

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

TESS CHAMUSCA PIRAJÁ

**TRANSEXUALIDADE E TRAVESTISMO REPRESENTADOS
EM TRÊS OBRAS DE PEDRO ALMODÓVAR**

Salvador

2006

TESS CHAMUSCA PIRAJÁ

**TRANSEXUALIDADE E TRAVESTISMO REPRESENTADOS
EM TRÊS OBRAS DE PEDRO ALMODÓVAR**

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Leonor Graciela Natansohn

Salvador

2006

AGRADECIMENTOS

Às travestis que freqüentam as reuniões realizadas no Grupo Gay da Bahia, por terem me ajudado a entender um pouco da complexidade que vivenciam.

À professora Graciela Natansohn, pela crença na concretização da presente monografia, mesmo com a dificuldade dos prazos curtos.

À família Chamusca, por ter me acolhido tão bem mesmo tendo invadido seu cotidiano e mantido seus computadores, dvds e ouvidos ocupados por tantos dias.

A Carlos, por ter me escutado falar de Almodóvar tantas vezes, pelo grande auxílio dado em todas as etapas da construção desse trabalho, e pela compreensão da minha ausência, aparentemente interminável.

Ao meu pai João Alberto, por ter me incentivado a gostar tanto de cinema e à minha mãe Nádía, pela paciência frente aos meus acessos de estresse.

RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso investiga a representação da transexualidade e do travestismo em três filmes de Pedro Almodóvar: *A Lei do Desejo*, *Tudo sobre minha mãe* e *Má educação*. A análise do modo como tais personagens são representados é feita com base na utilização de recursos cinematográficos tais como enquadramentos, tamanho dos planos, diálogos e vestuário. Entendendo o gênero sexual como categoria socialmente construída pela cultura, analisamos como, nos filmes, transexuais e travestis vivenciam seus corpos, lidam com a sexualidade e com as reações sociais à suas diferenças.

Palavras-chave: Gêneros Sexuais, Transexualidade e Travestismo, Almodóvar.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

1. INTRODUÇÃO	06
2. A REPRESENTAÇÃO DOS GÊNEROS SEXUAIS E O CINEMA	08
2.1. Relações de gênero	08
2.1.1 Teoria <i>Queer</i>	10
2.1.2 Transexualidade e Travestismo	11
2.2 Gêneros sexuais e Cinema	13
2.3 Transgêneros e afins – Breve panorama sobre sua representação no cinema	14
3. METODOLOGIA	20
4. ANÁLISE	25
4.1 A Lei do Desejo	26
4.2 Tudo sobre minha mãe	42
4.3 Má educação	56
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	77
ANEXO 1	79

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Tina e Ada atuam no filme dirigido por Pablo	27
Figura 02 – Tina toma banho de mangueira na rua	34
Figura 03 – Tina mostra fotos da família a Pablo	38
Figura 04 – Tina fuma enquanto espera por seu irmão Pablo	41
Figura 05 – Agrado é violentada pelo seu cliente	43
Figura 06 – Agrado e Manuela caminham	45
Figura 07 – Lola chega ao enterro de Rosa	53
Figura 08 – Lola carrega seu filho	54
Figura 09 – Zahara faz show	58
Figura 10 – Ignácio faz sexo com Enrique	61
Figura 11 – Ignácio provoca os dois padres	65
Figura 12 – Ignácio conversa com Berenguer	67
Figura 13 – Ignácio se despede de Berenguer	70

1. INTRODUÇÃO

Creemos que investigar a força do sexo na linguagem de Pedro Almodóvar pode nos levar a uma visão mais generosa e concreta dos instintos e desejos humanos. Isso por conta do modo peculiar como o cineasta representa as chamadas minorias sexuais. Em seus filmes, gays, lésbicas e transgêneres, inseridos numa realidade guiada pelos seus desejos, se libertam da opressão das convenções socialmente impostas. Sendo um produto cultural que extrapola a função de entretenimento, o cinema cumpre um papel fundamental na consolidação e modificação de valores. Em comparação à literatura, por exemplo, hoje o seu alcance é mais imediato e sua capacidade de influenciar grandes contingentes, maior. Por isso, é essencial que pesquisadores da área de comunicação entendam cada vez mais o modo como esse meio expressivo é construído e, em destaque, como ele atua frente ao público.

O acompanhamento das disciplinas Linguagem Cinematográfica e Cinema Brasileiro, ministradas pelo professor André Setaro, nos propiciou um conhecimento mais aprofundado dos elementos cinematográficos. Tornou-se inegável a expressividade da sétima arte como um importante e eficiente instrumento de transmissão de mensagens e sensibilização de pessoas. Mas, ainda era preciso especificar quais cinematografias e temas poderiam ser investigados.

Um cineasta pode abordar assuntos considerados imorais, de modo atraente e persuasivo, recorrendo à linguagem cinematográfica. A Mostra Sexualidades, promovida pelo grupo A Rodinha na Sala Alexandre Robatto da Biblioteca Pública dos Barris, em Salvador, no ano de 2004, foi um dos eventos que nos demonstrou o potencial do cinema para representar temáticas transgressoras, já que as obras exibidas perpassavam a temática sexual das mais variadas formas. Dentre elas, estavam duas de Pedro Almodóvar, autor que será analisado nessa monografia.

A escolha do diretor manchego, um dos maiores representantes do cinema espanhol ao lado de Luis Buñuel e Carlos Saura, se justifica pela naturalidade com que ele lida com temáticas transgressoras em seus filmes. Mesmo lidando com uma sexualidade que está bem distante da convencionada normalidade, Almodóvar conseguiu ser reconhecido mundialmente pelo modo peculiar e fascinante como nos mostra que há muito mais além dos limites determinados pelos cânones sexuais.

Suas personagens são escandalosas e se envolvem em situações inacreditáveis tranquilamente porque seguem os seus desejos e impulsos, são movidas unicamente por eles. E é justamente por conseguir se impor frente a uma lógica sexual heteronormativa, que os filmes do cineasta são de extrema importância para a representação dos gêneros sexuais que escapam a binarismos macho/fêmea, heterossexual/homossexual.

Em janeiro de 2005, a participação em quatro reuniões semanais da Associação de Travestis de Salvador (Atras), que acontecem no Grupo Gay da Bahia, foi essencial para a delimitação de um tema a ser investigado dentro do universo de Almodóvar. A dificuldade de definir a si mesmas e a complexidade com que falavam de seus corpos durante os encontros, deram uma dimensão da riqueza do fenômeno e de como seria frutífero investigá-lo.

De modo que, esta monografia analisa como o cinema de Pedro Almodóvar, a partir da utilização de recursos cinematográficos, representa as travestis e transexuais do sexo masculino (homens que se tornam mulheres) em três de seus filmes: *A Lei do Desejo* (1986), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) e *Má Educação* (2004).

O critério utilizado para a escolha foi, sobretudo, o nível de importância atribuído às personagens travestis ou transexuais. Foram selecionadas apenas as obras em que elas aparecem tempo suficiente para que sua condição possa ser problematizada.

A monografia está dividida em três capítulos, além da presente introdução (capítulo 1) e das considerações finais (capítulo 5). No capítulo 2, serão abordados conceitos pertinentes à análise do objeto de estudo, tais como gênero sexual, teoria *queer*, transexualidade e travestismo. Ainda nessa seção, por crermos ser pertinente para o entendimento da peculiaridade com que Almodóvar representa as transexuais e travestis, apresentaremos também um breve histórico sobre como tais pessoas têm sido representadas no cinema.

No capítulo 3, descreveremos de que forma as seqüências dos filmes foram analisadas, de acordo com os conceitos propostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994).

No capítulo 4, efetuamos a análise das seqüências dos filmes em que travestis e transexuais são representadas por Pedro Almodóvar. No capítulo 5, parte dedicada às considerações finais, demonstramos como o cineasta, a partir da hábil utilização dos recursos cinematográficos e do enaltecimento das características humanas de personagens transexuais e travestis, nos conduz para um mergulho em seus mundos, desprovidos do ranço de desajuste e anormalidade que, na maioria das vezes, elas representam na sociedade.

2. A REPRESENTAÇÃO DOS GÊNEROS SEXUAIS E O CINEMA

2.1 Relações de gênero

Neste capítulo, explicamos quais os conceitos fundamentais para a realização da presente análise. Além disso, indicamos exemplos de pesquisas em que o cinema é investigado de acordo com o viés das discussões de gênero. Os debates sobre a representação midiática do gênero são promovidos, a partir da década de 70, por feministas inglesas, afiliadas aos Estudos Culturais. O encontro entre essas duas perspectivas teóricas, feminismo e comunicação, incentivou a investigação de questões até então intocadas: a politização da esfera privada e a subjetividade. Nesse período, pesquisas sobre os estereótipos de gêneros difundidos pelos meios de comunicação, como, por exemplo, as promovidas por Laura Mulvey, demonstraram o potencial da representação para instaurar novas interpretações sociais. Mesmo tendo diversas orientações, os estudos realizados tomaram como premissa o simbólico campo de forças, desde sempre delineado, entre o que é considerado masculino e feminino, incluindo os diferenciados modos de se relacionar com a mídia.

Desse modo, as feministas adotaram a categoria gênero com o intuito de fazer notar a distinção entre o sexo biológico e a sexualidade, uma construção social e cultural. E assim, desconstruir o mito da essência feminina, supostamente frágil e desprotegida, propagada até então como uma característica inata.

A utilização do conceito de gênero como categoria analítica amplia e ao mesmo tempo aprofunda o olhar sobre o contexto social, possibilitando a compreensão do comportamento diferenciado de homens e mulheres e das distintas formas de relação entre o feminino e o masculino, tanto no âmbito das relações sociais como no âmbito da linguagem, (SANTOS: 2004, p.87).

É quando enxergamos o gênero de modo relacional que invalidamos o raciocínio que posiciona os gestos, os comportamentos, a experiência do próprio corpo e os papéis na sexualidade, de acordo com as diferenças biológicas. Os mundos dos machos e das fêmeas, pré-estabelecidos e separados, dão lugar a um processo conjunto de construção de homens e mulheres, através das relações de gênero. Em um claro exemplo do caráter cultural da formação de identidades femininas e masculinas, a teórica Maria Inês Detsi de Andrade Santos cita o estudo realizado por Pierre Bourdieu.

Bourdieu descreve o processo de socialização pelo qual passam meninos e meninas na sociedade cabila, afirmando que essa aprendizagem tende a inscrever no mais profundo do inconsciente os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina. Sendo a educação fundamental ‘fundamentalmente política’, ela tende a inculcar maneiras de portar o corpo nos seus mais ínfimos detalhes, gestos, maneiras de caminhar, de dirigir o olhar etc., (SANTOS: 2004, p.95).

Ao passo que os estudos de gênero promovidos tornaram-se mais numerosos e aprofundados, o próprio conceito de sexo também foi problematizado. O tema divide opiniões, mas partilhamos as idéias defendidas pela historiadora norte-americana Joan Scott. Quando nasce, o indivíduo está biologicamente acabado, mas seu gênero sexual ainda não está definido. Trata-se de um processo modelado pela cultura. Por tal motivo, Scott classifica o gênero como “elemento constitutivo das relações sociais, baseado em diferenças percebidas entre os sexos”, (SAFFIOTI: 1992, p.187). Tendo definido as diferenças entre as identidades sexuais a partir da percepção das mesmas, a autora descarta uma justificativa natural para sua existência.

Falar em gêneros também permitiu que fossem reconhecidas outras formas de simbolizar, organizar e interpretar as diferenças sexuais nas relações sociais e nas representações delas feitas pela mídia (NATANSOHN, 2003). O conceito de representação que nos apropriamos é utilizado pela socióloga feminista brasileira Heleieth Saffioti. A autora defende que a representação é o reconhecimento do eu e do outro, sejam estas classes sociais, grupos étnicos ou categorias de gênero. A representação não seria a experiência, mas o modo de pensar-sentir a vivência. “Pode-se afirmar que as representações que os homens fazem da realidade social operam como forças propulsoras de novas ações”, (SAFFIOTI: 1992, p.209).

Dessa forma, as representações figuram como um intermédio entre o vivido e o concebido. São fatos da linguagem amparados na prática social, e, devido a isso, têm a capacidade de modelar os sexos. Acreditamos que o cineasta Pedro Almodóvar permite, em seus filmes, que as diferentes formas de vivenciar os gêneros sexuais, constantemente renegadas aos guetos, ocupem um lugar central em suas tramas. Tal posicionamento se dá de acordo com uma cultura madrileña pós-Franco, sedenta por representações de temáticas liberalizantes.

Nos anos 90, falar em gênero tornou-se uma postura muito popular, o que desvirtuou o termo de seu sentido original. A teórica filiada aos Estudos Culturais Ana Carolina Escosteguy descreve as dificuldades trazidas devido à dissolução do conceito.

O pior dos problemas nos estudos de gênero é que esta palavra passou a substituir a palavra ‘mulheres’. Seja por resistência ideológica ao feminismo ou pelas dificuldades inerentes a teorias que de alguma forma desestabilizam saberes e tradições seculares, o fato é que a estratégia de apresentar o conceito de gênero exclusivamente como variável sociológica, em nada contribui para uma teoria de comunicação que pretenda entender as complexas relações, entre a cultura patriarcal, os meios e o público (ESCOSTEGUY *apud* NATANSOHN: 2003, p.57).

Iremos explicitar agora uma perspectiva teórica que amplia a utilização da categoria gênero sexual e investiga justamente os “tipos” que circulam na obra de Pedro Almodóvar.

2.1.1 Teoria Queer

Desde o início de sua atuação nas investigações de gênero, a teórica Judith Butler defende a pesquisa das chamadas minorias sexuais, além da mais frequente análise sobre as representações do gênero feminino. Destaque no cenário acadêmico norte-americano e mundial, ela é uma das fundadoras da Teoria *Queer*, linha de estudo que questiona a heterossexualidade compulsória e sua legitimação na cultura ocidental. Seu princípio norteador é a concepção do social como um texto a ser interpretado e criticado com o intuito de contestar os conhecimentos e as hierarquias dominantes.

Queer pode significar estranho, ridículo, excêntrico ou extraordinário, raro. A expressão foi escolhida para nomear a perspectiva teórica não só com o intuito de contestar a heteronormatividade sexual, mas também para positivar um termo comumente utilizado como insulto. O campo de estudo surge em um período de crise da identidade gay, devido a um caráter unificador e generalizante, a partir do qual todos que não fossem heterossexuais eram classificados apenas como gays, independente das especificidades com que lidavam com sua vida sexual. Tal posicionamento tornava a identidade de bissexuais e transexuais aparentemente menos segura, pois eles representavam muito mais do que o desejo por pessoas do mesmo sexo.

