um estilo narrativo já bastante explorado pela literatura, a técnica confessional, que se converte em um recurso-chave da produção dessa época, até então inédita no cinema espanhol. O relato da sexualidade por meio da confissão se torna, assim, a expressão dos desejos, das fantasias e das mais ocultas intimidades dos personagens, ao passo que, quanto mais explícito e “vulgar” for o enunciado, mais ele assume o caráter transgressor e libertador. A narrativa clássica do cinema se convencionou a tratar da sexualidade e do erotismo por meio da sutileza, do implícito e do interdito, já que a sua exacerbção foi estigmatizada como escandalosa, vulgar e, muitas vezes, imoral. A linguagem explícita corresponde, assim, a uma ruptura não só com as normas sociais, como também com as convenções narrativas tradicionais do cinema clássico (Salvador, 2011).

A abordagem surrealista, a paródia e a comédia são estilos bastante explorados por esse cinema, no qual zombar dos costumes é tanto satirizar a moral conservadora da sociedade espanhola quanto propor outros esquemas simbólicos e uma nova construção visual da sexualidade. Desse modo, os personagens desvelam as suas experiências, os seus problemas e os desejos sexuais em testemunhos essencialmente intimistas, ainda que em alguns filmes os comportamentos sejam condenados no final, sinalizando traços marcadamente conservadores, reacionários e punitivos. Muitas vezes, ao invés de se dirigir a outros personagens, o confessor encara diretamente a câmera, transformando em interlocutor o próprio espectador (Salvador, 2011).

Em *A vereadora antropófaga*, o estilo confessional do monólogo de Chon serve de ferramenta para elaborar o discurso sobre a sexualidade, o desejo e a exaltação do prazer empreendido pela personagem. O estilo narrativo de Chon remete a outra personagem emblemática da carreira de Pedro Almodóvar, Patty Diphusa. Criada no princípio da década de 1980, Patty Diphusa é a personagem literária que se popularizou nos contos que o diretor escrevia para a revista *La Luna* e que, anos mais tarde, transformou-se no livro *Patty Diphusa y otros textos*. Na história, ela, que se apresentava como *sex symbol* e estrela pornô internacional, é convidada por uma revista pós-moderna para relatar as suas memórias e experiências íntimas. Suas confissões, repletas de sexo, drogas e acontecimentos inusitados, são marcadas pela comicidade e ironia, além do conteúdo extremamente explícito, o que também faz lembrar a CLB, de João Ubaldo Ribeiro, em seu texto “descarado” e confessional.

As semelhanças entre Chon e Patty Diphusa (e CLB⁷) são inúmeras. A compulsão pelo sexo, as condutas transgressoras, a ausência de limites físicos e morais, a vitalidade e o insaciável apetite sexual, a inclinação ao excesso, à desmesura, à gula, à luxúria e à voracidade são aspectos comuns em seus relatos. Patty Diphusa é uma mulher que nunca dorme. Está sempre preparada para algum acontecimento excitante; para ela, o prazer é o sentido da vida, seja via sexo, drogas ou comida. Assim como Chon, ela é a figura do excesso; percorre constantemente as ruas de Madri, sempre insaciável, e explicitando que os homens não passam de objetos de prazer. O corpo masculino é objetificado, e a voracidade e agressividade com as quais ela vivencia a sexualidade colocam

7 Mas há uma diferença entre CLB e as personagens de Almodóvar. A primeira explicita em sua alegre confissão que praticou incesto, sexo grupal, homossexualidade e até sexo com menores. Apesar de Patty Diphusa relatar uma experiência homossexual, ela e Chon contam, basicamente, suas aventuras com os homens.

os homens em uma posição de passividade. Em um dos episódios em que Patty tenta conquistar um rapaz, ela conta:

Fui tão explícita que eu mesma me excitei muitíssimo, pensando no que poderia ter sido aquela noite se tudo tivesse sido verdade porque eu, não sei se vocês já se deram conta, sou uma mulher que não teme o prazer. Enquanto eu falava, mexi distraidamente na sua braguilha e comprovei que estava tão excitado quanto eu. Assim, já que estávamos em Casa de Campo, paraíso do amor livre, começamos a trepar ali mesmo. Ele me pediu para ter cuidado, e que não lhe deixasse marcas. Era um garoto muito sensível. Enfim, fizemos tudo (Almodóvar, 2006: 26).

