

Performance narrativa multimodal de Agrado em *Tudo sobre minha mãe*: desarticulando a autenticidade de gênero

Agrado's multimodal narrative performance in *All about my mother*: dismantling gender authenticity

Clarissa Rodrigues Gonzalez*
Universidade Federal Fluminense
Rio de Janeiro / Brasil

Luiz Paulo da Moita Lopes**
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro / Brasil

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar multimodalmente os recursos semióticos que a personagem Agrado, do filme *Tudo sobre minha mãe* de Almodóvar, mobiliza para desarticular a autenticidade de gênero ao enunciar um monólogo.¹ Como instrumental teórico-analítico, usamos três pistas indexicais – referência, predicação e descritor metapragmático (WORTHAM, 2001) –, a noção de posicionamento (DAVIES; HARRÉ, 1999) e os conceitos de reciclagem, reenquadramento e retransposição (TANNEN, 2006). Respalda-nos nas Teorias Queer, objetivamos identificar as entextualizações (BAUMAN; BRIGGS, 1990; SILVERSTEIN; URBAN, 1996) que Agrado opera e as ordens de indexicalidade (BLOMMAERT, 2005) a que submete discursos em circulação.

PALAVRAS-CHAVE: Performance narrativa; multimodalidade; posicionamento; entextualização; ordens de indexicalidade.

ABSTRACT: This article aims at a multimodal analysis of the semiotic resources Agrado, a character in Almodóvar's *All about my mother*, mobilizes in order to dismantle gender authenticity in enacting a monologue. As theoretical-

* gonzalezclariss@gmail.com

** moitalopes1@gmail.com

¹ Neste artigo, usamos o termo 'monólogo' em sua acepção dramaturgica: trata-se do texto dito por uma única personagem, sem interrupções significativas de outros interlocutores que possam estar presentes em cena. Fazemos este esclarecimento porque, em nosso entendimento, a linguagem é sempre dialógica e toda performance, coconstruída.

analytical tools, we use indexical cues (WORTHAM, 2001) such as reference, predication and metapragmatic descriptor, the notion of positioning (DAVIES; HARRÉ, 1999) and the concepts of recycling, reframing and rekeying (TANNEN, 2006). Based on Queer Theories, we seek to identify Agrado's entextualizations (BAUMAN; BRIGGS, 1990; SILVERSTEIN; URBAN, 1996) and the orders of indexicality (BLOMMAERT, 2005) to which she submits guiding discourses in circulation.

KEYWORDS: Narrative performance; multimodality; positioning; entextualization; orders of indexicality.

1 Introdução

“O desafio maior talvez seja admitir que as fronteiras sexuais e de gênero vêm sendo constantemente atravessadas – e o que é ainda mais complicado – admitir que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente *a* fronteira.”

(LOURO, 2004)

Se a fronteira é uma zona de produção de subjetividades e de atravessamentos (LOURO, 2004), o corpo, em suas fronteiras interseccionadas de raça, gênero e classe social, converte-se num espaço de negociações e disputas. Logo, ao dirigirmos o olhar para as fronteiras corpóreo-discursivas que permeiam as performances narrativas realizadas por personagens transgêneros em obras cinematográficas, percebemos como estas, muitas vezes, são iconizadas ou apagadas² (IRVINE; GAL, 2000).

Interessa-nos aqui focar em como a personagem Agrado, do filme *Tudo sobre minha mãe*, ao proferir um monólogo crucial para a trama, constrói-se narrativamente, driblando estereótipos e ressignificando discursos reificados. Para isso, apoiamo-nos na noção de narrativa como performance e numa concepção performativa da linguagem. Para dar conta dos recursos semióticos que a personagem mobiliza na cena em questão, efetuamos uma análise multimodal, a qual nos permite ir além da dimensão verbal. Recorremos também às teorias *queer* para enfocar a sexualidade em nossa pesquisa.

² Irvine e Gal (2001) identificam que, uma das estratégias as quais se recorre para marcar práticas e sociabilidades que não ecoam performances hegemônicas é a iconização destas, ou seja, sua construção mediante o uso de estereótipos e caricaturas. Outra das estratégias é a do apagamento, que consiste em ignorá-las por completo ou desconsiderar alguns de seus matizes.

O cinema de Almodóvar tem sido bastante estudado nas ciências humanas: há um número considerável de dissertações e teses que lhe dão protagonismo. Dentre estas, destacamos duas que focam em personagens transgêneros: *Ni Todas Las Chicas Son Chicas: Alteridade e Género no Cinema de Pedro Almodóvar* (LIMA, 2003) e *Instigando o olhar: as identificações queers nos filmes de Pedro Almodóvar 1999-2004* (GALLINA, 2008).

No que concerne aos estudos linguísticos, a filmografia do cineasta também inspirou pesquisas que a analisam sob os mais diversos enfoques: por exemplo, Veloso (2010) aborda a privação e os efeitos do silenciamento social de subjetividades que estão à margem da sociedade de consumo a partir de fragmentos de *Tudo sobre minha mãe*; Silva (2011) estuda como personagens femininas de três filmes de Almodóvar formulam pedidos recorrendo a diferentes estratégias em seus atos de fala; Santos (2012), que já havia se debruçado sobre filmes de Almodóvar em sua dissertação, novamente os contempla em sua tese doutoral, na qual relaciona cinema, literatura e novas tecnologias ao problematizar noções de autoria na obra do cineasta.

O diferencial deste artigo reside em trazer para os estudos linguísticos uma perspectiva Queer (BUTLER, 1990, 2004; WILCHINS, 2004), combinando-a com uma análise multimodal e um instrumental teórico-analítico, cara a uma vertente indisciplinar (MOITA LOPES, 2006) da Linguística Aplicada. Para operacionalizar tal proposta, sinalizamos alguns dos aspectos semióticos que conformam a performance narrativa de Agrado recorrendo a três das pistas indexicais elencadas por Wortham (2001), à noção de posicionamento (DAVIES; HARRÉ, 1999) e aos construtos de reciclagem, reenquadramento e retransposição (TANNEN, 2006). Estas ferramentas nos auxiliam na tarefa de apontar os discursos que Agrado entextualiza ao proferir seu monólogo e as ordens de indexicalidade que ela mobiliza (BLOMMAERT, 2005).

Optamos por uma análise multimodal porque, num momento em que a profusão de textos, sejam eles literários, teatrais, cinematográficos, informativos e/ou lúdicos (como games e interações online) desconhece precedentes, não podemos deixar de considerar os múltiplos aspectos semióticos (BLOMMAERT, 2012, 2014) que permeiam nossas performances. Maior relevância ganha esse tipo de análise quando o objeto em questão é um trecho de narrativa fílmica, na qual diversos desses meios semióticos convergem (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001).

Tal como Cameron e Kulick (2003) já o fizeram, o que nos interessa é olhar para a forma como a sexualidade é construída discursivamente num fragmento de filme. Para dar conta disso, este artigo se ocupa, num primeiro momento, de esclarecer a noção de narrativa como performance e de localizar as principais teorizações Queer que nos orientam, de modo a situar o leitor na fundamentação teórico-analítica proposta, mostrando a pertinência de dirigir o olhar para o potencial pedagógico das narrativas cinematográficas e para os efeitos discursivos que estas podem suscitar. Interessam-nos, particularmente, estranhamentos e abalos em categorias estanques (MOITA LOPES, 2006, 2013) que contranarrativas³ podem gerar, caso do monólogo de Agrado, que não só questiona um modelo binário-excludente que define como e por quem determinadas performances de gênero e sexualidade devem ser encenadas, mas também aponta que, em meio à repetição, pode haver transgressão, valendo-se assim da performatividade (BUTLER, 1990, 2004; PENNYCOOK, 2007) para desmantelar padrões sócio-identitários.