Mais do que diferentes prioridades políticas defendidas pelos vários 'sub-grupos', o que estava sendo posto em xeque, nesses debates, era a concepção da identidade homossexual unificada que vinha se constituindo na base de tal política de identidade. A comunidade apresentava importantes fraturas internas e seria cada vez mais difícil silenciar as vozes discordantes (LOURO: 2001, p.544-545).

Butler defende que as regras que norteiam e materializam o sexo dos sujeitos são construídas socialmente e precisam, a todo instante, ser reafirmadas. Dessa forma, os indivíduos “escolhem seus gêneros”, mas de acordo com as normas que indicam quais comportamentos são bem aceitos. A teórica critica principalmente a construção de binarismos homem-mulher/heterossexual-homossexual, consolidados no decorrer desse processo de determinação de atributos supostamente naturais e fixos.

Em um importante sentido, não se pode traçar o gênero até uma origem definível, porque ele próprio é uma atividade criadora ocorrendo incessantemente (...) O gênero é uma maneira contemporânea de organizar normas culturais passadas e futuras, um modo de a pessoa situar-se em e através destas normas, um estilo ativo de viver o corpo no mundo, (BUTLER *apud* SAFFIOTI: 1992, p.189).

No tópico seguinte, descreveremos porque consideramos transexuais e travestis ótimos exemplos do gênero vivenciado de modo autônomo.

2.1.2 Transexualidade e Travestismo

Pedro Almodóvar parece ter entendido a mensagem de Butler. Em sua obra, muitas das personagens seguem seus instintos e buscam na experiência dos seus corpos, a realização de seus desejos e por isso se transformam. Assim é com a criada lésbica de Kika na obra homônima (1993) e com a travesti Agrado em *Tudo sobre minha mãe* (1999). Escolhemos justamente a investigação dos transgêneres para a presente monografia por se tratarem do melhor exemplo do gênero vivido como uma eterna construção.

Comumente, o homem interessado em possuir uma aparência feminina é chamado de travesti, quando não simplesmente de gay. Mas dentro desse contexto de transformação, existem várias situações que iremos enumerar aqui por intenções esclarecedoras e não categóricas ou conclusivas.

O pesquisador baiano Edvaldo Souza Couto explica que enquanto a *drag queen* se veste de mulher com exagero apenas para sair à noite nos clubes, o transformista usa vestimentas do sexo oposto como uma prática teatral (COUTO, 1999). Este não precisa e nem

deseja alterar sua anatomia, seja com hormônios ou intervenção cirúrgica, para representar uma mulher.

A travesti, pelo contrário, faz questão de transformar seu corpo, adquire seios de silicone, modifica os quadris, arredonda o rosto, mas não sente vergonha do órgão sexual masculino. Seu objetivo não é tornar-se mulher, “mas sim causar uma perturbação com a insistência de sua ambivalência. São homens que se fantasiam de mulheres fâlicas. Para eles, o pênis não é um drama, não é um constrangimento social ou motivo de revolta”, (OLIVEIRA: 1994, 08).

Já a transexual vai de encontro à biologia. A expectativa de adequar seus genitais e caracteres secundários para o “sexo neuropsíquico” e ser reconhecido como tal na sociedade são suas principais características, (COUTO, 1999). Consideramos que o termo neuropsíquico, utilizado pelo autor, não é apropriado por deixar as questões que envolvem os gêneros sexuais, socialmente construídas, vulneráveis a posicionamentos essencialistas que as analisam como características biológicas. Preferiríamos falar de sexo identitário, ou identidade sexual.

Ao vestir-se da cabeça aos pés com as roupas convencionadas ao sexo oposto, a transexual não considera que está se travestindo, a natureza que cometeu um lapso lhe atribuindo pênis ao invés de vagina e um par de seios. Isso faz com que seu órgão sexual torne-se desprovido de erotismo. As transexuais educadas como homem querem apenas virar mulher, encontrar seu marido e adotar filhos (...) Não querem virar mulheres do escândalo pictorial, nem do excesso erótico que sugerem, por exemplo, os travestis e os transformistas (OLIVEIRA, 1994).

Quando se torna possível entender o gênero desse modo, se revela adesão à crença de que é mais fácil recorrer a procedimentos cirúrgicos e fazer as mudanças desejadas na genitália do que intervir no sentido de alterar o gênero, socialmente imposto a uma pessoa, e simultaneamente, por ela conquistado (SAFFIOTI, 1992).

Esclarecemos que, ao contrário da indistinção de gênero comumente promovida na fala ao se referir às pessoas transgêneres, defendemos a utilização do artigo feminino para transexuais e travestis que deixaram de ser homens para tornarem-se mulheres e o uso do masculino para os que se transformaram em homens. Lembramos que, mesmo com sua declarada ambigüidade, travestis podem assumir publicamente características tanto do sexo masculino quanto do feminino. A nossa defesa parte do princípio de que, quando alguém se

posiciona sexualmente de modo diverso da sua biologia, devemos respeitar o seu desejo de ser reconhecido como tal.

Dentre as variadas formas de identificação com o sexo oposto, escolhemos a transexualidade e o travestismo por serem fenômenos em que a transformação é vivida de modo mais intenso e por sua recorrência nas obras do cineasta espanhol. No próximo tópico, exemplificaremos, a partir da descrição de alguns estudos da pesquisadora Laura Mulvey, o quanto pode ser enriquecedor analisar os gêneros sexuais a partir de sua representação no cinema.

2.2 Gêneros sexuais e Cinema

Uma das teóricas pioneiras na investigação do cinema sob o enfoque das relações de gênero é a crítica feminista britânica Laura Mulvey. Aliando conceitos do feminismo e da psicanálise, a pesquisadora analisou a representação do feminino no cinema narrativo tradicional produzido em Hollywood, realizada de acordo com os ditames de uma sociedade patriarcal. Em seu artigo mais conhecido “Cinema Narrativo e Prazer Visual”, editado no Brasil em 1996, Mulvey argumenta que o *starsystem* hollywoodiano construiu sua magia a partir da manipulação do prazer visual do espectador homem, que se satisfaz com o erótico codificado na imagem da mulher. Ao analisar a representação feminina veiculada no cinema, a teórica percebeu majoritariamente uma visão masculina na qual atrizes figuravam como objeto de desejo.

Os estudos de Laura Mulvey nos serviram de exemplo porque a partir da análise de recursos cinematográficos utilizados nos filmes, ela investigou a representação da mulher como um objeto emblema de glamour e sexualidade.

É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema. Isto é o que torna o cinema bastante diferente, em seu potencial voyeurista, de, por exemplo, shows de striptease, o teatro, etc. Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo, (MULVEY: 2003, p.452).

E assim, a exibição da estrela em close-up suspende o fluxo geral da narrativa em função do espetáculo à parte que é a sua imagem. E o enquadramento de uma corista cantando

de frente para a câmera permite que o espectador masculino se sinta tão contemplado quanto o personagem principal ao receber a atenção da mulher. Tudo isso sem nenhuma quebra na relação espaço-tempo (diegese).

Além de desvendar e criticar o modo de produção do cinema clássico hollywoodiano, que a teórica considera reflexo de uma cultura patriarcal e mercantilizada, Mulvey propõe o desenvolvimento de uma prática cinematográfica diferenciada que, deixando o passado para trás, sem rejeitá-lo, romperia “com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo”, (MULVEY: 2003, p.440).

Acreditamos que o cinema defendido pela pesquisadora, no qual a heterossexualidade não seria tomada como regra, senão completamente, é em grande parte executado pelo cineasta Pedro Almodóvar, que é analisado no presente trabalho. Em seus filmes, as diversas facetas da sexualidade, inclusive as mais inusitadas, são representadas com muita naturalidade, sem serem submetidas a uma cultura monológica e opressora.

No próximo tópico, veremos, em um breve panorama, como os fenômenos transgêneres têm sido representados no cinema, através de variadas cinematografias, em épocas distintas.

2.3 Transgêneres e afins – Breve panorama sobre sua representação no cinema

Inúmeros foram os momentos em que a sétima arte já retratou os fenômenos transgêneres, seja abertamente ou apenas através de sugestões. Muitas vezes, a ação que envolve a travesti ou *drag queen* dentro da trama se relaciona ao ocultamento e possível descoberta de seu ‘verdadeiro’ sexo e suas diferenças são representadas de um modo cômico e caricatural. Já em outros filmes, as histórias dessas pessoas são representadas com profundidade. Reflexo de como cada cultura, em determinados períodos históricos, assimila as diferenças.

Com o objetivo de enumerar diversas representações não só da transexualidade e do travestismo, mas de outras situações como a existência de *drag queens* e transformistas, selecionamos 11 filmes originários de variadas cinematografias para serem brevemente analisados. Dois deles tratam apenas de um casual e necessário pertencimento à identidade

sexual oposta, mas, por possibilitarem discussões acerca dos gêneros sexuais, também optamos por eles. Um levantamento das obras cinematográficas em que tais personagens são protagonistas no cinema mundial, com certeza, seria tema para outra monografia. Diante de tais circunstâncias, consideramos o número suficiente para a realização do presente panorama.

Iniciamos nosso histórico com o criativo e ousado documentário *O outro lado de Hollywood* (E.U.A, 1995). Os diretores Rob Epstein e Jeffrey Friedman discutem a representação de gays, lésbicas, transgêneres e bissexuais feita em quase um século de cinema, em destaque, o hollywoodiano. Além de descrever momentos em que tais indivíduos foram exibidos na tela de modo estereotipado ou implícito, até mesmo driblando o famoso Código de censura Hays, implementado em 1934, a obra conta com depoimentos de atores sobre o processo de incorporação de tais personagens. É um ótimo meio para entender o papel da sexualidade, em destaque por suas manifestações transgressoras, no desenvolvimento do cinema produzido em Hollywood.

São recorrentes as tramas em que a possibilidade de vivenciar outro gênero sexual é tema para comédias. É o caso do filme *Quanto mais quente melhor* (E.U.A, 1959). Na Chicago dos anos 30, os instrumentistas Joe e Jerry trabalham em um bar clandestino. Uma batida policial os deixa desempregados e o casual testemunho de um assassinato os força a fugir da cidade. Integrar-se a uma banda feminina, prestes a viajar em temporada, foi a solução encontrada para se manterem vivos. Mas, para isso, os dois se transformaram em Daphne e Josephine, duas musicistas de meia idade. A experiência de pertencer temporariamente a outro gênero sexual não é tão explorada e a comicidade advém, sobretudo, da obediência aos clichês atribuídos ao sexo feminino. Mas, uma situação se destaca. Os dois se sentem incomodados pelo assédio inconveniente que sofrem dos homens o tempo inteiro. O filme sugere que naquela época, mulheres não eram tratadas com muito respeito.

Já *Tootsie* (E.U.A, 1982) guarda muitas semelhanças com a obra citada acima, mas se permite um aprofundamento maior do tema. Isso se explica pelo período em que o filme foi lançado. No início dos anos 80, as discussões de gênero estavam bem acaloradas. Michael é um ator temperamental e desempregado. Mas, descobre a oportunidade de ascensão em teste promovido por uma série de TV para personagem feminina de meia idade. Ele não se transforma em Dorothy apenas para atuar, leva tão a sério a experiência que incorpora na sua vida uma rotina feminina e gosta de assimilar tais hábitos. Como todo produto artístico é um

retrato da época em que foi produzido, temos uma boa dimensão do que representava ser mulher naqueles anos em que era preciso desmistificar a relação construída entre o crescimento profissional por parte da classe feminina e sua masculinização. E Dorothy faz sucesso na TV exatamente porque desconstrói estereótipos. Em paralelo, Michael se apaixona por uma mulher e a experiência de se tornar uma faz com que ele a compreenda melhor. No fim do filme, em um ótimo exemplo da não fixidez dos gêneros sexuais, ele diz que foi melhor homem para ela sendo uma mulher do que foi para qualquer outra mulher, sendo homem.

Ainda tratando de obras em que ser transgênera representa motivo de riso, adentramos em tramas nas quais se inicia uma problematização, ainda que sutil, das dificuldades vividas por essas pessoas. Em *Priscilla, a rainha do deserto* (Austrália, 1994), conhecemos as aventuras vividas por Adam, Mitz e Bernadette, duas *drag queens* e uma transexual, para realizar um show em uma cidade pequena. Bernadette afirma que fez a cirurgia porque não teve escolha, se incomoda quando seu nome verdadeiro (Ralph) vem à tona em alguma circunstância e não contou mais com o apoio dos pais desde que mudou de sexo. Ela é viúva, mas acredita que seu ex-marido estava com ela só por um “status meio pervertido”. O tio de Adam tentou violentá-lo quando criança, mas a história é contada de modo muito cômico. O preconceito é representado de modo mais agressivo quando o ônibus (Priscilla) é pichado com a frase: “Vão embora, malditos aidéticos”. Apesar de discutir um pouco a situação dos dois, o filme é centrado na personagem Mitz. Assim como Adam, Mitz se veste como homem no dia a dia, ficando “montada” apenas para fazer shows. Já foi casado e durante todo o filme mantém certa aflição e melancolia porque está prestes a encontrar seu filho. Trata-se de um filme sobre aceitação e a trama se fecha quando Mitz descobre que o garoto não se importa com que o pai faz e nem com a possibilidade dele ter um namorado.

O filme *Para Wong Foo, Obrigada por tudo*. Julie Newmar (E.U.A., 1995) se assemelha em alguns aspectos à obra anterior. *Para Wong Foo* também trata de aceitação. A principal diferença é que aqui, as personagens são confundidas com mulheres e parte da comicidade está justamente em disfarçar o seu verdadeiro sexo. Vida, Chi Chi e Noxeema, finalistas do concurso *Miss Drag Queen*, precisam viajar para participar de outro prêmio, em Hollywood. O trajeto é feito de carro e por descuido, elas param em uma cidadezinha. Com seu comportamento diferenciado, mudam a rotina do lugar. As três personagens se autodenominam *drag queens* de acordo com a definição de gays com um senso exagerado de

moda e se espelham em divas hollywoodianas. Vida diz ter jogado tudo para o alto para ser ela mesma, mas sente falta da família. No final, depois de terem sido aceitas em uma comunidade interiorana, mesmo depois da revelação, resolvem arriscar sem ter medo de reações extremas.