Assim como Chon, Patty se apresenta como uma mulher ávida por sexo, mas também precoce. Conta que aos 9 anos iniciou a sua vida sexual. A voracidade de seu comportamento remete a algumas características da vereadora antropófaga: “Antes que continuasse contando seus problemas, me lancei sobre seus lábios. Se ele usasse dentadura, eu certamente a teria arrancado [...]” (Almodóvar, 2006: 49). O caráter luxurioso de Patty Diphusa é apontado em várias passagens, nas quais ela ressalta o hedonismo e a valorização da liberdade como filosofia de vida:

Levei ele para o banheiro. Entramos no de homens, que são sempre mais liberais, e nos fechamos em uma cabine. Ele me perguntou: ‘O que é? Você tem pó?’ ‘Tenho’. E tendo dito isso, me lancei sobre os seus lábios para que não continuasse perguntando por mais drogas. No quesito drogas, os jovens são assim, insaciáveis. Enquanto nossas bocas se sugavam, abri todos os seus botões. A vida é muito efêmera, às vezes a única coisa que nos resta é fazer várias coisas ao mesmo tempo se quisermos tirar algum proveito dela. ‘Não me deixe marcas’ – Disse ele. ‘Você tem vergonha? São cicatrizes que te ofereço como embaixadora do prazer. Não deveria se envergonhar, muito pelo contrário.’ ‘Tenho meus compromissos’. ‘É. O pior de ser uma mulher livre é que os outros não são’ (Almodóvar, 2006: 32).

Essa voracidade com que Patty se relaciona sexualmente também se expressa na comida. Assim como Chon, a gula se manifesta entre uma fala e outra, entre as suas aventuras. Em várias passagens, ela relata a sua fixação por mariscos, devora lagostins, churros, omelete, café com leite e anis, além do consumo exacerbado de cocaína: “Fui ao banheiro vomitar os churros. A ida à polícia tinha acabado comigo. Já não sou a mesma. Porque antes, quando eu era

recém-nascida, tomava moscatel, com picles e biscoitos recheados no café da manhã e ficava numa boa" (Almodóvar, 2006: 64).

As personagens Chon e Patty Diphusa são bastante representativas dos anos 1980, época em que a cidade de Madri vivenciava a *Movida*, um movimento cultural criado por jovens artistas da música, pintura, fotografia, literatura alternativa (fanzines, fotonovelas, livros e revistas de contos) e cinema. A subversão dos costumes, a reivindicação da liberdade, a crítica ao conservadorismo, eram os preceitos desse grupo, que se manifestavam por meio do vestuário, dos discursos e do estilo de vida marcado pelos excessos. Patty Diphusa foi criada em plena *Movida* madrilenha, período em que Almodóvar começava a rodar as suas primeiras películas, que traduziam em sons e imagens os discursos de sua personagem literária. No que diz respeito à sexualidade, ao desejo e ao gênero, os discursos do diretor, que foi um dos integrantes mais expressivos da *Movida*, ganharam enorme visibilidade, bem como se tornaram temáticas recorrentes em seus filmes posteriores. A *Movida*, como o próprio nome indica, era movimento, o movimento da vida, ou mover-se pela vida, como contam alguns de seus integrantes (La nueva..., 2014). Patty Diphusa é a expressão desse movimento, a personagem que não dorme, que não tem limites, e Chon é uma espécie de revisitação desses discursos, como afirma o próprio Almodóvar:

[O curta] Era uma selvageria, um capricho e uma liberação, algo que eu frequentei em outras épocas da minha vida e que há muito tempo eu não me permitia. No monólogo das fantasias de uma conselheira de assuntos sociais recupero esse tom liberal, lúdico, muito politicamente incorreto, incontido e grosseiro da Patty Diphusa do início dos anos oitenta. Confesso que foi uma experiência refrescante e liberadora e um prazer enorme ver como a grande Carmen Machi a interpretava. Também me alegrou comprovar que esse tom ainda existe dentro de mim, que não desapareceu com a maturidade, com os cabelos brancos e as dores de cabeça (Almodóvar, 2011: 367).

O caráter liberal, politicamente incorreto e subversivo de Patty Diphusa reaparece em Chon, mas, assim como o seu autor, a personagem é fruto de seu tempo. O fato de Chon surgir repaginada como membro de um partido político conservador talvez reflita a desilusão com os anos que se seguiram na Espanha após a transição democrática. Ao contrário do que se esperava, a consolidação democrática não representou exatamente uma revolução dos costumes, e ainda são muitos os resquícios da moral conservadora herdada do período

da ditadura. A década de 1990 representou a desilusão pós-*Movida*, que chegou com as consequências do uso desmedido das drogas, com a proliferação da AIDS (Poço, 2010), e com os constantes mecanismos estatais de controle sobre as liberdades individuais, sobre os corpos e os seus usos. Talvez, por isso, personagens como Chon sinalizem que alguns anseios e reivindicações de contextos anteriores ainda resistem.

Ao adotar a narração confessional, colocando uma mulher falando em primeira pessoa, Almodóvar parece dar voz às mulheres por meio de um discurso feminista que defende o “prazer e o desejo democrático”, quando, na verdade, ao analisar o conjunto de sua obra ou de seu *corpus narrativo* (Silva, 2016), nota-se que a vivência plena do desejo e da sexualidade é de domínio masculino. Além disso, essa vivência do desejo e da sexualidade só é construída visualmente, explorando recursos cinematográficos, quando vivenciado no masculino, exceto personagens como Bom (em *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*) e Sexilla (em *Labirintos de paixão*), que são retratadas na fronteira da inteligibilidade. No caso de Chon, ao invés de lançar mão do aparato cinematográfico para construir as suas experiências, provocando a imersão do espectador, a opção pela narração confessional, se por um lado é libertadora, por outro, gera um distanciamento entre o público e o personagem que confessa, dificulta a identificação e aumenta o estranhamento. Desse modo, cinematograficamente, o diretor só “fala em primeira pessoa” quando a experiência do desejo e da sexualidade é construída no masculino; quando no feminino, há uma distância, é o “outro” que fala.

Em Almodóvar, o desejo e a sexualidade são domínios do masculino, quando aparecem no feminino possuem alguma estranheza, como se as personagens se apropriassem de algo que não lhe pertence. Sendo assim, no discurso simbólico do filme, seria esse ato de comer um homem uma forma de se apropriar do universo do desejo e da sexualidade? Se o diretor costuma enfatizar o discurso da fusão masculino/feminino em cada pessoa – que na obra analisada em conjunto se vê que, enquanto o discurso explícito sugere uma fluidez do gênero, há um contradiscurso que remete a uma essencialização do que é propriedade do masculino e do feminino⁸ –, então, o ritual de comer um homem inteiro, como deseja Chon, pode ser, no discurso implícito da narrativa, uma forma de “incorporar” o que faltaria ao feminino: o desejo desmesurado, a postura sexual ativa, que em seus filmes são atribuídos ao masculino.

8 Para análise da obra de Almodóvar, ver Silva (2016).

Considerações finais

Chon desloca os termos da matriz heterossexual (Butler, 2003): “Do corpo do homem eu aproveito tudo. Agora, o que eu mais gosto mesmo são os pés. Os pés me deixam louca. (...) O prefeito, por exemplo, adora comer pata de porco. Que diferença há entre comer os pés de um porco com sal e comer os pés de um cara?”. A CLB de João Ubaldo Ribeiro também desestabiliza a matriz, revelando o quão excludente ela é, já que fora dela estão os não sujeitos.