2 Marco teórico

2.1 Teorias Queer e narrativas como performances

Se concebemos narrativas como performances, partimos do preceito de que os significados emergem no – e por meio do – discurso e que, portanto, nada preexiste à significação discursiva (MOITA LOPES, 2009; PENNYCOOK, 2007). Como seres de performances, construímo-nos ao nos narrarmos e ao narrarmos o outro (THORNBORROW; COATES, 2005). O narrar tem força performativa: constrói as situações, os espaços e as personagens que descreve. Por isso, Bauman e Briggs (1990) afirmam que a performance convida a uma reflexão crítica sobre os processos comunicativos. Ou seja: incita a dirigir o olhar para as disputas e negociações em pauta quando nos comunicamos, e, conseqüentemente, para os discursos que orientam nossas práticas (discursivas e não só discursivas) e também para o uso que damos a certos discursos, ora acatando-os, ora contestando-os; às vezes, ressignificando-os. Fato é que, para validar nossas performances,

³ Contranarrativa é aquela que se apresenta como alternativa à narrativa dominante. Bamberg e Andrews (2004) a compreendem como uma forma de resistência.

precisamos narrá-las. Isto supõe que (nos) narramos ao existir e para existir socialmente. Por isso, a compreensão da performance deve ser social (THORNBORROW; COATES, 2005). Logo, para entendermos como a performance é socioculturalmente construída, torna-se necessário estranhá-la (PINTO, 2013). No caso que nos ocupa, é importante estranhar o gênero e a sexualidade, tal como propõem as teorias queer.

Para desvendar os mecanismos por meio dos quais os discursos instauram realidades e formas de agir no mundo (MOITA LOPES, 2006), é importante recorrer às noções de performativo e performatividade. Operar com tais conceitos nos permite despir o gênero e o sexo de substância, de uma suposta naturalidade que lhes foi atribuída. Tal naturalidade, além de vincular o sexo ao gênero e também ao desejo, tornando-os indissociáveis, regimenta nossas performances como se uma suposta matriz heterossexual (BUTLER, 1990, 2004) as orientasse.

Conforme já salientamos, estranhar e desconstruir verdades dogmáticas acerca do gênero e da sexualidade é um dos propósitos centrais das teorias Queer (BUTLER, 1990, 2004; WILCHINS, 2004; LOURO, 2004; MOITA LOPES, 2006, 2009). Para entender o preceito do qual se parte, a noção de performatividade é central. Inicialmente há de se ter em conta que é a repetição que cria regularidade e que sem repetição não há produção de significados (DERRIDA, 1988 [1972]). É sobre esta lógica que a performatividade opera, compreendendo que a citacionalidade e a iterabilidade atuam em conjunto. Quando se faz uma citação, esta produz certos efeitos. Quando se repete muitas vezes uma citação, esta adquire regularidade, porém os efeitos de sua repetição não serão os mesmos, afinal, os processos de contextualização tampouco são os mesmos. O problema consiste em ‘travestir’ esta regularidade de essência. Não há qualquer tipo de essência que oriente nossas performances. Há apenas citação e repetição, mas citações não inscrevem verdades e repetições nunca são iguais (PENNYCOOK, 2010). Não há, dessa maneira, uma matriz que pressuponha que a determinados caracteres sexuais deva-se atribuir certa performance sexual-generificada (BUTLER, 1990; MOITA LOPES, 2009).

É precisamente sobre isso que versa Butler (1990) ao contemplar o gênero como paródia, aqui entendida como estratégia para evidenciar a falsidade da autenticidade, palavra, que, em sua acepção mais usual e

normatizada⁴, equivale à verdade. Em *Problemas de gênero*, Butler (1990) sinaliza que não há performance de gênero autêntica (ou verdadeira) porque não existe uma matriz da qual se possa tirar cópias. Não há, assim, uma performance primeira que inaugure significados, já que performances são cópias de outras cópias. Portanto, reiteramos, não há qualquer matriz nem verdade interior/anterior que conecte sexo, gênero e desejo (BUTLER, 1990), fazendo-os convergir de forma heteronormativa.

Entender narrativas como performance também torna mais fácil compreender que o significado “nunca está pronto” e que “pode ser outro” (DERRIDA, 1988 [1972]). Como performances são forjadas no devir, os significados sempre farão “différance”⁵ (DERRIDA, 1991 [1972]) e serão postergados (DERRIDA, 1988 [1972]), ou, em outras palavras, carecerão de estabilidade. Cada performance evoca, ao mesmo tempo, mesmidade e diferença (PENNYCOOK, 2010), repetição e inovação (MOITA LOPES, 2006).

Repetição é uma palavra chave para se entender o conceito de gênero elaborado por Butler (1990: 33):

O gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos, no interior de um quadro regulatório altamente rígido, que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma forma natural de ser.

Olhar para a definição de gênero feita por Butler e para o texto fundacional de Austin (1990 [1962]) nos ajuda a entender como o gênero é performativo. E que a estilização da performance não permeia apenas o “faz de conta”, nem debilita a linguagem⁶ (AUSTIN, 1990 [1962]). Pelo contrário: segundo Derrida (1988 [1972]), é a repetição dessas performances, em maior ou menor medida estilizadas, que produz significados (COUPLAND; GARRETT; WILLIAMS, 2005). Ou seja: graças à repetição, gera-se inteligibilidade e isso viabiliza o convívio social. Como sinaliza Goffman

⁴ Segundo o Dicionário Aurélio online: “qualidade do que é autêntico, verdadeiro”. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/autenticidade>. Acesso em: 26 abr. 2015.

⁵ Derrida usa os dois conceitos e, propositalmente, escreve “différance” em lugar de ‘différence’ (1991 [1972]: 33), para ressaltar a diferença que provem da repetição.

⁶ Austin (1990 [1962]) chama o faz de conta de “estiolamento”, ou seja, entende-o como algo que debilita a linguagem.

(1959), a ‘representação’⁷ do eu na vida cotidiana requer o desempenho de diversas performances segundo a situação e o(s) interlocutor(es) que se interpõe(m). Ao narrar(-se), o sujeito emerge. Tanto a linguagem como as identificações são produzidas na performance (THREADGOLD, 2005; THORNBORROW; COATES, 2005).

Quando nos narramos, nós nos construímos por meio da linguagem. Portanto, entender narrativas como performance pressupõe ratificar uma noção performativa da linguagem. Em outras palavras, as narrativas têm potencial performativo porque o ato de narrar é perlocucionário, produz efeitos (BUTLER, 1997). Logo, o narrar também é constitutivo de quem somos, já que é produto de nossas performances e interações. O ato de narrar, além de constituir-nos, também nos projeta, já que pressupõe uma audiência que, ainda que possa inexistir durante o ato em si, é idealizada (THORNBORROW; COATES, 2005). Sempre que fazemos uma performance é para o outro que a fazemos (COUPLAND; GARRETT; WILLIAMS, 2005). O olhar do outro nos co-constrói. Sendo assim, toda a narrativa, além de ser co-construída, também é co-performada (BAUMAN; BRIGGS, 1990; THORNBORROW; COATES, 2005).

Dito isso, faz-se necessário atentar para os efeitos políticos e os jogos de poder que perpassam a prática narrativa (BAUMAN; BRIGGS, 1990). O sujeito se nomeia ao mesmo tempo em que nomeia o mundo. Logo, a agência é uma qualidade inalienável do sujeito discursivo-performativo. Entender as narrativas como performance abre possibilidades de agenciamento, já que tal proposta não se limita a descrever espaços, também os instaura (THREADGOLD, 2005). Nesse sentido, compreendemos que os discursos que eclodem na mídia não se limitam a retratar a realidade, mas a constroem. Textos performam, cumprem trajetórias, podem ser repetidas vezes entextualizados, e, ao precipitarem em outros processos de contextualização, produzem novos significados.