Seguindo a mesma linha, mas exibindo as personagens com uma postura mais determinada e convicta de seu direito de ser diferente, *As damas de ferro* (Tailândia, 2000), conta a história de uma mudança provocada no time de vôlei de Lampang por conta da contratação de Bee, uma treinadora lésbica. Junto com vários machões de plantão, já havia na equipe um jogador gay, talentoso, mas impedido de demonstrar competência por conta de sua orientação sexual. Com a chegada da nova técnica, o grupo se reconfigura. São selecionados gays, uns mais afeminados que os outros, uma travesti e um único heterossexual. O diretor representa a trajetória deles modo bastante positivo. A travesti não é exibida vivenciando a relação com seu corpo alterado, com exceção do momento em que durante uma competição, o jogador do time adversário lança a bola na direção de seus seios com o intuito de agredi-la. Mas, por outro lado, o cineasta transmite uma lição quanto ao enfrentamento das reações conservadoras da sociedade. A equipe diferente vence o campeonato nacional, ultrapassando muitos insultos e algumas agressões físicas. Por várias vezes, eles argumentam que o mundo não foi feito para gays e travestis. Mas, a confiança que Bee deposita em seus jogadores e a auto-estima recuperada por causa da vitória fazem com que as personagens resolvam dar uma guinada em suas vidas e passem a enfrentar as adversidades com orgulho do que são.

Consideramos pertinente a enumeração de obras em que concluímos haver uma representação negativa dos fenômenos transgêneres. É o caso dos dois próximos filmes citados. *Um dia de cão* (E.U.A, 1975) representa a transexualidade de modo preconceituoso. O filme conta a história de um assalto a um banco feito por Sonny junto com seu parceiro Sal. Apenas já no meio do filme, somos informados de que o objetivo do roubo é a operação de mudança de sexo do namorado de Sonny, Leon. Na primeira cena em que é representado, ele aparece de roupão, cabelos curtos desgrenhados, barba por fazer, unhas pintadas e com uma compulsiva preocupação em manter o roupão fechado, numa tentativa aparente de cobrir seios inexistentes. O modo como se porta já demonstra claramente a confusão psicológica vivida pela personagem, pois afora o jeito recatado de segurar suas vestes, nada relaciona seus atos a uma postura feminina. Ao ser interrogado pela polícia, Leon, que fala de si mesmo como se pertencesse ao gênero sexual masculino, informa que saiu há pouco tempo do hospital por ter

tentado se matar. Também diz que por fazer “maluquices” e beber demais, resolveu ir até um psiquiatra que o informou de que ele era “uma mulher presa em um corpo de homem”. Mesmo representando um assunto muito sério, a cena é construída de um modo que transforma a notícia dada por Leon em motivo de chacota por parte dos policiais. Apesar de sabermos nos créditos finais que a operação foi feita, o filme não nos transmite nenhuma convicção quanto à vontade de Leon em se tornar uma mulher. A transexualidade fica representada como um transtorno diagnosticado sem maiores critérios por psiquiatras.

Já *Tirésia* (França, 2003), aborda a transexualidade de forma muito simbólica, distanciada e, na nossa opinião, até mesmo cruel. O filme baseia-se no mito de Tirésias, profeta grego que foi homem e mulher em momentos diferentes. Um esteta resolve seqüestrar uma transexual de aparência bem feminina e passa a admirá-la enquanto a mantém encarcerada, pois para ele trata-se de uma idealização de beleza. A personagem se sente mal com a presença de seus órgãos genitais, afirmando que sua condição é revoltante. E também ressalta o erro na classificação da transexualidade como uma escolha. E mais uma vez, a relação de conseqüência com a prostituição é representada: “Primeiro me tornei mulher e depois virei puta. Rapazinhos que viram mulher tornam-se putas”. Apesar de ter seu corpo constantemente exibido, ela não é feliz com ele. Apenas em sonhos e em sua imaginação, Tirésia está satisfeita e faz sexo. Os dias se passam e suas características masculinas vão se acentuando, já que deixou de tomar hormônios. Isso faz com que o homem, em uma cena fortíssima, fure seus olhos com uma tesoura e a abandone em um campo. Tirésia é socorrida e sobrevive cega com dons de premonição. Por não enxergar, perde a vaidade e se torna homem novamente.

Dentre os filmes escolhidos, os que representam relações amorosas vividas por travestis assumem posturas diferenciadas. Em *Traídos pelo desejo* (Inglaterra, 1992), o amor da personagem travesti não é mais consumado a partir do momento em que seu sexo é descoberto. Fergus, soldado do IRA (Exército Republicano Irlandês) que acaba se afeiçoando a seu prisioneiro Jody durante um seqüestro, faz um pacto com o mesmo de que procuraria a sua namorada Dil quando ele, vítima do rapto, fosse assassinado. Detalhe inesperado: Dil é uma travesti. Cabeleireira e cantora em uma boate, empregos geralmente disponíveis a travestis, além da prostituição, ela parece ser popular e respeitada nos ambientes em que transita. Porém, é alvo de zombarias quando vai visitar Fergus em seu local de trabalho. Suas

roupas são escandalosas, mas ela não quer ser vista como uma qualquer. Acima de tudo, quer ser tratada com cavalheirismo. Apesar da estrutura física de Dil, nitidamente masculina, Fergus nem cogita tal possibilidade e se sente mal ao ver um pênis entre as pernas dela. Daí em diante, ele continua amando-a, mas, mesmo com as constantes tentativas de Dil, eles não têm mais contatos íntimos.

Em *Lado Selvagem* (França, 2004), o relacionamento, dessa vez um triângulo amoroso, não é retirado da marginalidade, mas, de certa forma, a câmera torna-se sua cúmplice, filmando as personagens com sensibilidade e sutileza. Uma travesti prostituta e dois gays, um imigrante russo e um michê de origem árabe, vivem juntos, sem esconder nada um do outro. Ser travesti ainda é sinônimo de prostituição. As famílias de Stephanie, Mikhail e Jamel, não aceitam o modo de vida deles. Mas, em seu cotidiano, Stephanie é representada como uma mulher comum e ao encontrar antigos amigos, ela faz questão de ressaltar que ainda é a mesma pessoa. Com um desfecho otimista, o filme nos mostra os três seguindo juntos, apesar de todo preconceito.

Por fim, falamos de um filme que apesar de não tratar especificamente dos fenômenos investigados na presente monografia, nos serve como exemplo de abordagem, atenta a complexidade vivida por indivíduos que de algum modo se identificam com o gênero sexual oposto. *Madame Satã* (Brasil, 2002) conta a história de João Francisco dos Santos. A personagem, imortalizada como Madame Satã, viveu realmente nas noites boêmias da Lapa, no Rio de Janeiro, na década de 30. Sua complexidade nos mostra que pode haver muito mais do que ser apenas homem ou mulher. João era gay, mas como ele mesmo fala no filme, não deixava de ser homem por causa disso. Era também um chefe de família, tomando para si a responsabilidade pela filha de Laurita, prostituta que ela abrigou em sua casa, pela própria mulher e por Tabu, espécie de irmão mais novo, também homossexual. Nas horas em que era preciso defender seus entes queridos, João lutava capoeira e fazia uso da navalha com virilidade e coragem, características geralmente atribuídas a homens heterossexuais. E, por fim, ele é também Madame Satã, transformista que fazia shows no Danúbio Azul. A obra consegue retratar muito bem as faces de João, imprimindo humanidade e dignidade a todas elas. Mas também nos mostra o modo agressivo e malandro com o qual ele lidava com as adversidades e o preconceito.

3. METODOLOGIA

No capítulo anterior, explicitamos os conceitos que fundamentam a presente monografia, oriundos das noções de representação de gênero defendidas por Butler, Saffioti e Mulvey. Aqui iremos apresentar nosso objeto de análise, quais os critérios que nortearam sua escolha, e os meios utilizados para o estudo do mesmo, a partir de parâmetros propostos por Vanoye e Goliot-Lété (1994). As obras escolhidas foram *A Lei do Desejo*, *Tudo Sobre Minha Mãe* e *Má educação*.

Salientamos que, antes de analisar nosso objeto de estudo, passamos por uma experiência de pesquisa dos fenômenos transgêneres aqui investigados. Durante a participação em quatro encontros realizados na sede do Grupo Gay da Bahia pela Associação de Travestis de Salvador (Atrás), no início do ano de 2005, pudemos conversar com várias delas. Dentre os temas dos diálogos, figuraram a relação com a prostituição e a repressão de policiais, os riscos da colocação de silicone, a presença do órgão sexual masculino, relações inter-pessoais e o preconceito. Essa vivência nos propiciou a percepção da complexidade do cotidiano dessas pessoas e nos orientou a elencar três aspectos a serem investigados na sua representação feita por Almodóvar: a relação com seus corpos, a vivência da sexualidade e a aceitação social de suas diferenças.

Os inúmeros e fluidos comportamentos sexuais representados pelo cineasta espanhol, por vezes, se apresentaram como elementos complicadores da definição de nosso objeto de estudo. Transgêneres são parte integrante de sua obra, mas, ocupam, em muitos momentos, papéis secundários ou indefinidos. O filme *Kika*, por exemplo, possui uma personagem travesti que só aparece em uma única cena e é assassinada. Já *Letal*, em *De Salto Alto* (1991), transita, ao longo da trama, entre transformista e travesti e em seu desfecho, se revela um homem heterossexual, obcecado pela interpretação de vários papéis.

Por oferecerem maior conteúdo para análise, escolhemos filmes em que a condição das personagens transexuais e travestis é problematizada. Tina, personagem transexual da obra *A Lei do Desejo*, decide mudar de sexo por manter um caso com seu pai. Depois de ser trocada por uma outra mulher, não consegue nem sequer discutir sua vida sexual de modo satisfatório.

Tudo sobre minha mãe conta com duas personagens travestis. A espirituosa Agrado é representada em muitas cenas e investe alto na construção de sua feminilidade. Lola, apesar de aparecer muito pouco no filme, é uma das principais personagens da trama, sendo constantemente citada. Ela não quis abrir mão da sua capacidade reprodutiva e engravidou duas mulheres.

Má educação também nos apresentou algumas dificuldades. Ignácio é uma travesti interpretada por dois atores (Gael García Bernal e Fran Boira) e de duas formas bem distintas. Na primeira, uma “ficção”, ela é representada através das lentes de outra personagem: o cineasta Enrique. E na versão “real”, Almodóvar nos mostra uma pessoa mais *junkie*, não tão bela como a anterior. Sendo ambas, no fim das contas, representações feitas pelo cineasta, analisamos aqui as duas situações.

O primeiro aspecto a ser analisado em um filme é a identificação do contexto em que a obra foi produzida, pois qualquer um deles guarda em si características de uma conjuntura sócio-histórica. Um cineasta faz escolhas, organiza os elementos a serem representados, mas, ainda assim, as cenas criadas por ele demonstram enredada conexão com uma sociedade real. Até mesmo as obras de temática futurista trazem referências do momento em que foram criadas. Por exemplo, ao assistirmos *De Volta para o Futuro 2* (1989), percebemos uma visão do porvir com nítidas referências da década de 80.

Desse modo, não perderemos de vista o período de transição democrática vivido pela Espanha, ao analisarmos os filmes mais antigos de Pedro Almodóvar. E também sua participação na Movida Madrileña, grupo *underground* fundado por ele junto com outros artistas, que segundo o próprio cineasta (apud DA SILVA, 1996), se firmou como um movimento artístico porque o povo espanhol.

a duras penas, estava deixando ‘para trás muitos preconceitos’, perdendo ‘o medo dos poderes terrenos (a polícia), e dos poderes celestiais (a igreja)’ e se tornando mais ‘cética, sem contudo, perder a alegria de viver, (DA SILVA: 1996, p.59).

Uma das maiores dificuldades enfrentadas pelo analista é a transcrição da linguagem fílmica, eminentemente visual e sonora, para a linguagem escrita. É importante que sejam estabelecidos dispositivos de observação do filme para que não haja exposição a erros e averiguações incessantes (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

Análises também podem ser comprometidas caso não haja discernimento sobre as origens das interpretações propostas. Sem ceder a esquemas rígidos, em que o sentido viria apenas do autor, ou unicamente dos valores e da compreensão do analista, cremos no recurso ao ‘sentido literal’, proposto por Umberto Eco (apud VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994), “isto é, ao que é efetivamente exprimido no texto, à ‘intenção da obra’, em suma, como meio de fundamentar a liberdade interpretativa em averiguações e validações tão concretas quanto possível”, (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ: 1994, p.54).

A presente monografia interpreta seqüências em que há participação de personagens transexuais e travestis, ou em que haja referências a eles, relacionando-as à representação das mesmas. Planos, cenas e seqüências compõem uma obra cinematográfica. O plano é a imagem exibida entre dois cortes, o tempo de duração entre o ligar e desligar da câmera. As tomadas ou *takes* são os números de vezes em que o plano é repetido. As cenas são conjuntos de planos que se caracterizam pela unidade de tempo e espaço. E as seqüências reúnem cenas em torno de uma ação.

Os recursos de linguagem escolhidos foram o enquadramento, tamanho dos planos, diálogos e vestuário, sendo que os dois últimos são considerados elementos não específicos. Ressaltamos que tais procedimentos só serão descritos quando adquirirem significado que ultrapasse as questões relacionadas apenas à narrativa e à ação.

O enquadramento é o recurso mais elementar que o cinema se utiliza para representar o real. Através dele, o cineasta escolhe o que fará parte do conteúdo da imagem, assim como de que modo ela será composta. A possibilidade de alguns elementos da ação serem deixados de fora nos leva à noção de elipse, que se relaciona com a capacidade de significar através da sugestão pelo jogo entre presença e ausência.

Além de escolher os elementos a serem exibidos na tela, deve-se optar pelo tamanho em que o conteúdo será representado, de acordo com a distância entre a câmera e o objeto filmado. Quando se quer mostrar o ambiente em que a ação se desenrola, um plano geral é utilizado. A personagem pode ser enquadrada do joelho para cima (plano americano); da cintura para cima (plano médio); ter seu rosto e busto filmado (primeiro plano ou plano próximo); ou ter apenas sua face enquadrada (close ou primeiríssimo plano). O cineasta também pode mostrar apenas uma parte do rosto de uma pessoa ou fazer com que um objeto ocupe toda a tela (detalhe), (MARTIN, 2003).

Se duas ou mais pessoas fazem parte da cena, são utilizados os planos de conjunto fechado e aberto, respectivamente. “Assinalemos que o tamanho do plano determina em geral sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de dar ao espectador tempo material para perceber o conteúdo do plano”, (MARTIN: 2003, p.37). A maioria dos planos apenas proporciona clareza necessária à narrativa, exceto o close, detalhe e o plano geral que podem adquirir um significado psicológico.

Analisar o tamanho dos planos utilizados pelo cineasta Pedro Almodóvar para enquadrar personagens transexuais e travestis é atividade fundamental para que se compreenda qual tipo de representação é executada pelo autor. Corpos filmados em plano geral ou em close, de acordo com a circunstância vivida, indicam se o diretor preserva tais indivíduos de uma exposição demasiada ou tem a intenção de tratá-los como um espetáculo da anormalidade, dentre outras possibilidades.