O controle sobre o corpo e a sexualidade mencionado anteriormente, e de que fala Foucault quando analisa o efeito dos discursos e das técnicas de saber-poder, dá origem também a determinações dos usos e das possibilidades de prazer aceitos como “normais” e adequados. Não só o desejo, a orientação sexual e a vivência do gênero são constantemente vigiados e validados como “naturais”, mas também os prazeres e as experiências afetivas/sexuais são estabelecidos por normatividades sexuais e de gênero. Desse modo, a vivência do prazer e da sexualidade está condicionada às convenções que definem os usos do corpo e as zonas erógenas socialmente aceitas nas práticas sexuais. Tais convenções são tão naturalizadas que, quando subvertidas, criam-se mitos sobre os usos “inapropriados” do corpo, muitas vezes transformados em tabus, relacionando-os à causa de doenças, podendo ser vistos como uma forma de punição pelo ato “inconsequente” ou, até mesmo, convertendo-se em acusações jocosas sobre os praticantes.

A subversão dos usos do corpo e das possibilidades de vivência do prazer corresponde às tecnologias de resistência, que Preciado (2011) denomina “contrassexualidade”, e que evidenciam a matriz heterossexual como paródia. Por meio da desconstrução das práticas sexuais e do sistema de gênero como “naturais”, essas formas alternativas de prazer satirizam a heteronormatividade, possibilitando novas configurações do desejo, o que envolve uma resignificação dos corpos, das zonas erógenas e das relações de gênero. O uso do dildo e o sexo anal, para o autor, são um desses exemplos da “contradisciplina”, de algumas das práticas que transgridem as normas sexuais e expõem as suas falhas e fragilidades ou demonstram que a heterossexualidade é paródia (Preciado, 2011).

A discussão de Preciado é importante para se pensar o monólogo de Chon, pois o que ela defende como usos do corpo e considera como fonte de prazer não condiz com as práticas sexuais convencionais. A fixação pelo ânus demonstrada em suas falas é um dos exemplos, considerando que não se trata de uma zona erógena comumente associada ao fetiche das mulheres em relação aos homens. A voracidade com que ela come o pudim, associada à antropofagia, ou ao desejo

de “comer um homem inteiro começando pelos pés”, dando a entender que ela pode estar falando em comer no sentido de engolir, sugere o deslocamento das normas sexuais no que se refere às zonas erógenas e aos usos socialmente aceitos do corpo. O fetiche que Chon tem pelos pés dos homens, enfatizado pela sua confissão de já ter tentado engolir um pé tamanho 45, é outro elemento que gera estranheza, talvez por não se tratar de uma zona erógena convencional. Ao defender a sua fantasia, ela conta:

Quando disse isso, a Conselheira de Sanidade me disse, prontificando, que ela preferia membros grandes e que lhe esbofeteassem com o pênis antes de colocá-lo na boca. Eu lhe disse que esse é o problema do PAP, que transmitimos aos espanhóis a imagem de um partido defasado e preso ao passado. Eu também gosto que metam na minha garganta, como todos, mas para isso não precisa ser conselheira de nada. As pessoas esperam algo mais de nós. Devemos oferecer aos cidadãos alternativas que os ajudem a evoluir e ser mais felizes. Algo realmente novo e que possa render uma boa quantidade de votos de socialistas chatos. Dedico a isso um capítulo inteiro do meu livro e que, por exemplo, o que eu mais gosto é que quando eu chupo um pênis de algum cara, que ele enfie o dedo polegar do pé na minha vagina. Ou melhor, os dois dedos polegares do pé na vagina, ou, um na vagina e outro no ânus. E quando já estou bem lubrificada, (...) o que eu mais gosto, o que faço é abaixar e começar a comer os pés do cara até o tornozelo.