Por acreditarmos que para desvendar a realidade, faz-se necessário estar atento ao inesperado (BLOMMAERT, 2012), focamos no desvio, no que dissona da norma. Interessam-nos as rupturas, não o ordinário. Nesse sentido, pode-se dizer que o cinema de Almodóvar, ao encenar performances

⁷ Embora Goffman (1959) fale em representação, entendemos que o processo através do qual o sujeito emerge a partir de suas performances narrativas em interações cotidianas é uma construção.

de transgêneros que fogem daquelas que comumente assistimos nas telas de cinema, abre brechas para transgressões de normatividades que regem o gênero e a sexualidade.

2.2 O cinema heteronormativo e o cinema de Almodóvar

“Todos os filmes que eu vi eram heterossexuais. Eu tive que fazer esta tradução. Precisei traduzi-los à minha realidade em lugar de ver ali minha vida”

Harvey Fierstein (roteirista estadunidense)

O desejo de reconhecimento reivindicado por Fierstein no documentário *O outro lado de Hollywood*⁸ (1991), em geral, é negado a transgêneros (BUTLER, 2004) dentro e fora de narrativas fílmicas. Quando tal desejo, bem como o sentimento de pertencimento social (THORNBORROW; COATES, 2005) não é satisfeito, estes sujeitos são iconizados ou apagados (IRVINE & GAL, 2000). Estas lacunas podem fazer com que a ‘alteridade’ seja reduzida a uma mercadoria exótica (DUCHÊNE; HELLER, 2012) ou nem isso. Mas o cinema dos grandes estúdios estadunidenses não se limitou a iconizar ou apagar performances de transgêneros, também ajudou a construir e sedimentar performances heteronormativas, além de exportá-las.

Não por casualidade, ao se debruçarem sobre as conexões entre linguagem e sexualidade, Cameron e Kulick (2003) recorrem ao cinema. Como eles, muitos autores reconhecem a importância de contemplarmos textos midiáticos nos estudos linguísticos (FAIRCLOUGH, 1995; KRESS; LEEUWEN, 2001; THORNBORROW; COATES, 2005; MOITA LOPES, 2009). No campo da análise crítica e multimodal do discurso, Fairclough (1995) salienta o quão importante é olhar para o impacto dos meios de comunicação de massa na vida social, mas não se ocupa da contrapartida, ou seja, de como o público incide sobre a mídia. Outros autores entendem que todos os textos, não só os midiáticos, prestam-se a saciar demandas de audiências previamente projetadas (WARNER, 2002). Mas também há quem questione a eficácia dessa noção por entender que o público não é um mero receptor e que as respostas sociais são sempre produtivas (BRAGA, 2006), ainda que possam resultar difusas e imprevisíveis. Fato é que o cinema, enquanto linguagem, tem

⁸ *O outro lado de Hollywood* (The celluloid closet). Dir.: Rob Epstein, Jeffrey Friedman. EEUU, 1996, 102 min.

um inegável potencial performativo. Se por um lado discursos hegemônicos, coproduzidos por audiências e meios, legitimaram algumas performances e deslegitimaram outras, também houve questionamento.

Por dar voz (e tela) a personagens que geralmente inexistem ou são caricaturados/fetichizados em narrativas fílmicas tradicionais de grande circulação internacional,⁹ que ajudaram a moldar um ‘modus vivendi’ e um ‘modus operandi’, é que o cinema de Almodóvar, como contranarrativa (BAMBERG; ANDREWS, 2004) ganha relevância na discussão em questão. Ao saciar um desejo de reconhecimento, e, conseqüentemente, alavancar o sentimento de pertencimento social, o cineasta dota as performances de transgêneros de inteligibilidade, como sucede em *Tudo sobre minha mãe* com Agrado. Almodóvar a resgata do gueto, da subsistência às margens dos grandes estúdios estadunidenses para as telas de cinema.

Precisamente por Agrado não entextualizar performances de senso comum que estigmatizam transgêneros, atribuindo-lhes patologias ou perfilando-lhes como vítimas, tratando-lhes como caricaturas e/ou imprimindo-lhes tom jocoso (GONZALEZ; MOITA LOPES, 2015), é que o filme ganha relevância na discussão aqui proposta.

3 Instrumental teórico-analítico

Nosso percurso analítico vai do micro para o macro (BLOMMAERT, 2012; PINTO; FABRÍCIO, 2013), de forma a identificar a maneira como os signos são socioculturalmente cristalizados e também desconstruídos. Esta é uma tarefa que encontra, na combinação do conceito de entextualização com o de ordens de indexicalidade, um importante auxílio. Estas ferramentas vão nos ajudar no deslocamento do foco de análise para as pequenas mudanças operadas por contranarrativas, como a mobilizada por Agrado, que desestabiliza noções hegemônicas acerca do gênero e da sexualidade.

Em suas publicações mais recentes, Blommaert (2012, 2014) sugere que abarquemos aspectos multimodais do discurso analiticamente, tal como Kress e Van Leeuwen (2001) haviam previamente sugerido. Esta abordagem

⁹ Em *O silêncio dos inocentes* (1991), por exemplo, um dos antagonistas, perfilado como cruel e doentio, sequestra mulheres para retirar suas peles e com elas vestir-se, transexualizar-se. *Boys don't cry* (1999), baseado numa história verídica, reconstitui parte da trajetória de Brandon Teena e seu trágico desenlace: ele é estuprado e posteriormente assassinado por supostos amigos quando estes descobrem que sua genitália não era a que eles imaginavam.

torna-se a melhor opção sempre que o objeto a ser contemplado em termos analíticos extravasa a dimensão monomodal – ou meramente verbal – do discurso, já que abrange os diversos recursos semióticos que textos imagéticos (estáticos ou em movimento) transportam. Os autores inclusive sugerem este tipo de abordagem quando a pesquisa envolve obras de cinema (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001). Assim, abraçamos o desafio de operacionalizar os conceitos de entextualização e ordens de indexicalidade em uma análise multimodal.

Blommaert (2005, p. 47) define entextualização como:

o processo por meio do qual discursos são sucessiva ou simultaneamente descontextualizados e metadiscursivamente recontextualizados, de forma que eles se tornam um novo discurso associado a um novo contexto.

O conceito de entextualização (BAUMAN; BRIGGS, 1990; SILVERSTEIN; URBAN, 1996), portanto, alude à circulação de signos e à sua capacidade de ressignificação ao se precipitarem em novos contextos. Quando um texto é extraído de seu ‘habitat’ primeiro e introduzido em outro processo de contextualização, ambos são ressignificados. Ou seja, os signos, ao emergirem em novos processos de significação, metamorfoseiam-se e, simultaneamente, transformam os entornos nos quais são introduzidos.

Tal construto também nos resulta útil para entender como opera outro conceito que nos é caro: o de performatividade. O fato de um texto repetir-se em outro processo de contextualização não supõe mesmidade, mas sim diferença (PENNYCOOK, 2010). Isto acontece porque o que se entextualiza/repete assume novas funções e características. Dessa maneira, aporta um diferencial para o próprio texto, que dialoga com outro entorno. Também é importante perceber que o processo de entextualização é eminentemente ativo e performativo. Ademais, tal conceito adiciona um caráter processual mais dinâmico às constantes descontextualizações e recontextualizações (BAUMAN; BRIGGS, 1990) que a um texto se somam.