A utilização do vestuário no cinema difere da feita pelo teatro por ser mais realista e menos simbólica. Lotte Eisner (apud Martin, 2003) explica que em um filme,

o vestuário não é jamais um elemento artístico isolado. Deve-se considerá-lo em relação a um certo estilo de direção, cujo efeito pode aumentar ou diminuir. Ele se destacará dos diferentes cenários para pôr em evidência gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão. Por harmonia ou por contraste, deixará sua marca no grupamento dos atores e no conjunto de um plano. Enfim, sob esta ou aquela iluminação, poderá ser modelado – realçado pela luz ou apagado pelas sombras (MARTIN: 2003, p.60-61).

A presente análise se ocupa de personagens que apresentam uma constante preocupação com a aparência, caracterizada pela construção contínua. As travestis e transexuais querem se desvincular da sobriedade que caracterizam a indumentária masculina e não se dão por satisfeitas enquanto não transformam seus corpos na melhor expressão de seus desejos. Sendo assim, uma pesquisa que não levasse em conta as roupas utilizadas por elas se mostraria insuficiente.

A fala é um elemento constitutivo da imagem, em destaque por complementar o seu significado. No cinema falado, a palavra também representa um fator de realismo, pois identifica as personagens do mesmo modo que as roupas que elas usam ou seu comportamento. “Há, portanto, uma adequação necessária entre o que diz uma personagem – e o modo como diz – e sua situação social e histórica”, (MARTIN: 2003, p.176). Os diálogos

podem ser teatrais, literários ou realistas. É essencial que eles não pretendam significar o que a imagem já expressa. Essa relação deve ser valorizadora e não pleonástica.

O cinema de Almodóvar, com destaque para suas últimas produções, é bastante estruturado nas conversas existentes entre suas personagens. O cineasta demonstra habilidade para representá-las. Para entender a humanidade de Agrado em *Tudo sobre minha mãe*, por exemplo, tomamos como principal ferramenta de análise os diálogos.

4. ANÁLISE

Na seção anterior, descrevemos quais conceitos foram utilizados para concretizar a presente análise dos três filmes de Pedro Almodóvar aqui apresentados, baseados nas proposições de Saffioti, Mulvey e Butler e algumas das categorias para o estudo de obras cinematográficas, descritas por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), assim como, no capítulo 2, explicitamos os conceitos que nortearam a investigação dos mesmos. As personagens travestis e transexuais, exibidas na tela do cineasta espanhol, são analisadas, em destaque, de acordo com o modo como se relacionam com seus corpos, sua sexualidade e as pessoas ao seu redor. Para isso, levamos em conta o conceito de gêneros sexuais defendido pela teórica Judith Butler.

A investigação é apresentada em três partes, uma correspondente a cada filme. Pesquisamos como o cineasta espanhol, principalmente a partir do uso dos enquadramentos, tamanhos dos planos, diálogos e vestuário, faz uma representação da transexualidade e do travestismo que contempla o caráter ambíguo e complexo de tais personagens. Ressaltamos que as seqüências não são analisadas de acordo com a cronologia dos filmes, mas sim a partir de uma ordem que julgamos ser mais apropriada para uma melhor compreensão das interpretações. Para entender melhor a visão de Almodóvar sobre o tema, consideramos válido o resgate de um pouco de sua trajetória.

Nascido na região de La Mancha, o cineasta teve uma educação católica. Aos 16 anos mudou-se para Madri com o intuito de estudar Cinema, mas não obteve sucesso porque a ditadura de Franco, em vigor desde 1939, estava fechando as escolas em que essa área era lecionada. Ele inicia sua experiência artística dentro do cenário alternativo da capital, com o qual sempre guardou afinidades. Trabalhava na Companhia Telefônica Nacional e durante suas folgas se apresentava com a banda punk Almodóvar y MacNamara. Produziu curtas-metragens em Super-8, escreveu fotonovelas para a revista *El Víbora* e dois livros: *Fogo nas Entranhas* (1981) e *Patty Diphusa e outros textos* (1991).

Ele é considerado o estandarte da Movida Madrilená, movimento de renovação cultural *underground* que tomou conta da cidade quando da morte do ditador Francisco Franco. É em 1977 que a Espanha vive as primeiras eleições gerais, após um longo período de isolamento,

repressões morais e políticas. Desde o principio, suas obras são um retrato da sociedade espanhola. Nessa época, Almodóvar se ocupava do roteiro de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Monton* (1980), seu primeiro longa-metragem.. O momento histórico se torna referência no filme através de um concurso de ‘ereções gerais’, no qual o homem que tem o maior pênis faz o que deseja com a mulher que escolher. Essas e outras situações inusitadas, que foram representadas de forma bastante explícita em várias de suas obras durante todo o período de transição democrática no país, são melhor compreendidas quando levamos em conta que, durante o franquismo, manifestações da sexualidade (até as mais ingênuas) foram terminantemente banidas do cinema. “Para evitar qualquer possibilidade de burla em relação ao seu código draconiano, Franco impôs, além da censura prévia, a dublagem obrigatória de todos os filmes estrangeiros a partir de 1940”, (DA SILVA: 1996, p.64).

Além de Almodóvar, vários outros cineastas espanhóis exploraram a sexualidade em seus filmes quando o regime ditatorial foi banido. Mas o diretor manchego construiu em torno dela e de suas variadas manifestações, um verdadeiro discurso contra a opressão, atitude que podemos observar em toda a sua obra. A diferença é que hoje, momento em que a sociedade espanhola já não é mais tão conservadora, suas cores já não precisam ser berrantes e as temáticas transgressoras podem ser tratadas com mais profundidade.

O reconhecimento internacional do seu talento se manifesta a partir de *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1987), indicado ao Oscar para a categoria Melhor Filme Estrangeiro. Mais de dez anos depois, o cineasta recebe o prêmio acima citado por *Tudo sobre Minha Mãe* (1999) e é laureado com a estatueta de Melhor Roteiro Original, em 2002, por *Fale com ela* (2002). Hoje Pedro Almodóvar é considerado um dos maiores representantes do cinema mundial. Vejamos agora como ele aborda a temática que nos interessa em cada um dos três filmes. Por considerarmos ser um bom artifício de auxílio ao entendimento das análises e em virtude das já mencionadas dificuldades de transposição da linguagem fílmica para a escrita, iniciaremos as mesmas com sinopses das obras selecionadas.

4.1 A Lei do Desejo

O filme fala sobre o desejo que envolve Pablo, Tina e Antonio. Os dois primeiros são irmãos. Ele (Eusébio Poncela) é um cineasta gay, inicialmente apaixonado pelo jovem Juan (Miguel Molina), mas o relacionamento dos dois apresenta algumas complicações e ele se rende ao assédio de Antonio (Antonio Banderas). Este é possessivo e controlador e por medo de perdê-lo, mata seu rival, Juan. Tina (Carmem Maura) é uma transexual (só somos informados no meio do filme), que se apaixonou pelo pai ainda quando era um adolescente. Sua mãe descobre o caso amoroso dos dois e para evitar escândalos, eles viajam para Marrocos. Lá ela troca de sexo, mas seu pai a abandona. De volta a Madri, Tina se relaciona sem sucesso com uma mulher. Sendo mais uma vez trocada por outro alguém, se vê apenas com a companhia da menina Ada (Manuela Velasco), filha de sua ex-companheira (Bibi Andersen). Ao descobrir o assassinato cometido por Antonio, Pablo sofre um acidente de carro. Ele perde a memória e é internado, deixando o caminho livre para o jovem criminoso seduzir Tina, com o intuito de manter-se próximo ao irmão dela. Depois de se recuperar da amnésia, ao tentar avisar sua irmã do perigo ao qual está sujeita, Pablo só provoca a ira de Antonio que resolve torná-la sua refém. Tendo conquistado o direito de passar uma hora com o seu amado, depois de negociar com a polícia, ele se mata.

- 1) Seqüência em que Tina e Ada atuam no filme de Pablo e a criança reencontra sua mãe.



Figura 01

Essa seqüência é um ótimo demonstrativo de duas recorrentes características da obra de Pedro Almodóvar. Primeiro, a riqueza de referências musicais, cinematográficas, folclóricas, utilizada pelo diretor.

Dialógico, polifônico e intertextual, o cinema de Almodóvar nos lança num labirinto onde o sentido só pode saltar do entrechoque de suas múltiplas perspectivas; onde a

ação unificadora e ‘coerentizante’ de um cinema chamado clássico é substituído pela exacerbação da diferença e da ambigüidade, (DA SILVA: 1996, p.62).

Tina está atuando no filme dirigido por seu irmão Pablo. A trama, *A Voz Humana*, é baseada em um texto teatral escrito por Jean Cocteau, cineasta gay de grande influência na prática artística de Almodóvar. Além disso, fica expressa também a constante estratégia utilizada pelo diretor de fazer suas personagens atrizes interpretarem o que vivem na “realidade”. Em sua única experiência homossexual, Tina conseguiu apenas a responsabilidade pela criação de Ada, a filha de 10 anos de sua ex-amante. A estratégia do cineasta é sinalizada nos primeiros momentos da seqüência, quando vemos a mãe de Ada em plano médio, parada em um canto do cenário, assistindo a filha atuar. Como podemos ver na figura 01, a câmera enquadra Ada no canto esquerdo da tela e Tina é exibida no outro extremo vestida com uma camisola de cor clara e um machado nas mãos. As duas são filmadas em plano geral. O cenário é um quarto todo bagunçado. Ada dubla a canção *Ne me quitte pás*. A menina está por cima de trilhos que fazem ela se movimentar de um canto a outro da tela enquanto dramatiza os versos da música. Tina lança o machado contra a parede, larga o objeto, joga uma almofada no chão e chora, caminhando de um lado a outro. Desaparece da tela. Parece se jogar na cama. Volta a aparecer, lança uma peça de roupa no chão e fica parada olhando para o nada. Não conseguimos enxergar o seu rosto, coberto pela sombra. Assim, na ação desenvolvida com maestria por Almodóvar, percebemos o drama da situação através da expressão conjunta das duas: gestos e face de Ada e corpo de Tina. Mas, assim que a música pára e um telefone toca, Ada sai de cena e Tina corre desesperada para atendê-lo. A partir daí, as luzes se voltam para ela. Somos retirados da cena e levados até o camarim onde Ada vê sua mãe. A mulher se mostra frívola e negligente com a filha. Dá um tapa na criança quando ela diz não querer viajar e segundos depois, mesmo com o pranto e saída da menina, se importa apenas com sua unha quebrada. De volta a cena do filme de Pablo, que agora só envolve Tina, mãe e filha observam a ação, separadas por um tapume. A personagem resiste a um término de relacionamento.

- Sim, meu amor. Sei que não posso me iludir, mas até agora, quando tínhamos um problema, conversávamos e, com um simples olhar...

A câmera filma Ada e a mãe tentando olhar uma para outra e quando retorna ao plano anterior, Tina é filmada em plano médio, com o telefone na mão, vendo as duas. Então, o que

era apenas um indício, se concretiza. Entendemos que a personagem estava simplesmente chorando as mágoas de sua vida amorosa mal sucedida, ao observá-la direcionando sua interpretação com tanta intensidade à ex-amante.

- Mas por telefone não é igual. Por telefone, é o fim de tudo. Espere.

A mãe de Ada ia embora, mas retorna. Tina caminha até ela. Há uma interação entre as duas ex-amantes. Indiretamente, Tina está pedindo que ela não vá embora para que possam resolver os problemas de outro modo.

- Por que devo achar que quer terminar? Seria muito cruel. E você não é cruel.

Tina pára bem perto dela e a encara. Ela vai embora. É também o que deseja a pessoa que supostamente está do outro lado da linha.

- Como sou tonta. Eu ia lhe dizer isto agora. Seria melhor se tivesse desligado. Adeus, meu amor. Não vou desanimar. Desligue logo, por favor. Rápido, por favor. Rápido!

Escuta-se o som do telefone dando linha. Vemos a personagem olhando para o telefone, chorando, como se ainda houvesse alguém a ouvindo. Ela representa de modo bem dramático.

- Te desejo mais que minha vida. Mais que minha vida. Mais que minha vida.

Tina começa a chorar, joga o telefone no chão, se esparrama na poltrona e vai escorregando. Entendemos que em seu íntimo ela chora porque mesmo sabendo da falta de caráter da mãe de Ada, a queria de volta. No entanto, mesmo desejando-a mais que sua vida, percebe que não há mais meios para uma reconciliação. Ada volta à cena. Não apenas dublando, mas também cantando a mesma canção que torna a cena ainda mais dramática e condizente com a vida real de Tina. A letra de *Ne me quitte pás* (Não me abandone) fala de alguém que está disposto a esquecer os mal-entendidos do passado e a se submeter a tudo, até ficar a sombra do cão da pessoa amada, para continuar ao seu lado.

2) Seqüência da visita de Tina e Ada à casa de Pablo

A câmera se mantém fixa filmando a sala. Ada e Tina entram na casa. Pablo pergunta como foi a seleção feita para um filme.

- Sabe o que me propuseram? Um pornô, com ela.
- E então?
- Fui educada, disse que estava velha para mostrar o cu. Malditos!
- Para a sua idade, ainda está bem.
- Porque o uso menos que você.
- Que idiotice.
- Me desculpe, por favor. Ando nervosa.

Ter descoberto que uma entrevista de emprego era, na verdade, convite à realização de um filme pornô, a deixa muito nervosa, a ponto de fazer grosserias com o próprio irmão, pessoa por quem demonstra completa devoção. Em momentos como esse, percebemos que Tina não se encaixa naquele tipo de ser almodovariano (como Agrado, de *Tudo sobre Minha Mãe*, por exemplo) que encara o que é com orgulho e lida da melhor maneira possível com as reações adversas da sociedade.

Aagitada, Tina pergunta o que Ada quer beber e sai para pegar o refrigerante na cozinha. Pablo convida a menina a ir ao terraço para conversar. Tina traz um copo de coca-cola e volta para a cozinha. Depois de passar alguns minutos com Ada, ele vai até a cozinha descobrir os porquês do comportamento perturbado da irmã. Ela está de luvas e avental lavando a louça e sem esperar ele perguntar, abre o jogo.

- A mãe dela está com algum fotógrafo em Tóquio.
- O que vai fazer?
- Chorar até cansar.

Aqui, mais um indício de que Tina é uma pessoa conformada com seus pesares.

- O que fará com Ada?
- Tem de terminar a escola. Depois vai continuar comigo. Ela não gosta dos avós.