A proposta de Chon (como a de CLB) de se criar novas possibilidades de se vivenciar o prazer, alternativas que descolem as práticas sexuais das formas tradicionais dos usos do corpo, remete à desestabilização das normas naturalizadas do sexo e do gênero, podendo ser associada à “contrassexualidade” de que fala Preciado. Práticas que, correndo o risco de serem rotuladas como perversão, ou de serem marginalizadas, traduzem-se em rearticulações e ressignificações da sexualidade, do corpo e do gênero e, ao serem apresentadas nesse curta-metragem de uma maneira tão irônica, constituem, assim, uma espécie de paródia da paródia. Em outras palavras, pode-se considerar que o discurso de Chon denuncia o caráter fictício da visão heterocentrada da sexualidade, do gênero, do corpo e do desejo, atentando para a plasticidade do sexo e para as múltiplas possibilidades das práticas sexuais.

Referências

- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2006.
- ALMODÓVAR, Pedro. Sobre la película [Los abrazos rotos]. In: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Barbara (ed.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia, Taschen, 2011.
- ALONSO, Rocío Collado. El destape del cartel de cine español. *ICONO14: Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*. Madrid, v. 9 n. 3, jan. 2011, pp. 194-220.
- BIROLI, Flávia. O público e o privado. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política: uma introdução*. São Paulo, Boitempo, 2014.
- BRACCO, Diane. La concejala antropófaga, Pedro Almodóvar (2009). Sexo, política y canibalismo: La puesta em escena Del cuerpo grotesco. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*. Málaga, n. 5, 2012, pp. 94-111.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 2005.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 2006.
- FOUCAULT, Michael. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 2007.
- GUEDES, Carlos Wagner Jota. Essa moça tá diferente: debates sobre a representação da sexualidade feminina. Dissertação de Mestrado, Sociologia, UFMG, 2006.
- LA CONCEJALA Antropófaga. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 2009. (8 min.)
- LA NUEVA ola madrileña: Parte 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qBio1qvuiK4>>. Acesso em: 22 ago. 2014.
- LA NUEVA ola madrileña: Parte 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SpWLwC4dQlk>>. Acesso em: 7 abr. 2021.
- LA NUEVA ola madrileña: Parte 3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HIHR7ABAM-Q>>. Acesso em: 7 abr. 2021.
- LA NUEVA ola madrileña: Parte 4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5dJHjDS-DGQ>>. Acesso em: 7 abr. 2021.
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 16, n. 2, ago. 2008, pp. 305-332.
- POZO, Jorge González. Madrid ha muerto de Luis Antonio de Villena: la cronología de la cocaína en la urbe española de la democracia. *The Bulletin of Hispanic Studies*, n. 5, v. 87, 2010, pp. 571-583.

- PRECIADO, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2011.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1999.
- SALVADOR, Alejandro Melero. La técnica confesional como recurso narrativo: La Transición y El cine “S” de Ignacio F. Iquino. *Revista ICONO14: Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*. Madrid v, 9 n. 03, jan. 2011, pp. 120-144.
- SCOTT, Joan Wallach. El género: una categoría útil para el análisis histórico. In: LAMAS, Marta. (Org.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Cidade do México, PUEG, 1996, pp. 265-302.
- SILVA, Paloma Ferreira Coelho. A lei do desejo: as relações de gênero no cinema de Pedro Almodóvar. Tese de doutorado, Ciências Sociais, PUC Minas, 2016.
- STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.
- VARIKAS, Eleni. “O Pessoal é Político”: desventuras de uma promessa subversiva. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1996, pp. 59-80.

Recebido em: 26/05/2018

Aprovado em: 15/01/2021

Como citar este artigo:

- COELHO, Paloma; JAYME, Juliana Gonzaga. “A vereadora antropófaga”, de Pedro Almodóvar: pensando gênero, corpo e desejo. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 11, n. 1, jan.- abril 2021, pp. 435-455.