Este trânsito (con)textual abarca ilimitáveis possibilidades de metamorfose, já que, ao circularem, estes textos – ou fragmentos entextualizados – são ressignificados e ensejam novas avaliações de acordo com as audiências que alcança. Blommaert (2005) chega a conceber a entextualização como um conceito pragmático, ou seja, como um conceito que ganha sentido em sua aplicação prática. Somente quando um texto, depois de ser suspenso de seu contexto inicial, torna-se parte de um novo

discurso é que se percebem os efeitos de sua entextualização. Dá-se, então, a oportunidade de identificar se são percebidos novos usos para os signos que o compõem. Isto sucede porque um texto, ao ser recontextualizado, opera uma apropriação reciclada (BAUMAN; BRIGGS, 1990). Nesta dinâmica, um signo, ao arrastar sua história de uso, pode apontar para diferentes discursos orientadores dependendo do processo de contextualização no qual se precipita (SILVERSTEIN; URBAN, 1996). Estes discursos orientadores, produtores de normatividades, instauram o que Silverstein (2003) chama de “ordens indexicais”.

Tais ordens indexicais podem ser valoradas de forma diferente, o que transparece na forma como hierarquizamos certos signos em nossas enunciações. Isto se dá, entre outros motivos, porque a distribuição e o acesso aos recursos sociolinguísticos é desigual. Precisamente para dar conta dessa maneira diferenciada de avaliá-los é que Blommaert (2005) cria o conceito de ordens de indexicalidade. Seu objetivo é sinalizar como certos signos apontam para regimes “que evocam questões de pertencimento e controle, permitindo e ativando julgamentos, inclusões e exclusões, sanções positivas e negativas” (BLOMMAERT, 2005, p. 74).

Para auxiliar-nos na indicação das ordens de indexicalidade a que Agrado submete os discursos que entextualiza em sua performance narrativa, identificamos alguns dos índices que nela despontam. Estes também nos auxiliam na tarefa de identificar como Almodóvar, enquanto roteirista-diretor, posiciona a personagem dentro da narrativa fílmica. De forma complementar, usamos os construtos de reciclagem, reenquadramento e retransposição (TANNEN, 2006). Enquanto a reciclagem dá conta da repetição de um item lexical, o reenquadramento sinaliza uma mudança na maneira como se enquadra a situação. Já a retransposição, numa tradução do original “rekeying” sugerida por Fabrício (2014), “trata de uma mudança no tom e teor da interação” (TANNEN, 2006, p. 597). E, para marcar como Agrado transita entre o evento narrativo e o evento narrado, empregamos o construto teórico-analítico descritor metapragmático, que, segundo Wortham (2001), evidencia o caráter reflexivo das narrativas autobiográficas. Pela significativa incidência de referências, que dizem respeito à maneira como nomeamos as coisas no mundo, e pela importância de algumas predicções, que sinalizam a forma como as qualificamos, optamos por também incluir estas duas pistas indexicais como categorias analíticas, ambas igualmente elencadas por Wortham (2001).

4 Transcrição e análise

Rose (2002, p. 350) sugere um método para análise de imagens em movimento que dê conta tanto do “aspecto visual da história” quanto da “transcrição literal¹⁰ do material verbal”. Dada a importância de definir unidades de análise, optamos por usar o plano, aquilo que fica compreendido entre um corte e outro do conteúdo captado pela câmera e posteriormente editado. Como a autora salienta que há outros aspectos que podem ser relevantes, decidimos incluir uma dimensão a mais, a sonora. Esta, somada às dimensões visual e verbal, permite-nos não só focar em como Agrado enuncia seu monólogo, mas também nas reações do público que a assiste no teatro, coperformando a cena junto a ela.¹¹

Esclarecemos, a seguir, a nomenclatura¹² que adotamos para referir-nos a enquadramentos, movimentos e recursos cinematográficos:

- 1) Foco seletivo – efeito de mostrar alguns dos elementos enquadrados em foco, enquanto outros aparecem desfocados.
- 2) Off – áudio de faltante que não aparece em quadro.
- 3) Contra-picado – câmera, posicionada de baixo para cima, é colocada abaixo do nível dos olhos das personagens enquadradas.
- 4) Close – câmera enquadra o rosto de uma personagem ou um detalhe do cenário, figurino.
- 5) Plano frontal – câmera, colocada à altura dos olhos, mostra a pessoa em linha reta, de frente.
- 6) Plano americano – câmera enquadra personagem(ns) da cabeça aos joelhos.
- 7) Plano médio – câmera enquadra personagem(ns) da cabeça à cintura.
- 8) Plano geral – câmera enquadra ambiente e personagens com ângulo visual aberto.

¹⁰ Seguindo tais recomendações, optamos por manter o monólogo em espanhol. Na análise operamos com a tradução dos termos selecionados. No anexo, consta a versão completa do monólogo traduzida ao português com as marcas de transcrição adaptadas, as quais foram feitas buscando certa equivalência com o texto original.

¹¹ Cena analisada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s11D4G7WyTc>. Acesso em: 28 ago. 2015.

¹² Adaptado de Aumont *et al.* (1995).

- 9) Plano subjetivo – enquadramento que assume o ponto de vista de uma das personagens.
- 10) Travelling – movimento de câmara que percorre uma trajetória sobre trilhos.

Quanto às convenções de transcrição, adotamos marcas,¹³ adaptadas de Gumperz (1992).

Transcrição

Plano	Dimensão Visual	Dimensão Verbal	Dimensão sonora
1	Travelling: cortina vermelha. Câmera gira e mostra perfil de Agrado em close e contraluz. Ao fundo, o público	_____	Ouvem-se passos.
2	Plano subjetivo de Agrado: vê-se o público desde o palco. Luz se acende. Clarão.	_____	Burburinho (público) Ruído do interruptor.
3	Plano geral/ Travelling mostra a plateia de costas e Agrado de frente e em pé. O movimento avança em direção ao palco, onde ela se encontra, iluminada por um canhão de luz. O movimento se conclui quando a câmara a enquadra em plano médio. Agrado fala gesticulando com as mãos.	Por causas ajenas a su voluntad.. dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario.. <u>hoy</u> no pueden estar aquí.. °Pobrecillas° ↑Así que se suspende la función... ↑A los que quieran se les devolverá el dinero de la entrada >pero< a los que no tengan <u>nada</u> mejor <u>que hacer</u> .. y pa una vez que venís al teatro/ es una pena que os vayáis..	Voz: Agrado.

¹³ São elas:

- / Encadeamento de falas
- ↑ Entonação ascendente
- Interrupção da fala
- :: Alongamento do som
- Sublinhado Sílabas ou palavras enfatizadas
- ° ° Fala com volume mais baixo
- <> Fala mais lenta
- >< Fala mais acelerada
- [] Fenômeno não lexical
- .. Pausas inferiores a 0,5 segundos
- ... Pausa superior a 0,5 segundos (sem ter sido precisamente cronometrada)

O monólogo tem início transcorridos uma hora e treze minutos de filme. Encaixa-se entre duas cenas dramáticas no desenlace da trama. Cumpre, assim, uma função atenuante. Narrativamente, situa-se num momento em que os destinos de algumas personagens começam a se delinear, encaminhando a trama para o seu desfecho. Se nos guiamos pelas categorias labovianas (1972), podemos dizer que o monólogo é encaixado entre a complicação e a avaliação.¹⁴ Funciona como uma pausa, sinalizando o passar do tempo na trama principal. Justifica-se sua inserção para dar conta do ápice a que chegam os contratempos envolvendo duas atrizes que, no filme, encenariam uma obra teatral. Como estas não se encontram em condições de subir ao palco e o público já ocupa seus assentos no teatro, Agrado dirige-se à plateia para explicar o acontecido.