Quando fala a última frase, enquadrada em plano americano ao lado do irmão, a personagem dá de ombros, como quem fala de algo que não tem solução. Isso pode sugerir que não lhe agrada ter de tomar conta da menina por mais tempo, o que não é verdade. Nada lhe faz tão bem quanto essa maternidade ‘emprestada’. Mesmo não tendo capacidade de gerar uma criança, ela põe abaixo o mito do instinto maternal, comumente atribuído às pessoas do sexo feminino. E ocupa esse papel de modo muito mais digno do que sua verdadeira mãe o

faria. Só para analisar um pouco da ambigüidade que Almodóvar gosta de incluir em suas tramas, a mãe de Ada, representada como uma mulher entregue a vários homens e desprendida do “supostamente natural” sentimento de maternidade, é interpretada pela atriz transexual Bibi Andersen.

Tina e Pablo retornam ao terraço. Ela afirma que Ada não pode ler gibis porque vai mal na escola. A personagem demonstra sua preocupação com os estudos da menina. Além disso, em outras seqüências ela está atenta a sua alimentação e veste uma camisola semelhante à dela, comportamentos típicos de uma mãe cuidadosa. A relação de amor com Ada e com seu irmão Pablo é a única coisa que leva Tina a viver o presente (isso até ela superar seus bloqueios emocionais e físicos como veremos nas últimas seqüências analisadas). Em boa parte do filme, ela está atada ao seu passado e parece alimentar esse mergulho constante em suas lembranças. A próxima seqüência é um bom exemplo de como viver de suas recordações funciona para Tina como uma fuga.

3) Seqüência do encontro com padre Constantino na igreja

Ada e Tina caminham na rua. As duas são filmadas em plano médio e por isso podemos ver que ela aponta o dedo para um prédio e assume uma postura corporal de quem se orgulha do endereço que está descrevendo por estar diretamente relacionado com uma boa época de sua vida. Tina demonstra um misto de excitação e melancolia. As duas entram por um espaço onde falta uma grade. E até mesmo esse ínfimo detalhe transporta a personagem para o período de sua infância.

- Vamos. Ainda não arrumaram isto. Venha. Fiz tantas coisas neste lugar.

As duas chegam até a capela e são filmadas em plano médio de perfil de frente para o altar. Tina canta a música que o padre está tocando no órgão. Em sinal de respeito ao ambiente, ela tira os óculos escuros. Direciona seu olhar para o padre que a observa com estranheza e caminha de frente para a câmera. Com sentimento, rememora as coreografias que provavelmente fazia quando era pequeno. Percebemos o quanto ela faz aquilo tudo com seriedade e prazer. Ele continua tocando e agora Tina está de frente em plano próximo. A partir daí, ele fica um pouco mais simpático.

- Você me lembra muito um menino que também cantava no coral.
- Padre Constantino. Sou eu.
- Você? Não pode ser.

O padre fica tão surpreso que pára de tocar o órgão.

- Você mudou muito.
- No fundo, ainda sou a mesma pessoa.
- E esta menina?
- É minha filha.

Ada aparece tocando a gaita.

- Você se casou?
- Não. Estou condenada à solidão.
- Não pode dizer uma coisa dessas.
- Eu posso. Só houve dois homens em minha vida. Um deles foi você... Meu guia espiritual. E o outro foi meu pai. Ambos me abandonaram. Já não posso confiar em mais nenhum.
- Confie em Deus. Ele jamais a abandonará.
- Talvez tenha razão. Gostaria de voltar a cantar no coral.

O padre volta a encará-la sério.

- Não aqui, por favor.
- Por quê?
- Se está a procura de Deus, vá a qualquer igreja. Ele está em todas.
- Mas minhas lembranças estão aqui.
- Fuja delas, como eu fiz.
- Não quero. Tudo que me resta são minhas lembranças.

Apesar de dizer ao padre Constantino, seu antigo guia espiritual (que pelas suas reações parece ter cuidado de muito mais do que apenas do espírito de Tina), que continua sendo a mesma pessoa, ela não é mais bem aceita naquele lugar. A desculpa de que Deus está em todas as igrejas, expressa sua vontade de vê-la longe dali. E é exatamente o que ela faz, já que não quer de forma alguma se desprender do seu passado.

4) Seqüência em que Pablo e Tina discutem depois de uma noite de diversão com Ada.

Tina, Pablo e Ada aparecem à mesa de um bar junto com uma mulher. Todos são filmados em plano médio e os dois irmãos se encontram nos dois cantos opostos da mesa e por conseqüência da tela. Podemos observar que enquanto do lado dele estão posicionadas três

garrafas de cerveja já consumidas, do lado dela vemos pelo menos sete copinhos vazios do que parece ser uma bebida quente como a tequila, por exemplo. O fato de ter bebido tanto pode justificar em parte a atitude de Tina durante a conversa que terá com o irmão.

Um homem se aproxima, fala alguma coisa no ouvido de Pablo e os dois se retiram. Tina vai atrás deles e para alcançá-los, pula o balcão do bar. Já com o irmão, filmada em plano americano, se mostra insatisfeita por ter recebido críticas à sua interpretação na frente da mulher não tão íntima. Ela se mostra muito preocupada com a opinião dos outros, com o que podem pensar a seu respeito. Pablo não leva a sério o comentário da irmã, sorrindo e brincando com ela, dando um tapa leve em seu rosto. Eles entram em um ambiente que parece ser o banheiro do lugar, que é bem sujo e escuro. Param para cheirar cocaína. Pablo continua sendo sincero. Os dois são filmados em plano médio. Enquanto Pablo está com a cabeça abaixada tirando a droga do bolso, vemos a ansiedade de Tina olhando para o irmão.

- Eu o decepcionei como atriz?
- Pare com isto. Gosto de você e o público também, não é verdade?
- Eu gosto do drama, de chorar e falar ao telefone. Não gosto de estar sempre desleixada. Não deveria te dizer isso. Nunca mais me dará trabalho.
- Se engana. O papel da protagonista no próximo filme é seu.
- Jura?

Saem do banheiro e Pablo vai lavar as mãos. Tina estava bem, mas no momento em que seu irmão diz que a personagem de seu novo filme guarda semelhanças com a irmã no que diz respeito aos problemas com homens, ela enlouquece, se aproximando dele furiosa.

- Não tenho problemas com homens, pois, para mim, eles não existem.
- E isto não é um problema?
- O que há? Também vai me tratar como um fenômeno?
- Espere, não disse isso.
- Fale de seus problemas com os homens, e me deixe em paz!
- Me escute!
- Não quero que cite minha vida. Por mais ridícula que eu seja, quero respeito.
- Quem disse que é ridícula?
- Ninguém, mas eu sei.

Tina adota uma constante postura defensiva. Em nenhum momento do filme, vemos alguém a ridicularizando pela sua história de vida, mas ela imagina que a qualquer instante isso irá acontecer.

- Me escute um minuto.

- Claro que sim. Meus fracassos com os homens não são argumentos para um filme. Não permito que você e nem ninguém faça piadas.

Tina empurra os ombros de Pablo com os punhos fechados. Um homem chama-o e ela o expulsa. Seu irmão a empurra de volta.

- Ninguém vai fazer piadas.
 - São problemas meus! Só meus!
 - Problema seu, se gosta disto.
 - Não gosto, seu filho da puta! Mas tenho que pagar caro por meus fracassos. Foi o que me restou.

Durante essa última fala, a personagem é filmada em plano médio de perfil ao lado do irmão, gesticulando de um jeito bem dramático. Percebemos que ela quase adota uma postura de adoração ao seu passado sofrido. E se mostra tão conformada que em momentos como esse chega a causar certa antipatia.

Tina é uma mulher que altera muito facilmente seu humor. No início da mesma seqüência, antes de chegarem ao bar, havia vivenciado uma experiência liberalizante que nos fazia crer que finalmente ela se tornaria menos neurótica. Vemos a silhueta de Tina, Pablo e Ada em plano-geral, pois eles andam em uma rua escura. Enquanto isso, um longo jato de água cruza a tela e vai se elevando. Eles param, são filmados em *plongée* olhando para a água e Tina resolve tomar um banho. Ela corre para frente do senhor que está com a mangueira na mão e, como a figura 02 demonstra, é filmada passando a mão nos seios e nos quadris enquanto pede:

- Vamos, jogue água em mim. Jogue a água em mim.



Figura 02

A câmera exhibe Tina em plano próximo sendo molhada. Ela passa as mãos nos cabelos e vira de costas, bastante empolgada.

- Que calor!

Pablo e Ada a observam em plano próximo. Ada de início se assusta porque Tina está muito excitada. Logo depois, os dois riem. O homem fica balançando a mangueira e ela pede que pare. Mesmo representando uma personagem que, até então, negava a si mesma qualquer oportunidade de vivenciar sua sexualidade, trata-se de um episódio envolto por uma pulsão erótica típica da obra de Almodóvar. Desejo que, ardendo na câmera e na película do cineasta da mesma forma que no coração de seus apaixonados, na sua máquina de escrever, nos vários altares que ele ergueu para cultuá-lo, incendeia as fantasias de seus espectadores, (DA SILVA, 1996). Também podemos associar a seqüência com um trecho do livro *Fogo nas Entranhas* (2000), escrito por Almodóvar antes de dirigir *A Lei do Desejo*, em que as mulheres de Madri, tomadas por um desejo incontrolável de fazer sexo, pedem aos bombeiros que lhe molhem no intuito de aliviarem seu arrebatamento. Assim o é com Tina. Com a diferença de que ela parece saciar seus desejos enquanto toma um forte banho de mangueira, já que geme e fica ofegante como se estivesse no desenrolar de um ato sexual.

Mas, como tínhamos dito anteriormente, a vivência ainda não tinha modificado seu comportamento e em uma outra seqüência, ainda discute sobre seu passado com o irmão.

5) Seqüência em que Tina briga com dois policiais na casa de Pablo.

Pablo sofre um acidente de carro. Tina ainda não pode ver seu irmão no hospital e é recomendada pelo doutor a ir até a casa dele, para retirar todo e qualquer objeto que seja suspeito. Os policiais já estão na residência de Pablo, constatando que a máquina dele foi utilizada para datilografar as cartas enviadas pelo suposto assassino. Um deles se senta e pega uma foto de Tina. Ela chega ao local. Logo de início, filmada em plano geral de frente para a câmera enquanto os dois estão de costas para ela, fica sem reação por uns instantes porque não esperava vê-los tão rápido. Mas, rapidamente muda sua postura e não se sente intimidada por estar sozinha com dois homens estranhos. Tina é filmada em plano americano, caminhando devagar até a janela para abrir as cortinas. Com um andar compassado e olhar fixo na direção dos dois, ela demonstra firmeza. Sua fala também reflete isso.

- Largue esse roteiro. Isso não é uma biblioteca pública.

- Parece interessante.

Sua segurança lhe deixa livre até para ser irônica com eles. É enquadrada em plano médio com os braços cruzados enquanto fala.

- (Tina) Ele sabe ler.
 - (o policial mais novo) Conhece Laura P?
 - (Tina) Não, quem é?

Um deles lê o roteiro escrito por Pablo, insinuando as semelhanças com Tina.

- “Olhos expressivos cor de mel. Estatura mediana, mas atraente. Tem um belo sorriso. Laura tem quarenta anos e sonha com uma plástica facial. Tem uma perna de pau e vive num farol. Foi morar ali para vingar-se, mas não sonha que desta vingança ela é a única vítima”.

A câmera filma Tina em close. Ela começa a se sentir acuada.

- (Tina) Vai ler tudo?
 - É a descrição que seu irmão faz de Laura P.
 - É um roteiro. Essa mulher não existe.

O policial mais jovem se aproxima dela. Os dois se encaram. O mais velho pára do outro lado de Tina, cercando a personagem. Eles três são exibidos em plano médio e assim, podemos ver as duas mãos da personagem se entrecruzando num gesto que demonstra seu nervosismo.

- Aposto que tem um belo sorriso. Por que não sorri?
 - Manda a puta da sua mãe sorrir.
 - Cale-se.

O mais novo dá um tapa em Tina, ainda com os papéis na mão. Ela cai. Não se dando por satisfeito, ele ainda a insulta.

- Gente como tu não merece viver.

O mais velho tenta ajudá-la a levantar.

- Saia! Gente como você é capaz de bater numa mulher indefesa.

Ela se levanta sozinha e é filmada em plano próximo, verificando se seu queixo está machucado.

- (Policial mais novo) Você não é mulher.

Sem pestanejar, Tina dá um soco nele, ajeita o vestido e sai. Podemos observar aqui uma importante característica da personagem. De acordo com a pesquisadora Neuza Maria de Oliveira, transexuais “querem ser mulheres pacatas e submissas”, (OLIVEIRA: 1994, p.05). No caso de Tina, tal hipótese é desconstruída, pois, em nenhum momento ela demonstra querer ser um exemplo da fragilidade feminina. De certa forma, ela se orgulha de sua força física e não mede esforços para utilizá-la, sendo em alguns momentos, um motivo de orgulho. Um outro exemplo é a 7ª seqüência, na qual o policial pergunta-a se a máquina de escrever que carrega não está pesada e ela responde que é forte.

6) Seqüência em que Tina dialoga sobre seu passado com Pablo, que está desmemoriado.

Tina chega ao quarto alegre, mesmo sabendo anteriormente, através do médico, que Pablo está com amnésia. A personagem pega umas fotos em sua bolsa. Devido à ausência de memória de seu irmão, ela teme não ter o afeto da única pessoa com quem sempre pôde contar. E assim, suas resistências são derrubadas e ela fala sobre o passado. Mas, isso não acontece tão rapidamente. Pablo olha uma foto. E ao passo que ele vai fazendo perguntas, ela se distancia da cama dele e se movimenta pelo quarto. Uma prova de que descrever todos esses acontecimentos ainda a incomoda.

- Mamãe?

- Sim.

- Vem me ver?

- Não, somos órfãos. Bem, nosso pai está vivo, mora em Nova York. Há anos não nos escreve. Nossos pais se separaram quando éramos pequenos. Você ficou com mamãe aqui, em Madri. E eu fui com papai para Marrocos. Ele é pintor. Tinha um atelier.

Nos momentos em que fala do pai, Tina é enquadrada em plano próximo. E assim a câmera captura com detalhes seu rancor. Mas até aí, nada de tão grave tinha sido contado. Ela

vai até a porta para fechá-la e é enquadrada em plano americano. Pára por uns instantes e adquire coragem para conversar com o irmão.

- Pablo há coisas de que nunca mais falamos. Fui culpada da separação deles. Tinha um caso com papai. Um dia mamãe nos descobriu.

Logo depois, volta a caminhar pelo ambiente. Ela fala de costas e olha rapidamente para ele como que com medo da reação que, no entanto, é branda.

- (Tina) Pode imaginar.
- Então foram para Marrocos.

Como explicamos no início, por falar de seu pai, Tina é enquadrada em plano próximo. Podemos observar como ela se mostra revoltada ao mudar sua expressão.

- Sim. Vivemos alguns anos lá e fomos muito felizes... Até que me deixou por outra mulher. Jamais o perdoei. Nunca mais consegui ficar com outro homem.
- Eu já sabia de tudo isto?
- Não acredito que não se lembre.



Figura 03

Tina fica um pouco nervosa e mostra outra foto antiga para ele. Como a figura 03 ilustra, são enquadrados na tela, o rosto de Pablo no canto esquerdo, uma fotografia de Tina, já mulher, outra da mãe deles com um bebê no colo, Tina em plano próximo e a fotografia de dois meninos em suas mãos.

- Sua amnésia me deixa sem passado. Precisa se lembrar! Olhe! Somos nós. Este era você e este era eu.
- Como assim?

Com um passado tão complexo vindo à tona de vez, ele só poderia mesmo ficar atordoado, olhando para Tina e para a fotografia dos dois.

- Eu era um menino. Um tempo depois que chegamos a Marrocos... Mudei de sexo. Decidimos antes de ir.

Tina conta a notícia sorridente e o rancor pelo pai parece desaparecer por alguns segundos.

- Qual dos dois decidiu?
- Não importa. Ele queria isto e eu era louca por ele.

Percebemos claramente que foi por causa de sua paixão pelo pai, tipo de relação incestuosa bastante recorrente na obra de Almodóvar, e não por um sentimento de adequação ao sexo oposto, que decidiu tornar-se mulher. Era uma vontade dele, e a personagem o fez por querer permanecer ao seu lado, não importando qual sexo teria que assumir. Tal acontecimento vai de encontro aos estudos desenvolvidos em torno da transexualidade, que defendem a mudança como um desejo intrínseco. É o caso de Edvaldo Souza Couto, que argumenta que a transexual “deseja com tanta intensidade e obsessão a transformação dos seus genitais que tem na operação conhecida como transgenitalização a salvação para os seus problemas”, (COUTO: 1999, p.27).

- Faria de qualquer jeito?

A pergunta deixa Tina atormentada.

- Provavelmente. Pablo, não me julgue agora. Nunca julgou.
- Não, a vida é sua. Mas preciso saber. Ele também deveria ser meu pai.
- Não me arrependo. Teria morrido por ele se pedisse.
- Entendo.

O fato de ter sido trocada por outra mulher fez com que Tina se fechasse para todos os outros homens. Mas, sua sexualidade mal resolvida não interfere na vivência de um corpo feminino. Sua relação com o tornar-se mulher se atém muito à existência de seus seios, que, aliás, representam o símbolo maior da feminilidade. Como que reafirmando constantemente a existência deles, a personagem vive apalpando-os durante a maior parte do filme. Mesmo o desejo de fazer uma plástica facial, demonstrado em outra seqüência, só reforça a tese da que Tina está satisfeita em ser mulher, já que muitas o fazem para se sentirem mais bonitas.

7) Seqüência em que Tina vai até o hospital para contar ao irmão que se apaixonou.

Tina chega ao quarto do hospital e fica sabendo que ele recuperou a memória. Pablo está de pé com uma muleta. Ela deixa suas coisas na cadeira. Seja por causa do desabafo feito com o irmão na seqüência anterior ou até por ser contaminada pelo desejo desenfreado de Antonio, na verdade interessado em estar próximo de Pablo através dela, Tina finalmente se entrega a um homem.

- Não contei antes porque queria ter certeza. (...) Tenho força por nós dois.
- É assim que eu gosto. Estou tão feliz por você.
- Desta vez será diferente. Eu sinto.

Mesmo que não exatamente através dessas palavras, ela demonstra estar vivendo uma experiência verdadeiramente transformadora. Tina vai embora. Os dois policiais vão falar com ela.

- É uma máquina pesada para ficar carregando.
- Não se preocupe, sou forte.
- Estou vendo. Não a perca. Qualquer dia desses será confiscada.

Tina deixa os dois e eles entram no quarto de Pablo para interrogá-lo. O policial mais velho testa suas reações:

- Antônio está sendo vigiado. Ele tem andado com sua irmã.

Na próxima cena, Ada e Tina estão de joelhos, de frente para o altar, e Antônio está ao lado delas de pé. Os três são filmados de costas. O telefone toca e Tina vai atender. Ela é enquadrada em plano americano no canto esquerdo da tela.

- Sim?
- Tina, diga sim ou não. Não cite nomes. Está sozinha?
- Não, o que houve?
- Antonio Benitez está aí?
- Como sabe o nome dele?
- Ouça o que digo e fique quieta. Ele matou Juan. Não é má pessoa, mas está louco.
- Não pode ser.

Tina fica frustrada imediatamente. O plano se modifica, ela agora é filmada em plano próximo, e o pesar se transforma em revoltada indignação.

- (Tina) Sabia que não podia ser verdade
- Não pense nisso agora.
- E no que devo pensar?

- Que corre perigo. Não entende? Ele deve estar ao seu lado. Invente algo para sair de casa. Diga que tem que testemunhar. Leva a menina. Entendeu?
- Sim.

Ela desliga o telefone e Antonio já está ao seu lado, questionando-a. Tina inventa uma desculpa para sair, mas ele não acredita. Ela dá um chute em sua perna e consegue que Ada fuja, mas é mantida como refém. Pablo chega com os policiais. Antonio libera a mulher em troca de uma hora ao lado de Pablo no apartamento. Poderíamos imaginar que mais uma vez os traumas de Tina iriam tomar conta dela (pelo modo como ela reage somos quase que orientados até tal conclusão). No entanto, o encontro com Antonio tinha realmente modificado seu comportamento.

Tina é filmada passando por um homem em plano americano e encostando-se a um carro para fumar. Como podemos ver na figura 4, seu vestido é decotado e seus seios chamam a atenção. O homem que está por perto acende seu cigarro. Tina fuma impaciente.



Figura 04

Antônio põe uma música e fala para Pablo que queria vê-lo de qualquer maneira. Tina, enquadrada em um plano próximo, olha para cima, escuta a música, enxuga as lágrimas com um lenço e limpa um ferimento no ombro. Ela está mais tranqüila. Por fim, em um plano curtíssimo, Almodóvar nos mostra que ela realmente se libertou de suas amarras emocionais. De costas, em plano próximo, o mesmo homem que acendeu o cigarro da personagem a cobre com um casaco. Os dois viram de perfil e se olham diretamente. Ele a seduz e é correspondido com um agradecimento também sedutor.

Em *A Lei do Desejo*, Almodóvar representa uma personagem transexual que apesar de, a princípio, não sentir necessidade de trocar de sexo, relaciona-se muito bem com o fato de torna-se mulher. Por outro lado, Tina não consegue vivenciar sua sexualidade, vetando qualquer tipo de discussão sobre o assunto, por conta do caso amoroso mal sucedido que ela

teve com o pai. O modo como o cineasta resolve as dificuldades da personagem não nos pareceu satisfatório pela sua solução tardia e pouco esclarecida.

Análise de vestuário

Na 2ª seqüência, ela veste uma blusa de manga com nó na cintura, *top* e saia com a mesma estampa, tecido vermelho com bolinhas brancas, e usa meia-calça preta. Utiliza também argolas redondas grandes e sapatos pretos de salto alto. Na 4ª seqüência (figura 02), Tina usa um vestido de malha na cor laranja, com um zíper central, que delineia suas curvas e calça sapatos pretos. Na 5ª seqüência, ela é filmada com um vestido de listras finas, pretas e brancas. A roupa se molda ao corpo e cobre até pouco acima dos joelhos. Suas argolas são grandes. Na 6ª seqüência (figura 03), Tina está usando um vestido branco de tecido fino que cobre seus joelhos, é um pouco decotado e deixa seus ombros nus. Na 7ª seqüência (figura 04), a personagem aparece com um vestido curto e decotado de corte reto e cor verde.

O uso de cores berrantes e estampas chamativas, assim como a utilização de argolas grandes deve ser relativizado pelo período em que a história se passa. Nos anos 80, a maioria das pessoas se vestia assim. Mas, é importante considerar, primeiro, o gosto específico da personagem por vestidos. Sejam quais foram os modelos, Tina sempre os veste, em nenhum momento a vemos com uma calça. A escolha é interpretada como uma vontade de se sentir feminina sempre. Um outro aspecto é a opção por tecidos mais aderentes ao corpo. Mostrando ter uma boa relação com seu corpo, ela sempre deixa os seios ligeiramente a mostra e as curvas bem delineadas por dentro de suas roupas.

4.2 Tudo sobre minha mãe

O filme conta a história de uma mulher que, ao perder o filho único em um acidente, se depara com seu passado. Quando Esteban (Eloy Azorin) morre ao ser atropelado por um carro, sua mãe, a enfermeira Manuela (Cecília Roth) decide ir até Barcelona a procura do pai dele, a travesti Lola (Toni Cantó), para dar-lhe a notícia. Há 18 anos tinha feito o trajeto contrário, de Barcelona a Madri, sem dizer ao marido que carregava um bebê em sua barriga. Em sua busca, reencontra a amiga Agrado (Antonia San Juan) e conhece Rosa (Penélope Cruz), freira que

também engravidada de Lola e torna-se soropositiva. Em paralelo, acompanhamos o drama de Huma (Marisa Paredes) e Nina (Candela Peña), duas atrizes e amantes que encenam Um bonde chamado desejo.

Consideramos que em *Tudo sobre minha mãe*, Pedro Almodóvar constrói sua mais rica representação de fenômenos transgêneros. Agrado e até mesmo Lola, que está presente em apenas duas seqüências do filme, têm sua vivência explorada de modo bastante rico, seja na perspectiva das relações sociais, da experiência do corpo ou da sexualidade. A presente análise da personagem Agrado exemplifica alguns detalhes de que Almodóvar se utiliza para torná-la uma personagem tão cativante. Porém, concluímos que para tanto, o diretor se vale, acima de tudo, da maravilhosa atuação de Antonia San Juan, que, mesmo pertencendo ao sexo feminino, encena com maestria o papel de um homem que se torna mulher. Assim, muito da personalidade da personagem é exposta através de seus gestos e falas. Diante de tais circunstâncias, cremos ser mais enriquecedor amparar nossas interpretações principalmente nos diálogos e não tanto nos planos e enquadramentos utilizados para representá-la, pois no decorrer das cenas, tais recursos não sofrem muitas modificações. Nas seqüências em que Lola é apenas citada através das conversas entre outras personagens, e não propriamente exibida, nos utilizamos apenas desses diálogos para concretizar as interpretações, por acharmos desnecessário recorrer a outros elementos quando não podemos observá-la. Salientamos, contudo, que tais escolhas não comprometem nossa análise.

1) Seqüência em que Manuela encontra Agrado

Manuela vai até uma zona de prostituição de Barcelona para procurar Lola, mas acaba encontrando uma amiga antiga. A figura 05 ilustra Agrado filmada em plano geral, deitada no chão, com o homem lhe agredindo.



Figura 05

É o único momento do filme em que seus seios são exibidos. A primeira impressão que temos quando vemos esse plano é que a personagem está na sarjeta. Manuela a salva, jogando uma pedra na cabeça do homem.

- (Agrado) O que você fez? Ajuda-me a levantá-lo.

E como se nada tivesse acontecido, ela é enquadrada junto com Manuela se recompondo ao mesmo tempo em que ajuda o homem a levantar-se.

- Você está bem? Fique bem. Vamos levante logo. Você é um psicopata vagabundo, seu maricas. Está vendo a fogueira onde estão as moças? Pergunte por Úrsula. Diga que Agrado mandou você. Ela vai cuidar de você.

Nesta cena, Agrado enfrenta um delicado problema inerente a sua profissão, o risco da violência cometida pelos clientes. Longe de aderir a um discurso de vítima da sociedade, ela encara a situação de modo bem tranquilo, chegando a indicar ao homem alguém para cuidar dele. A personagem também fala com naturalidade dos perigos que as duas correm por estarem caminhando sozinhas naquele ambiente. Cremos que por tal posicionamento, simpatizamos com a personagem, por vermos que uma situação como essa deixaria muitas mulheres se sentindo degradadas, o que não é o seu caso. As duas se reconhecem, se abraçam e vão para a casa de Agrado. Manuela cuida de seu rosto bastante machucado.

- Manuelita, A Barceloneta. Que época aquela, se lembra?

A câmera enquadra uma fotografia de Lola e Manuela. Ela está sorrindo com espontaneidade na figura, o que indica que, ao menos naquele período, era feliz.

- (Manuela) Sabe alguma coisa dela?

As duas são enquadradas novamente.

- De quem? De Lola? Infelizmente. Eu a acolhi porque estava mal. Como sempre, com todas as drogas que usa. Uma manhã, quando voltei da zona, cansada de trabalhar, ela havia roubado a casa toda. Relógios, jóias, revistas dos anos 70 em que eu me inspiro, trezentas mil pesetas...

- Vejo que ela não mudou nada.

- Fazer isso comigo, com tudo que me deve. Desde que nos conhecemos em Paris, há vinte anos, eu a tratei como uma irmã. Nós colocamos os peitos juntas. Você sabe disso melhor do que ninguém.
- Não voltou a vê-la?
- Não e nem quero.

As primeiras referências que temos da personagem Lola são as piores possíveis. Ela é usuária de drogas injetáveis há 15 anos e soropositiva por levar uma vida bastante promíscua. Por conta da sua condição, perde o respeito por sua grande amiga Agrado e praticamente saqueia sua casa. Sua representação é feita a partir de uma aura trágica e quase sobrenatural. Lola é um monstro, afirma a mãe de Rosa (Rosa Maria Sardá). É uma epidemia, confirma Manuela.

No outro dia, Agrado se olha no espelho, ajeitando a franja do cabelo, enquadrada em plano próximo. Logo depois se dirige a Manuela e é filmada em plano médio ainda expressando sua insatisfação com seu rosto.

- Não pode ser. Estou parecendo o homem elefante.
- Que exagerada. Você só está um pouco inchada.
- Um pouco inchada? Aonde vou com esta cara?
- Venha comer.
- Dói quando eu mastigo. Não vou poder nem chupar.

Agrado enxerga a prestação de serviços sexuais com pragmatismo. Ao perceber seu rosto inchado por conta da agressão, se preocupa apenas com a perda de um dia de trabalho, já que para a mesma, as surras são “ossos do ofício”, como diz à freira Rosa na próxima seqüência.