Segundo Manzano (2010, p. 213), o monólogo de Agrado entextualiza um acontecimento verídico. Lola Membrives, atriz argentina, quando informada de que uma falha no sistema elétrico do teatro a impediria de encenar seu espetáculo, decide, iluminada por uma vela, cumprimentar o público e dar-lhes uma satisfação. Uma vez ali, começa a contar a história de sua vida. Conhecido por entextualizar fatos reais ao produzir suas narrativas ficcionais,¹⁵ em *Tudo sobre minha mãe*, Almodóvar, novamente, usa este recurso. Totalizando dois minutos e vinte e dois segundos, o monólogo de Agrado, assim como o de Lola Membrives, é construído como uma narrativa (auto)biográfica (WORTHAM, 2001). Agrado o oferta por meio das referências “a história da minha vida” (“la historia de mi vida”).

Narrativas (auto)biográficas, recorrentes em análises no campo dos estudos linguísticos, geralmente são empreendidas pelo próprio narrador-pesquisador (exemplo: OLIVEIRA, 2014; PINHEIRO, 2014) ou ganham o tom confessional de um relato feito a um terceiro (LANGELLIER, 2001; MELO; MOITA LOPES, 2014). Outro diferencial que buscamos apontar aqui reside em contemplar uma ‘narrativa autobiográfica’ dentro de uma

¹⁴ Segundo Labov (1972), os elementos que compõem a narrativa são: resumo (sumário), orientação (localização das personagens em termos de espaço e tempo), complicação (introdução do conflito ao redor do qual a trama gira), avaliação (balanço que as personagens fazem da complicação), resolução (solução dada à complicação), coda (fechamento).

¹⁵ Em *A lei do desejo*, por exemplo, Almodóvar entextualiza um episódio vivido pela atriz María Félix. Quando um repórter lhe perguntou se ela era lésbica, sua resposta foi que se todos os homens fossem como ele, ela o seria. No filme, Tina, personagem de Carmen Maura, entextualiza tal episódio.

obra de ficção. Isso seria possível? Entendemos que sim, afinal, o narrar, seja marcadamente autobiográfico ou não, é sempre ficcional. Quando Agrado se dispõe a contar à plateia sua história de vida, ela o faz de maneira similar à Rhea, sujeito de estudo de Langellier (2001), e Preta, ‘personagem’ de Melo e Moita Lopes (2014): ambas se constroem ao confessarem a terceiros suas verdades. Escrito por Almodóvar, autor do roteiro, o texto enunciado por Agrado faz com que um se converta no alterego do outro. Juntos, eles coproformam uma narrativa, ao mesmo tempo, (auto)biográfica e ficcional.

Se partirmos do preceito de que toda narrativa é ficção, de que toda performance é um ‘passar por’ (DERRIDA, 1988 [1972]; BUTLER, 1990), compreende-se que o narrar autobiográfico também o é. Este inclusive evidencia o potencial performativo do ato de narrar. Agrado, por exemplo, se constrói corpóreo-discursivamente ao enunciar sua performance narrativa. Devemos salientar, contudo, que sua performance é produto de múltiplas interações: da interação entre o roteirista-diretor e a atriz que, performativamente, moldam-na, da interação entre Agrado e os membros da plateia teatral, que a coproformam, e da interação destes com os espectadores do filme, que a co-constroem.

Nesse sentido, convém olhar para a forma como a performance narrativa de Agrado é edificada, ressaltando o modo como ela transita entre o evento narrativo e o evento narrado,¹⁶ além de constatar que a composição audiovisual, ao mesmo tempo que a empodera como narradora e protagonista, converte o espaço cênico em um entorno verossímil para a realização de sua performance. O aparato semiótico que a envolve aponta para múltiplos significados,¹⁷ já que a indexicalização não se dá apenas por meio da palavra dita (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001). Portanto, nosso foco de atenção deve ocupar-se, multimodalmente, do evento narrado e do evento narrativo (BAUMAN, 1986), bem como dos efeitos que estes produzem (MOITA LOPES, 2009).

Tal como indicado na transcrição, o monólogo começa envolto num certo suspense: escutam-se passos e a câmera enfoca apenas a cortina vermelha do teatro, sem que qualquer personagem seja mostrada. Tal cor, que segundo Sánchez-Alarcón (2008) mostra-se relevante para pontuar

¹⁶ Segundo Bauman (1986), o evento narrativo está relacionado com tudo que envolve o ato de narrar e o evento narrado é a história que se conta.

¹⁷ A leitura que aqui fazemos é apenas uma dentre outras possíveis.

“momentos de dor e paixão na obra de Almodóvar”, toma a tela por inteiro, já que a cortina é enquadrada em plano fechado. Logo permanece em cena como pano de fundo para Agrado enunciar seu monólogo. Sua presença ali indexicaliza um ‘faz de conta’, afinal aquele não é outro que o vermelho de uma cortina teatral.

Passado esse primeiro momento de orientação (LABOV, 1972), a câmera assume o ponto de vista do espectador teatral: desde a plateia, observa-se de longe (plano geral) Agrado no centro do palco. O canhão de luz a deixa em destaque. Suas primeiras palavras reenquadram a narrativa: enquanto ela explica que o espetáculo que teria lugar naquele palco foi cancelado, a câmera, gradualmente avança em direção a ela. Almodóvar se vale de recursos da linguagem cinematográfica para aproximá-la do público do teatro e, conseqüentemente, do público do filme. Depois que ela oferece aos presentes a possibilidade de escolher entre a devolução do dinheiro da entrada ou a permanência ali para escutar sua história de vida, a câmera se detém. Os enquadramentos, agora estáticos, passam a mostrá-la em planos mais fechados, especialmente closes. Isto lhe confere autoridade (ROSE [2000] 2002) e evita que outros elementos distraiam o espectador.

Em sua produção monológico-discursiva, a personagem sofre apenas uma breve interrupção – um espectador que a assiste no teatro pergunta “o::nde” (“¿dó::nde?”) quando ela começa a enumerar os enxertos de silicone que fez. O alongamento da vogal indexicaliza ironia e cumpre tripla função dramática: opera uma breve retransposição humorística (respaldada pelos risos da audiência), dá gancho para Agrado enumerar a série de enxertos de silicone que fez (o que evidencia o status performativo-construcionista das performances de gênero) e sinaliza que o público teatral co-performa entusiasticamente a cena com ela.

Multimodalmente empoderada, Agrado não divide o enquadramento com nenhuma outra personagem. O fato de seus planos serem intercalados com imagens da audiência teatral serve para sinalizar as reações de seus membros (atenção, aceitação, cumplicidade, risos). Tais recursos semióticos posicionam Agrado como protagonista de sua performance narrativa, que é construída de modo assertivo, distanciando-se de qualquer entrave de assujeitamento (FOUCAULT, 2002 [1976]). Se inicialmente prevalece um enquadre profissional, já que Agrado se dirige ao público como representante da companhia teatral, logo sua performance é reenquadrada em chave de retransposição confessional. A câmera acompanha essa mudança: se antes

a enquadrava de corpo inteiro, mantendo distância, logo a aproxima do público por meio de planos médios e closes.

“Se eu entediá-los/ finjam que roncam” (“Si les aburro/ hagan como que roncan”). Ao fazer esta proposta, Agrado evidencia seu canal de diálogo com o público, valendo-se da metapragmática como recurso preliminar à enunciação do evento narrado. Para sinalizar o reenquadramento de sua performance como relato autobiográfico, numa retransposição humorística, ela emite um som de ronco. Os risos, provenientes da plateia, indicam o aceite ao pacto proposto. Mesmo este não sendo verbalizado, multimodalmente isto é facilmente identificável pela reação da audiência, que a observa expectante.

No entanto, o monólogo, co-performado com a plateia que assiste Agrado no teatro, aponta para ordens de indexicalidade opostas: enquanto ela se dispõe a compartilhar com o público sua história de vida – e o faz através de referências (“se vocês ficarem/” [“si os quedáis/”]) e de um descritor metapragmático que ela enuncia enfaticamente (“prometo”)–, alguns membros da plateia se negam a escutá-la e optam por abandonar o teatro. Talvez rechacem o convite por conta da expectativa frustrada: a peça que iriam ver fora cancelada. Talvez o rechaço se dê pela entextualização de performances de ojeriza à alteridade, especialmente a transgêneros. Em contrapartida, a atitude de Agrado indexicaliza o desejo de, por meio de um discurso catártico-confessional, desconstruir prefigurações identitárias. Muitos ativistas LGBTTIQ¹⁸ fazem da visibilidade sua bandeira política por acreditarem que o acesso à ‘normalização’ social supõe dar-se a conhecer. Butler (2004), numa referência a Hegel, afirma que a inteligibilidade social perpassa o desejo de reconhecimento. Wilchins (2004), por sua vez, sugere que se contemple a alteridade a partir da singularidade e da pluralidade.

Ciente de que toda performance projeta um público e também um contra-público (WARNER, 2002), Agrado não se surpreende quando alguns membros da plateia declinam seu convite. Limita-se a despedir-se por meio de referências: “adeus. Eu sinto muito, hein?” (“Adiós, lo siento, ¿eh?”). Mantendo um tom de voz neutro, sem efetuar qualquer retransposição, Agrado não indexicaliza pesar. Tampouco desperdiça a oportunidade

¹⁸ LGBTTIQ = Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Intersexuais, Queer. Cabe reiterar que ‘queer’ é aqui usado para referenciar práticas e discursos anti-normalização.

que as circunstâncias lhe brindam de dar-se a conhecer aos que no teatro permanecem. Parece saber o quão importante é desestabilizar uma ordem indexical heteronormativa que a contempla como abjeção por não se encaixar numa lógica binário-excludente que, antes mesmo do nascimento, generifica o indivíduo (BUTLER, 1990, 2004). Para o senso comum, os entrelugares da sexualidade entram numa ordem de indexicalidade que os subvalora. Por identificar que uma das prerrogativas que contribuem para isso é tomar a biologia como destino, Agrado se vale de sua performance narrativa para mostrar que a anatomia não deve nos aprisionar e enumera as cirurgias plásticas e enxertos de silicone que realizou.

Uma das leituras possíveis de seu monólogo é a de que, em meio à repetição, a performatividade abre brechas para inovações. Para realizar performances de feminilidade basta ‘passar por’ mulher e qualquer pessoa, independente de seus caracteres sexuais, pode fazê-lo. Também vale à pena destacar que, enquanto inicia sua narrativa autobiográfica, Agrado desabotoa parcialmente a blusa. Tal movimento indexicaliza tanto sua predisposição a executar uma performance narrativa sem pudores, como entextualiza performances de sedução, hegemonicamente atribuídas às mulheres. Paradoxalmente, seu figurino não remete àqueles com que, comumente, personagens transgêneros são construídas em narrativas fílmicas tradicionais. Ela traça calça preta e blusa de manga comprida lilás. Neste aspecto, não entextualiza performances de transgênero hegemônicas que estereotipificam transmulheres como exageradamente femininas e sensuais, não só na forma de atuar, mas também na de vestir.

O evento narrado começa quando Agrado se põe a contar a trajetória que empreendeu para habitar outro corpo, ou seja, a narrativa de como ela construiu, corpóreo-discursivamente, o que hoje é. Usando majoritariamente referências como pistas indexicais, Agrado se apresenta explicando por que a chamam assim: “<Me conhecem como Agrado> porque durante toda a minha vida, só quis tornar a vida dos outros agradável...” (<Me llaman la Agrado> porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás...). Tais pistas a posicionam como alguém para quem o outro se torna relevante, a ponto de ela esmerar-se em agradá-lo. Não se trata de um esforço pontual, mas de um processo contínuo, o que é evidenciado pela ênfase que ela dá à locução adverbial “toda minha vida”. Nesta espécie de ‘segundo batismo’, identificamos um movimento em prol de aceitação. Soma-se a isso o fato de que ao autoneamar-se Agrado, ela potencializa

os efeitos performativos desta referência, dando conta de esclarecer suas intenções, ao mesmo tempo em que evoca o desejo de agradar e a promessa de esforçar-se por consegui-lo.

Quando enumera as intervenções protético-cirúrgicas que realizou por meio das referências “Silicone em [...] lábios, testa, bochechas, quadris, bunda” (“Silicona en [...] labios, frente, pómulos, caderas, culo”), Agrado, além de acentuar a referência silicone ao pronunciá-la, aponta, uma a uma, as partes do corpo que vai mencionando. Não deve passar despercebido que ao fazê-lo, entextualiza a rotina de práticas que envolve a adaptação corpórea que se torna imperativa para muitos/muitas transgêneros. Entrando numa ordem de indexicalidade que relativiza os impactos dessas mudanças anatômicas, valorando-as positivamente apesar do alto preço, ela desvia o assunto para a questão meramente econômica e, novamente, faz isso empregando, majoritariamente, referências: “>O litro custa sessenta mil< façam as contas porque eu já me perdi..” (“>El litro cuesta unas cien mil< así que echar las cuentas porque yo ya las he perdido..”). Ela chega a acelerar a fala ao indicar o valor do litro. Isso indexicaliza seu desdém pelas cifras: o importante é alcançar o resultado desejado. Tais pistas indexicais indicam que ela se orgulha do corpo que construiu, tanto que o coloca numa ordem de indexicalidade que valoriza positivamente o resultado, referenciando que este foi “feito sob medida” (“hecho a medida”). Quando diz isso, muda sutilmente sua inflexão de voz, operando uma retransposição exclamativa, que indexicaliza orgulho.

Ao referir-se à plástica realizada no nariz, Agrado levanta o dedo indicador e sinaliza, chamando, multimodalmente, a atenção para os efeitos do ato de violência que sofrera. Evitando posicionar-se como vítima, promove um reenquadramento: minimiza os efeitos do golpe (“palizón”), que estragou a plástica por ela realizada um ano antes. Opera também uma retransposição em chave de humor, ressaltada pelo tom usado e o emprego majoritário de referências predicativas que ironizam o incidente: “já sei que me dá muita personalidade, mas se eu soubesse não teria operado” (“Ya sé que me da mucha personalidad/ pero si llego a saberlo no me la toco”). Ela, ademais, absorve o acontecimento, desvalorizando ordens de indexicalidade que estabelecem um padrão de beleza que prima pela perfeição das formas. Com relação à retransposição, cabe aqui sinalizar que esta não indexicaliza resignação. Pelo contrário: o discurso de Agrado denuncia um histórico de transviolência que acomete especialmente àqueles que se dedicam

ao mercado do sexo,¹⁹ os quais se veem ainda mais expostos a possíveis represálias. Isto se deve, em grande parte, aos discursos de senso comum que os submetem a ordens de indexicalidade que lhes desvalorizam duplamente: além de serem transgêneros, dedicam-se à prostituição.

Depois desta pausa para explicar o nariz pós-golpe, Agrado usa o descritor metapragmático “contínuo” para retornar ao evento narrado e seguir listando as cirurgias que realizou. Ao afirmar que fez enxerto nos dois seios “porque não [é] nenhum monstro” (“porque no soy ningún monstruo”), ela entextualiza discursos de senso comum que tratam performances corpóreas que diferem das instituídas pelo padrão hegemônico como ignóbeis, ratificando ordens de indexicalidade que desqualificam assimetrias físicas e sujeitos que do standard diferem (FOUCAULT, 1976/2002).

Não basta, porém, ostentar um par de seios: é necessário livrar-se de alguns atributos que indexalizam masculinidade. Por isso ela fez redução de mandíbula e se depila. Supostamente, o queixo pronunciado e a maior presença de pelos no corpo tornariam sua performance menos feminina. Sob esta lógica excludente operam os binarismos de gênero: devemos localizar-nos num extremo ou em outro. Eis também um exemplo de como, sociolinguisticamente, o discurso inscreve o gênero no corpo (BUTLER, 1990). Em tom divertido, Agrado opera mais uma retransposição ao justificar por que se depila: “>Porque as mulheres também vêm do macaco< Tanto ou mais que os homens!” (“>porque la mujer también viene del mono< >bueno< ¡tanto o más que el hombre!”).