2) Seqüência em que Manuela e Agrado encontram com irmã Rosa.



Figura 06

Como ilustra a figura 06, a câmera fixa filma Manuela e Agrado de costas, em plano americano, caminhando para ir ao encontro de Rosa. O modo como foram enquadradas nos transmite a graça do momento, já que devido às roupas que vestem, têm seus “papéis” trocados. Manuela usa um vestido curto colorido e um casaco estampado marrom. Já Agrado veste um *tailleur* Chanel de cor vermelha, brincos discretos e um broche dourado.

- Está estupenda.
- Nada como um Chanel para se sentir respeitável.
- Você está respeitável. E eu, não estou meio piranha com esta roupa?
- Melhor. Essas freiras só ajudam prostitutas e travestis. Então...

O comportamento de Agrado não é nem um pouco conformista. Pelo contrário, ela é bem articulada e sabe tirar proveito das situações quando necessário. Na cena presente, Manuela vestir-se com roupas de “piranha” estrategicamente irá ajudá-las a conseguir emprego. A câmera passa a filmá-las de frente em plano próximo.

- Esse Chanel é autêntico?
- Não. Como ia gastar meio milhão em um Chanel autêntico com tanta fome no mundo? A única coisa verdadeira que tenho são os sentimentos e os litros de silicone que pesam horrores.

Para Agrado, a noção de natureza imponente e irredutível dá lugar a uma autenticidade proveniente do caráter fabricado do seu corpo. Desse modo, os litros de silicone podem ser tão verdadeiros quanto seus sentimentos. E é partir de tal atitude que Almodóvar constrói esse conceito bem peculiar de autenticidade, atribuído também a outras personagens como, por exemplo, Ignácio em *Má educação*. O que é autêntico para o cineasta casa perfeitamente com o que as teóricas aqui citadas anteriormente consideram característica da categoria gênero sexual. “O conceito de relações de gênero deve ser capaz de captar a trama das relações sociais, bem como as transformações historicamente por ela sofridas através dos mais distintos processos sociais”, (SAFFIOTI: 1992, p.187). Como veremos em sua fala, posteriormente, Agrado coloca no mesmo patamar de composição de sua personalidade, os litros de silicone e a surra que provocou um pequeno desvio em seu nariz, dois aspectos adquiridos por ela no decorrer de sua vida. A maior e mais detalhada demonstração de como a personagem valoriza o corpo construído de acordo com seus desejos, é representada em uma cena, na qual, por força do acaso ela faz sozinha uma apresentação no teatro em que trabalha de assistente da

atriz Huma Rojo. Depois de um *travelling* horizontal pelas cortinas, a câmera filma o rosto de Agrado de perfil, passa pela platéia e retorna a enquadrar a personagem em plano geral.

- Se ficarem, eu prometo divertir vocês com a história de minha vida.

Ela desabotoa parcialmente a blusa e alisa o colo. Duas senhoras saem horrorizadas. Sem se importar com a reação, Agrado diz a elas que lamenta muito e dá continuidade ao seu discurso. Agora filmada em plano próximo. Volta e meia, a câmera nos mostra várias pessoas da platéia vendo show muito interessadas.

- Se eu entediar vocês, finjam que roncam. Assim eu captarei rápido e não vão ferir meus sentimentos. É sério. Chamam-me Agrado porque, a vida inteira, só pretendi tornar a vida dos outros agradável. Além de ser agradável, sou muito autêntica.

Põe o dedo em riste ao falar que é autêntica e começa a enumerar as intervenções em seu corpo.

- Olhem só que corpo! Tudo feito sob medida, Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Jogados no lixo, no ano seguinte ficou assim depois de outra surra. Sei que me dá personalidade, mas, se soubesse antes, não mexeria nele. Vou continuar. Peitos: dois, porque não sou nenhum monstro. 70 mil cada um, mas eles estão superamortizados. Silicone em...

Um homem que está na platéia pergunta rindo:

- Onde?
- Lábios, testa, maçãs do rosto, quadris e bunda. O listro custa umas cem mil, Calculem vocês, porque eu já perdi as contas. Redução da mandíbula: 75 mil. Depilação definitiva a laser: as mulheres também vêm dos macacos. Até mais do que os homens. 60 mil por sessão. Depende da cabeluda que se é. O normal é entre duas e quatro sessões. Mas, se você é uma diva flamenca, precisa de mais, é claro.

A personagem passa a ser filmada em close.

- Sai muito caro ser autêntica. E, nestas coisas, não se deve ser avarenta. Porque nós ficamos mais autênticas quando mais nos parecemos com o que sonhamos que somos.

Agrado é aplaudida pelo público do teatro. A partir da última frase da personagem, chegamos à conclusão de que, por ter tal estilo de vida, ela é, sem saber, uma ferrenha seguidora de Butler.

Female Trouble es el título de la película de John Waters que muestra a Divine, cuya caracterización de las mujeres sugiere implícitamente que el género es un tipo de caracterización persistente que pasa como realidad. (...) Es el travestismo la imitación del género o bien subraya los gestos significativos a través de los cuales se establece el género en sí? Ser mujer es un hecho natural o una actuación cultural, o se constituye esa realidad mediante actos performativos discursivamente restringidos que producen el cuerpo a través de las categorías del sexo y dentro de ellas? No obstante Divine, las prácticas del género dentro de las culturas gay y lesbica suelen tematizar “lo natural” en contextos paródicos que ponen de relieve la construcción performativa de un sexo original y verdadero. (BUTLER: 2001, p. 28).

Retornando à análise da 2ª seqüência, Agrado e Manuela conversam com Rosa e esta percebe o rosto machucado de Agrado.

- O que fizeram com sua cara?
- Nada, uma surra. Ossos do ofício. Podemos conversar? Minha amiga e eu queremos deixar a rua, mas temos que trabalhar. Em qualquer coisa, mesmo que seja limpando escadas.
- Não tem mesmo outra opção. Ser lixeira ou aprender algo no atelier de artesanato. Toalhas de mesa, arranjos de flores secas. Sentem-se.
- Acho que prefiro ser lixeira.

Ainda falando da relação de Agrado com trabalho, aqui ela demonstra que é um típico ser almodovariano, ao desconstruir algumas noções convencionadas. De acordo com Edvaldo Souza Couto, “além de se prostituírem, as travestis desenvolvem outras especialidades profissionais, como cabeleireiras, manicuras, maquiadoras, cozinheiras (...), atividades quase sempre ligadas ao universo feminino”, (COUTO, 1999). Com uma atitude contrária, ao saber das opções de trabalho disponíveis, Agrado é categórica ao afirmar que prefere ser lixeira a fazer artesanato.

Quando conversam sobre outras coisas, Agrado se mostra interessada na viagem que Rosa fará. Ela é enquadrada em plano próximo ao lado de Manuela que não tira o sorriso dos lábios ao escutar o que ela diz. Somos levados a fazer o mesmo.

- (Agrado) Vai para El Salvador? Talvez eu possa ir também. Sempre pensei que poderia fazer sucesso no terceiro mundo. A rua está cada vez pior, irmã. Além da disputa com as putas, agora as *drags* nos arrasam. Não agüento as *drags*. São uns espantalhos. Confundiram circo com travestismo. Com circo, não. Com uma pantomima. Uma mulher é seu cabelo, as unhas, uma boa boca para chupar ou fofocar. Vejamos, onde já se viu uma mulher careca? Não as agüento. São uns espantalhos!

Voltando ao assunto de como a personagem encara a prostituição, percebemos aqui sua visão mercadológica, atenta à competitividade existente no seu ramo. Ela quer ir até El Salvador porque a disputa com as outras está cada vez pior. Percebemos também que a feminilidade construída pela personagem não corresponde nem a passividade atribuída às transexuais, nem ao escândalo e exagero relacionados às travestis por Oliveira (1994). Sua aversão às *drag queens*, “espantalhos que confundiram travestismo com circo”, é um indício de que para ela, tornar-se mulher significa cuidar da aparência sem transformá-la em um espetáculo.

3) Seqüência em que Rosa vai até à casa de Manoela contar que está grávida de Lola

Rosa vai até a casa de Manuela e conta que está grávida de Lola. A notícia deixa Manuela nervosa, mas ela hesita e ainda não conta a Rosa o motivo de sua reação. As duas vão até o hospital e conversam enquanto esperam o médico.

- Não mencione o pai.
- Por que você não gosta de Lola?
- Lola tem a pior parte de um homem e a pior parte de uma mulher. Eu vou lhe contar uma história. Eu tinha uma amiga que se casou muito jovem. Um ano depois, o marido foi trabalhar em Paris. Ele avisaria quando se estabelecesse. Dois anos se passaram. Ele juntou um dinheiro e montou um bar em Barcelona. Ela veio encontrá-lo aqui. Dois anos não é muito tempo... Mas o marido havia mudado...
- Ele não a amava mais.
- A mudança era bem mais física. Ele colocara um par de seios maiores que os dela. Minha amiga era muito jovem. Estava em um país estrangeiro, não tinha ninguém. Fora o par de peitos, o marido não havia mudado tanto... Ela terminou aceitando. Nós mulheres fazemos de tudo para não ficarmos sozinhas.
- Somos mais tolerantes, mais isso é bom.
- Nós somos idiotas. E um pouco lésbicas. Ouça o final da história. Minha amiga e o marido com peitos montaram um barzinho aqui na Barceloneta. Ele passava o dia com um biquíni mínimo, transando com tudo que aparecia e fazia um escândalo se ela usava biquíni ou mini-saia. O filho da mãe. Como se pode ser machista com aquele par de peitos!

“Fragmentando e justapondo fantasias sexuais a princípio incompatíveis, Almodóvar ‘brinca’ de forma surpreendente com os mecanismos de identificação (e de defesa) de seus possíveis espectadores”, (DA SILVA: 1996, p.69). Essa seqüência é um claro exemplo da afirmação feita por Wilson H. da Silva, citada acima. A partir dela, não mais encaramos Lola com indignação, mas sim com curiosidade. Quando Manuela explica como foi lidar com o par

de seios de seu marido, é inegável a percepção a respeito do poder que esse ser ambíguo exerce. Caso essa imponência sedutora não existisse, ela não diria que as mulheres são um pouco lésbicas e não exibiria um sorriso tão espontâneo ao seu lado em uma foto (1ª seqüência). E mais, se esse fascínio não fosse real, como explicaríamos o fato de uma freira ter abandonado seus votos de castidade para se entregar à personagem?

Astrid Bodstein, transexual historiadora e presidente do Grupo Brasileiro de Transexuais, afirma que “a transexualidade é mais uma condição de alguns seres humanos, que antes de serem transexuais, são mulheres ou homens quase como os outros, que podem ter os mais variados tipos de sexualidade, ou orientação sexual”, (BODSTEIN *apud* COUTO: 1999, p.30). Adaptando sua fala à condição de travestis, defendemos que seu argumento se adequa à personagem Lola. A assunção do sexo oposto não condiciona sua orientação sexual. Mesmo sendo travesti, ela se relaciona com mulheres e homens (o que presumimos da afirmação da Manuela de que transava “com tudo que aparecia”).

4) Seqüência da visita de Huma a Manuela

Manuela e Huma conversam. Rosa avisa que Agrado está chegando. Ela vai abrir a porta para Agrado. Sem sequer cumprimentar Rosa e Huma, a personagem já começa a falar com seu jeito expansivo. Huma aparece espantada no canto direito da tela, observando-a falar.

- (Agrado) Nossa, que surpresa! Três garotas sozinhas em uma casa com poucos móveis me lembra *Como Agarrar um Milionário*. Como vai, irmã Rosa?
- (Manuela) Huma, esta é Agrado.
- (Agrado) Olá. Sou sua fã.
- (Manuela) Agrado, já não trabalho com Huma. E estávamos comentando que você podia ocupar o meu lugar.

Elas bebem o vinho espumante trazido por Agrado e conversam. O cineasta Pedro Almodóvar recorre a alguns detalhes ao desenvolver uma estratégia para a promoção de identificação e empatia por parte do espectador em relação a Agrado. O fato de a personagem ser uma pessoa comedida e aparentemente desprovida de vícios faz parte da tática. Ela não fuma cigarro, não cheira nem sequer uma carreira de cocaína, algo muito comum nos filmes do cineasta espanhol, e na próxima seqüência, condena a atriz Nina Cruz por ser viciada em heroína. A presente seqüência é o único momento em que a vemos bebendo algo alcoólico.

Huma diz que realmente tem que ir. E Manuela pede a Agrado que lhe acompanhe até um táxi. Como consegue fazer com todos a sua volta, Agrado rapidamente conquista o afeto de Huma. A essa altura a mulher já foi convencida a contratá-la. Agrado sai latindo e as duas esperam o elevador.

- Você precisa me ensinar a latir. Você sabe dirigir?
- Sim. Quando era jovem, fui caminhoneiro.
- É mesmo?
- Em Paris, antes de pôr os seios. Depois, deixei o caminhão e virei prostituta.
- Que interessante!
- Muito.

Outro aspecto a ser levado em conta na construção de uma personagem tão irresistivelmente simpática é o conhecimento cultural e a experiência de vida que o cineasta incute nela. Na 1ª seqüência, Agrado fala de revistas dos anos 70 que servem de inspiração e faz referência ao homem elefante, mito representado pelo cineasta David Lynch em filme homônimo, no ano de 1980. Já aqui, ela lembra de *Como agarrar um milionário*, obra de 1953, do diretor Jean Negulesco, que conta com Marilyn Monroe no elenco. E para completar, Agrado era caminhoneiro antes de ir a Paris, colocar seios e se tornar prostituta! Sua personalidade forte é reforçada pelo orgulho que tem de tudo o que fez. Une-se a isso, a ênfase na sua humanidade, construída a partir de um ótimo senso de humor, polidez, compaixão e uma ética inquebrantável. Na próxima seqüência, veremos como ela lida com sua sexualidade.

5) Seqüência em que Agrado e Nina conversam no camarim da atriz

Na travesti, o prazer em usar roupas e agir socialmente com modos do outro sexo, de se identificar e assumir vários comportamentos ‘opostos’, não significa a negação do seu sexo genital (...) Ela encontra em seus genitais a sua fonte de prazer e não de desgosto, (COUTO: 1999, p.23).