Em seguida, Agrado produz novo reenquadramento, recorrendo outra vez a um descritor metapragmático para saltar do evento narrativo para o evento narrado: “bem, o que eu estava dizendo” (“bueno, lo que les estaba diciendo”). Nesta ocasião, entretanto, o descritor também funciona como gancho para a coda (LABOV, 1972) de seu monólogo. Depois de enumerar o que fez e quanto gastou para construir seu corpo, ou seja, a carcaça que ratifica sua performance de gênero, ela sentencia, por meio de uma predicação avaliativa, que “nessas coisas não se pode economizar”. Provavelmente não se refira somente ao investimento econômico, mas também – e sobretudo – à adaptação anatômica e sociocultural que este trânsito enseja, já que,

¹⁹ Informação complementar: cenas prévias da narrativa fílmica nos informam que Agrado, antes de trabalhar no teatro, prostituía-se.

como ela referencia e predica, “custa muito ser autêntica” (“cuesta mucho ser autêntica”). A reciclagem da predicação “autêntica”, mencionada anteriormente ao início do evento narrado, fecha o ciclo narrativo: “Uma pessoa é mais autêntica à medida que se parece aquilo que sonhou para si” (“Una es más autêntica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”). Para Agrado, a autenticidade é uma qualidade reflexiva: o que importa é ser autêntica – verdadeira – consigo mesma. O corpo é um canal, e assim como o discurso, pode ser moldado, negado, adaptado, reescrito. Respalhada pelos aplausos da plateia, Agrado conclui seu monólogo sinalizando que a autenticidade é um dizer/fazer performativo, que produz efeitos sobre quem somos, realçando o caráter paródico do gênero (BUTLER, 1990).

5 Considerações finais

Entender narrativas como performance pode ser compreendido como um ato político que alberga em si uma crítica à Modernidade excludente. Por coadunarmo-nos com uma concepção sociolinguística que acredita que micropolíticas podem ressonar em escalas macro (PINTO & FABRÍCIO, 2013), fazemos pesquisa com o interesse ideológico-político de privilegiar “microrresistências e possibilidades de agenciamento” (PINTO; FABRÍCIO, 2013, p. 11). Com tal propósito, debruçamo-nos sobre a performance narrativa da personagem Agrado no filme *Tudo sobre minha mãe*, já que a contemplamos como uma contranarrativa às tendências cinematográficas hegemônicas que iconicizam ou apagam performances de transgêneros. Reconhecemos, assim, a importância de fazer circular também na academia textos midiáticos que dão voz (no caso, um monólogo) e corpo (multimodalmente empoderado) a performances que desestabilizam narrativas canônicas acerca do gênero e da sexualidade.

Com o objetivo de identificar as pistas que apontam para essas desestabilizações, recorreremos a Wortham (2001) e verificamos o uso predominante de referências na construção do que Agrado chama de “a história de [sua] vida”. De grande importância para o evento narrado, destacamos, ademais, a predicação “autêntica”, reciclada duas vezes. Essas reciclagens servem para ressignificar a predicação em lugar de usá-la como sinônimo de original/verdadeira. Os descritores metapragmáticos, por sua vez, auxiliam Agrado no trânsito entre o evento narrativo e o evento narrado, evidenciando – e ratificando – nossa visão da narrativa como performance. Isso é reforçado pelos reenquadramentos e retransposições

(TANNEN, 2006) que geralmente acompanham esses descritores, sinalizando metapragmaticamente, como ela é posicionada enquanto narradora e protagonista ao entextualizar discursos orientadores e submetê-los a ordens de indexicalidade que, em algumas ocasiões, legitimam performances de senso comum (subvalorização de assimetrias corpóreas, como não possuir dois seios) e, em outras, questionam-nas (o melhor exemplo talvez seja conceber ‘autenticidade’ como a coragem de tornar-se o que se deseja).

Por entender que a entextualização (BAUMAN; BRIGGS, 1990; SILVERSTEIN; URBAN, 1996) evidencia a capacidade reflexiva da linguagem, identificamos que o monólogo de Agrado mobiliza significados mais amplos, que superam a mera interação *in situ*. Isto se dá porque o cinema, enquanto narrativa, também se converte numa “arena reflexiva” (BAUMAN, 1986, p. 189), que faz com que nele – e através dele – emergjam múltiplos significados sensíveis aos processos de entextualização e, conseqüentemente, ideologias conflitantes podem ser, indexicalmente, sinalizadas.

Dito isso, confiamos que nossa pesquisa acerca dos usos performativos da linguagem no cinema (ver também GONZALEZ; MOITA LOPES, 2015) possa contribuir para fazer ecoar, nos estudos linguísticos, contranarrativas críticas que promovam fissuras em significados modernistas cristalizados sobre o gênero e a sexualidade. Gostaríamos de ver nossos esforços expandidos em outras direções, suscitando, por exemplo, pesquisas que busquem identificar o impacto discursivo de performances de ampla circulação na mídia em interações espaço-temporalmente bem demarcadas, para assim, continuar dando conta da produção discursiva que tais obras inspiram em suas contínuas entextualizações.

Este estudo pretende incentivar, em termos de contribuição social, um movimento em prol de identificar obras – ou fragmentos de obras – que, ao transitarem na mídia, colaboram para a desconstrução de conceitos arraigados que servem para manter desigualdades e hierarquizar as performances de gênero e sexualidade como mais ou menos legítimas dentro de um determinado contexto sócio-histórico.

Assim, por entendermos a linguagem cinematográfica a partir de seu potencial performativo, criando o que descreve, acreditamos que filmes como este realizado por Almodóvar, podem colaborar para desconstruir discursos heteronormativos, familiarizar-nos com performances ‘alteritárias’ e permitir que essas sejam consideradas em suas singularidades e pluralidades (WILCHINS, 2004). Desse modo, é possível colaborar para desarticular equívocos como a autenticidade de gênero.

Agradecimentos

Clarissa Rodrigues Gonzalez é grata à Capes pela bolsa PNPd/2013 junto ao Programa Interdisciplinar de Linguística Aplicada da UFRJ, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Paulo da Moita Lopes.

Luiz Paulo da Moita Lopes agradece ao CNPq pela Bolsa de Produtividade que propiciou esta pesquisa (CNPq 302989/2013-7), assim como o auxílio à pesquisa da FAPERJ (E-26/110.065/2012) e ao CNPq (Edital Universal 470547/2012-0).

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. *et al. A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990 [1962].
- BAMBERG, M.; ANDREWS, M. (Org.). *Considering counter-narratives*. Narrating, resisting, making sense. Amsterdam: John Benjamins, 2004.
- BAUMAN, R. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: CUP, 1986.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poetics and performance as critical perspectives on language social life. *Annual Review of Anthropology*, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BLOMMAERT, J. *Discourse*. Key topics in sociolinguistics. Cambridge: CUP, 2005.
- BLOMMAERT, J. Chronicles of complexity: ethnography, superdiversity and linguistic landscapes. *Tilburg Papers in Culture Studies*, Paper 29, 2012.
- BLOMMAERT, J. From mobility to complexity in sociolinguistic theory and method. *Tilburg papers in culture studies*. Paper 103, p. 1-25, 2014.
- BUTLER, J. *Gender Trouble*. Feminism and the subversion of identity. NY&London: Routledge, 1990.
- BUTLER, J. *Excitable speech: a politics of the performative*. NY & London: Routledge, 1997.
- BUTLER, J. *Undoing gender*. NY & London: Routledge, 2004.
- DAVIES, B.; HARRÉ, R. Positioning and Personhood. In: HARRÉ, R.; Van LANGENHOVE, L. (Ed.). *Positioning theory*. Oxford: Blackwell, p. 32-52, 1999.
- DERRIDA, J. *Limited Inc*. Trad. S. Webber. Evanston: Northwestern University Press, 1988 [1972].
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas-SP: Papyrus Editora, 1991 [1972].

DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/autenticidade>>. Acesso em: 26 abr. 2015.

FABRÍCIO, B. F. Transcontextos educacionais: gêneros e sexualidades em trajetórias de socialização na escola. In: SILVA, D.; FERREIRA, D.; ALENCAR, C. (Org.). *Nova pragmática*: Modos de fazer. São Paulo: Cortez, 2014. p. 145-189.

FAIRCLOUGH, N. *Media discourse*. Londres: Edward Arnold, 1995.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002 [1976].

GALLINA, J. F. *Instigando o olhar: as identificações queers nos filmes de Pedro Almodóvar (1999-2004)*. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GONZALEZ, C.; MOITA LOPES, L. P. Posicionamentos interacionais mobilizados por *Tudo sobre minha mãe* na rede social Filmow. *Delta*, v. 31, n. 2, p. 473-503, 2015.

GUMPERZ, J. Contextualization and understanding. In: DURANTI, A.; GOODWIN, C. (Ed.). *Rethinking context: language as an interactive phenomenon*. Cambridge: CUP Press, 1992. p. 229-252.

IRVINE, J. T.; GAL, S. Language ideology and linguistic differentiation. In: KROSKRITY, P. (Org.). *Regimes of language*. Ideologies, politics and identities. Santa Fe: School of American Research Press, 2000. p. 35-83.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal discourse*. The modes and media of contemporary communication. Oxford: OUP, 2001.

LABOV, W. *Language in the inner city*. Philadelphia: UPP, 1972.

LANGELLIER, K. M. ‘You’re marked’. Breast cancer, tattoo, and the narrative performance of identity. In: BROCKMEIER, J.; CARBAUGH, D. (Ed.). *Narrative and identity: studies in autobiography, self and culture*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, p. 145-184, 2001.

LIMA, F. *Ni todas las chicas son chicas: alteridade e gênero no cinema de Pedro Almodóvar*. 2002. 111 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MANZANO, C. *Todo sobre mi madre*. In: CASTRO, A. (Coord.). *Las películas de Almodóvar*. Madrid, Ediciones JC, 2010.

MELO, G.; MOITA LOPES, L. P. A performance narrativa de uma blogueira: “Tornando-se Preta em um segundo nascimento”. *Alfa*: São Paulo, v. 58, n. 3, p. 541-569, 2014.

- MOITA LOPES, L. P. (Org). *Português no século XXI*. Cenário geopolítico e sociolinguístico. São Paulo: Parábola, 2013.
- MOITA LOPES, L. P. (Org). A performance narrativa do jogador Ronaldo como fenômeno sexual em um jornal carioca: multimodalidade, posicionamento e iconicidade. *Anpoll*, v. 2, n. 27, 2009.
- MOITA LOPES, L. P. (Org). *Por uma Linguística Aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006.
- OLIVEIRA, R. S. *Performances discursivas de artríticos/as reumatóides nos domínios online: a (re-)definição das sociabilidades ditas doentes*. 2014. 273 f. Tese (Doutorado no Programa Interdisciplinar de Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2014.
- PENNYCOOK, A. *Language as a local practice*. New York: Routledge, 2010.
- PENNYCOOK, A. *Global Englishes and transcultural flows*. New York: Routledge, 2007.
- PINHEIRO, L. G. *(Re)construindo performances discursivas de maternidade e não-maternidade em espaços virtuais*. 2014. 225 f. Tese (Doutorado no Programa Interdisciplinar de Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2014.
- PINTO, J. P. Estranhar o conhecimento familiar, resistir às identidades normativas. In: PINTO, J. P.; FABRÍCIO, B. F. (Org.). *Exclusão social e microrresistências – a centralidade das práticas discursivo-identitárias*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2013. p. 57-68.
- PINTO, J. P.; FABRÍCIO, B. F. Inclusão e exclusão sociais em práticas discursivo-identitárias: Microrresistências e possibilidades de agenciamento. In: PINTO, J. P.; FABRÍCIO, B. F. (Org.). *Exclusão social e microrresistências – a centralidade das práticas discursivo-identitárias*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2013. p. 11-31.
- ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-364.
- SÁNCHEZ-ALARCÓN, M. El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar. *Palabra Clave*, v. 11, n. 2, 2008.
- SANTOS, F. C. *Olhares em movimento: Cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar*. 2012. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, 2012.
- SILVA, L. C. A. P. *A representação do ethos do espanhol peninsular em filmes de Almodóvar: Imagens da mulher através de pedidos*. 2011. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras

Neoltinas) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2011.

SILVERSTEIN, M. Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. *Language & Communication*, v. 23, p. 193-229, 2003.

SILVERSTEIN, M.; URBAN, G. *Natural histories of discourse*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

TANNEN, D. Intertextuality in interaction: reframing family arguments in public and private. *Text & Talk*, v. 6, n. 4-5, p. 597-617, 2006.

THORNBORROW, J.; COATES, J. The sociolinguistics of narrative: identity, performance, culture. In: THORNBORROW, J.; COATES, J. (Org.) *The sociolinguistics of narrative*. Amsterdam: John Benjamins, 2005. p. 1-16.

Anexo

Por causas alheias à sua vontade..

duas das atrizes que triunfam diariamente neste palco..

hoje não podem estar aqui..

°Coitadinhas°

↑Assim, o espetáculo será cancelado..

↑Aos que queiram, devolveremos o dinheiro da entrada

>Mas< os que não tenham nada melhor para fazer..

para uma vez que vieram ao teatro/

é uma pena ir embora..

Se ficarem/

eu prometo divertir vocês <contando> a história da minha vida...

Adeus, eu sinto muito, hein?

Se eu entediar vocês/

finjam que roncam/

Assim [ronc]

Eu capto rápido e, de forma alguma, vocês ferem os meus sentimentos, ok?

Sério!

<Me conhecem como Agrado>

porque durante toda a minha vida só quis tornar a vida dos outros agradável...

↑Além de agradável

sou muito autêntica

<Olhem só que corpo>

Feito sob medida..

Puxado de olhos <oitenta mil>

Nariz <duzentos>

↑Jogados fora porque um ano depois me bateram e ele ficou assi::m

Já sei que me dá muita personalidade/

mas se eu soubesse não teria operado [risos]

<Continuo>

Peitos?

Dois

porque não sou nenhum monstro..

Setenta em cada um/

Mas estes já estão super <amortizados>

↑Silicone em –

O::nde? [pergunta espectador]

Lábios

Testa

Bochechas

Quadris

Bunda

>O litro custa uns cem mil<

Façam as contas porque eu já me perdi..

Redução de mandíbula <setenta e cinco mil>

Depilação definitiva a laser –

>porque a mulher também vem do macaco<

>Bem< tanto ou mais que os homens!

Sessenta mil por sessão/

Depende da quantidade de pelo que a pessoa tenha/

O normal é de duas a quatro sessões

Ma::s se você é peluda²⁰

vai precisar de mais, claro..

Bem, o que eu estava dizendo/

Custa muito ser autêntica, senhora..

E nessas coisas não se pode ser tacaña porque

<uma pessoa é mais autêntica à medida que se parece com aquilo que sonhou para si>

²⁰ O adjetivo que Agrado utiliza é “folclórica”, que literalmente poderia ser traduzido como “pitoresca”. Optamos por usar “peluda” a fim de manter a inteligibilidade do fragmento sem nos estender muito.