Agrado sabe conciliar muito bem a aparência feminina e a existência de um pênis entre suas pernas. Ser travesti, ao invés de causar algum tipo de repulsa, desperta a curiosidade e até causa excitação entre as mulheres e homens que convivem com ela. Aqui observamos tal comportamento em Nina. E em outra seqüência, em Mário, (Carlos Lozano) também ator da companhia. Já trabalhando como assistente de Huma, Agrado está no camarim dela. A atriz abre a porta e pede para ficar sozinha, com o intuito de utilizar heroína. Mas, Agrado não se retira e ela se dirige ao banheiro. Agrado se encosta à porta do camarim, filmada em plano

próximo, e começa a dar conselhos a Nina. Apesar de Nina não dar muita atenção a ela, sua fala é firme e segura. Agrado se mostra uma pessoa muito sábia.

- Já sei que, quando se é jovem... Bem, você também não é nenhuma criança... Essas coisas não têm valor. Você é bonitinha. Bem proporcionada. Pequeninha, mas bonita. Você emagreceu. Bem, com todas essas drogas... Mas o importante é que emagreceu. Tem talento, meio limitado, mas tem seu talento. E principalmente, uma mulher que ama você. E você troca tudo pela heroína. Você acha que compensa? Não compensa. Não compensa.

Nina sai do banheiro e pede a Agrado que a ajude a trocar de figurino. As duas estão de perfil em plano americano. Agrado tira o vestido de Nina.

- (Agrado) Você está ficando lisa.

Nina pega nos seios dela.

- Comparada com você, lógico.

Agrado dá um tapa leve em sua mão e sorri contente com o elogio a seus seios. Nina vira de costas e esfrega o corpo nela.

- Que hábito feio o seu.
- Agrado, nunca pensou em se operar?
- As operadas não têm trabalho. Os clientes gostam de pneumáticas e bem dotadas. Um par de seios duros como pneus bem cheios e uma boa bunda.

Manter os órgãos sexuais masculinos também por conta do emprego não é apresentado pela personagem como algo ruim. Pelo contrário, ela não vê nada de errado em possuir um pênis e fica surpresa com a curiosidade das pessoas da companhia de teatro, que chega a se tornar “uma obsessão pelo seu pau”, como diz na próxima seqüência.

- Agrado, mostre-me seu pau.

Nina coloca as mãos entre as pernas de Agrado e é repelida.

- (Nina) Talvez eu também goste.
- Vamos. Você tem que entrar.
- Depois me mostra o pênis?

Agrado é enquadrada em plano próximo, suspirando e se mostrando abismada com o pedido.

- Eu mostro e deixo você lamber. Essa juventude não tem nojo de nada.

A última frase de Agrado expressa muito mais a fala de uma mulher de 40 anos, admirada com o comportamento de jovens que se entregam a tudo, do que nojo ou vergonha de ter um órgão sexual masculino. E ainda assim, ela encara tudo isso com certa descontração, pois fala, brincando (ou não!) que vai deixá-la lamber o seu pênis.

6) Seqüência em que Lola vai ao enterro de Rosa



Figura 07

Como mostra a figura 07, Lola desce as escadas do cemitério onde o corpo de Rosa está sendo sepultado. A personagem é filmada em *contra-plongé* e em plano geral, mas não tão de perto. A utilização de tal ângulo de filmagem se justifica quando pensamos que sua aparição causa ansiedade, já que apesar de ser citada desde o início do filme, só é representada nas suas seqüências finais. Manuela sai do enterro para encontrá-la.

- Manuela! Fico feliz de ver você. É uma pena que seja aqui.

- Não poderia ser em outro lugar. Você não é um ser humano, Lola. Você é uma epidemia.

Lola é filmada em plano próximo, emocionada.

- Sempre fui excessiva. E estou muito cansada. Manuela, estou morrendo. Venha, estou me despedindo de tudo. Roubei Agrado para pagar a viagem à Argentina. Queria ver nossa cidade pela última vez, o rio, nossa rua. E fico feliz de também poder me despedir de você. Só me falta conhecer o filho da irmã Rosa, meu filho. Sempre sonhei em ter um filho. Você sabe disso.

Aqui Almodóvar nos mostra como gosta de brincar com o espectador, fazendo-o transitar entre o distanciamento e a identificação com os personagens. O que parecia até então uma representação completamente negativa de Lola se modifica assim que ela é exibida. O

momento em que a vemos assumindo seus defeitos e se declarando em processo de despedida das coisas que amou na vida é construído pelo cineasta de modo muito comovente. Lola, que até então era um monstro inescrupuloso, se torna uma pessoa que se emociona com o desejo de ter um filho e com o fato de poder realizá-lo, não importando se do seu jeito diferenciado.

Manuela conta que também teve um filho quando saiu de Barcelona, mas que Lola não poderá vê-lo devido a sua morte acidental. E que voltou a cidade só para contar a notícia. A personagem chora desesperadamente, mesmo sem nunca ter visto o filho.

7) Seqüência em que Lola conhece seus filhos

Manuela desce de um táxi com o garoto no colo e entra em um bar. Lola está a sua espera sentada à mesa, fumando um cigarro. As duas são filmadas em plano médio sentadas.

- O que o médico lhe disse?

Como podemos ver na figura 08, Lola carrega o filho com todo cuidado.



Figura 08

- Que está muito bem. Você o vê aí normal.
- (Lola) Você está com seu pai. Posso lhe dar um beijo?
- Claro mulher.

Lola dá um beijo na testa da criança. A mãe de Rosa aparece na frente do bar furiosa e se retira.

- Meu filho, lamento deixar uma herança tão ruim.
- Não diga isso. O menino está bem. Não há motivos para desenvolver a doença. Passe-o pra mim.

Manuela pega uma foto do seu Esteban e dá para Lola. A câmera filma os olhos do rapaz na foto em detalhe.

- Este é o nosso Esteban.
- Você o batizou de Esteban? Obrigada.
- Ele queria ser escritor. Este é seu caderno de notas. Ia com ele a todo lugar. Escreveu isto na manhã do dia em que morreu. Leia.

Essa seqüência é muito comovente e bastante representativa do estilo de Almodóvar. Mesmo que através de uma foto e palavras escritas em um caderno, a personagem se emociona com o desejo que seu filho mais velho expressava de conhecê-la. Emoção que também demonstra ao conhecer seu filho mais novo. Lola carrega o bebê com toda a delicadeza de uma mãe zelosa, falando que ele está com seu pai. Decide perguntar a Manuela se pode dar um beijo na criança e escuta um “Claro mulher”, dito com toda a convicção quanto ao seu gênero sexual. Perto da harmonia construída em um diálogo aparentemente tão contraditório, o moralismo da mãe de Rosa expresso na próxima cena, na qual Manuela vai até a casa dela, não tem poder algum. Ela fica sabendo que a mulher do bar, supostamente desconhecida, é o pai de seu neto. Assustada, chama Lola de monstro. Mas, Manuela não dá atenção à sua fala e ela fica sozinha, prestes a ter uma síncope de tão abismada com a situação.

Tudo sobre minha mãe é uma obra em que o cineasta Pedro Almodóvar fez questão de desmistificar muito das características negativas, geralmente convencionadas às travestis. Através de Agrado, ele cria uma personagem muito elegante, ética e atenta aos avanços do mundo da cosmética, que podem deixá-la mais bonita e satisfeita. O pênis entre as pernas de Agrado é um mero detalhe e não um empecilho para que suas vontades femininas sejam vivenciadas. Mesmo Lola, que durante todo o filme, é representada como uma pessoa inescrupulosa, desperta a curiosidade do espectador pelo poder que exerce e pela maneira que vive sua sexualidade. E no fim da trama, ainda nos deixa sensibilizados por conta do seu desejo de ter filhos.

Análise de vestuário de Agrado

Creemos ser a caracterização da indumentária de Agrado um dos recursos utilizados pelo cineasta Pedro Almodóvar para a construção de uma personagem muito simpática. Colocamos como uma exceção apenas o início da 1ª seqüência (figura 05), em que está arrumada para trabalhar. Nesse momento, ela está vestida de um modo escandaloso: saia curta

de couro, casaco vermelho de material sintético brilhante, sapato muito alto. Agrado também usa uma peruca de cabelos castanhos compridos e maquiagem exagerada. Ainda nessa seqüência, quando amanhece o dia, ela veste um roupão de estampa de “oncinha”. Durante a 5ª seqüência, Agrado veste uma blusa listrada nas cores vermelho, laranja e azul, calça jeans e usa maquiagem e brincos discretos. Na cena descrita na 2ª seqüência, a personagem usa uma blusa de manga comprida na cor rosa com botões e uma calça de couro preta. A partir da análise das vestimentas acima citadas, concluímos que a personagem se veste como uma jovial mulher de quarenta anos, que, inclusive usa um respeitável Chanel falsificado na 2ª seqüência (figura 06).

Análise do vestuário de Lola

Na primeira seqüência em que é exibida, o que na ordem de apresentação é a 6ª seqüência (figura 07), a personagem veste sobretudo e calça na cor preta, echarpe, usa brincos discretos, óculos escuros e se apóia em um guarda-chuva. Seus cabelos são longos e ruivos. Já na 7ª seqüência (figura 08), Lola veste uma blusa vermelha com mangas longas e um decote discreto e usa um batom rosa.

Lola só participa de duas seqüências do filme, mas nos momentos em que é exibida, aparenta elegância e discrição. Podemos supor que ela está sempre vestida com blusas de manga comprida por conta das marcas de constantes aplicações de heroína, razão para caracterização semelhante da personagem Ignácio em *Má educação*. Mas, como veremos durante a análise do filme acima citado, as duas são representadas de forma diferenciada. Lola tem certo glamour que, de modo algum, Ignácio possui.

4.3 Má educação

A obra trata de uma história de amor lembrada a partir de um encontro inusitado. Juan (Gael Garcia Bernal), fazendo-se de Ignácio Rodriguez (Fran Boira), vai até o escritório do diretor de cinema Enrique Serrano (Fele Martínez/Alberto Ferreiro) para entregar um relato chamado *A visita*, baseado na história de amor que o cineasta viveu com Ignácio quando eles tinham 11 anos e estudavam em um colégio de padres. Juan diz ter adotado o nome artístico

Angel Andrade e esclarece que precisa de um emprego como ator. O encontro mexe com o cineasta que rememora sua paixão e sua separação por conta do obcecado padre Manolo (Daniel Gimenez/Lluis Homar), também enamorado pelos encantos de Ignácio. Ao ler a história, emocionado, ele toma a decisão de adaptá-la para o cinema. O comportamento distante do ator o faz investigar sua verdadeira origem. Ele descobre que o suposto Ignácio é o irmão mais novo dele e que seu amor do passado tornou-se uma travesti e foi vítima de um assassinato planejado por Juan e pelo padre, três anos antes.

Má educação é considerado o filme em que Almodóvar, por tratar de fatos de sua vida pessoal, constrói a trama com certo distanciamento e utilização bem elaborada de recursos cinematográficos para tornar menos difícil seu processo de criação. “O ruim dessa má-educação é algo muito interno. Consiste em transformar num exercício de linguagem – ou de estilo – o que teria de ter visceral para ser sincero”. O que se apresenta para Luiz Carlos Merten (2004) como um defeito do filme, para nossa análise, embora não seja uma qualidade, por não analisarmos toda a obra, se configura como uma vantagem, já que também a baseamos na significação retirada da utilização de planos e enquadramentos.

O cineasta Pedro Almodóvar aprecia tanto a ambigüidade da personagem Ignácio que, até mesmo o uso da concordância de gênero na gramática se apresenta como um obstáculo. Por adotarmos o posicionamento de nos referirmos às travestis e transexuais aqui analisadas através do artigo feminino, manteremos tal regra na presente análise.

1) Seqüência do show de Zahara/Ignácio

Ignácio é exibida como travesti a primeira vez durante um show de dublagem, no qual assume o nome artístico Zahara, feito no Cine Olympe, localizado na cidade onde ela estudava quando ainda era um menino. É fundamental notar que o modo de exibição da seqüência modifica-se, antes víamos a obra em uma tela mais larga e agora ela se estreita no sentido horizontal. É uma sutil indicação de que, na verdade, quando a mudança ocorre, estamos assistindo cenas do filme rodado por Enrique Goded. Tal aspecto norteará toda a análise da obra, dividida em representação feita direta e indiretamente por Pedro Almodóvar. Consideraremos aqui as representações de Ignácio, feitas por Enrique, como expressão dos desejos dos dois. O relato inspirador do filme, “A visita”, foi escrito por Ignácio e por ser ela o

grande amor da vida do cineasta, a personagem é construída por ele de modo positivo. Veremos nas análises das seqüências que trata-se de uma pessoa divertida, sedutora, autônoma e apaixonada.

A travesti Paquito (Javier Cámara) anuncia o show de Zahara. Enrique se senta à mesa em frente ao palco. Ignácio é mencionada como autêntica e inimitável. Também a ela se aplica o conceito de autenticidade utilizado por Almodóvar. Primeiro, a câmera enquadra os quadris de Ignácio. Sua roupa é feita de tecido fino e aderente ao corpo, cor de pele e coberto de lantejoulas claras. A indumentária, espécie de vestido, possui inúmeras franjas nas pernas, falsos mamilos colados na região dos seios e uma simulação de pêlos pubianos. Ignácio usa uma peruca loira curta e uma echarpe vermelha caída nos ombros. A câmera sobe vagarosamente e a personagem gira o corpo. Então, vemos primeiro a região pélvica, os seios e logo seu rosto. A figura 09 ilustra Zahara segurando um cravo rubro na mão esquerda, que faz de microfone para dublar a canção *Quizás, Quizás, Quizás*.



Figura 09

Esse passeio por cada parte do corpo da personagem representa o olhar curioso de Enrique que, ao final, se atém aos olhos expressivos da personagem. Ele aparece em plano médio observando-a com interesse e voltamos a ver o perfil de Ignácio em plano próximo, movimentando apenas os braços e a cabeça. A apresentação feita por ela é bem diferenciada de shows de transformismo mais exagerados e caricatos. Ela se comporta como uma diva, seus gestos são comedidos e elegantes. Enrique parece ser o único da platéia, seus olhares se cruzam e Ignácio joga a flor para ele. Nesse sentido, a canção tem tudo a ver com a situação. O “*quizás (talvez)*” como resposta aos questionamentos (quando, como e onde) representa a dúvida da personagem quanto ao flerte que está realizando. Mas ela é correspondida. Só não imagina que aquele homem é o grande amor da sua infância.

Na próxima cena, Enrique está em frente ao Cine Olympo, com o cravo preso atrás da orelha, próximo a uma motocicleta. Ignácio está saindo. Ela o avista. Sorrindo, caminha até ele, que aparentemente procura algo na jaqueta. Os dois são filmados em plano médio de perfil durante toda a ação.

- O que houve?
- Não acho minhas chaves.
- Posso ajudar?

Ela aproxima-se dele e enfia as mãos em seus bolsos da frente da calça. Põe as mãos nos bolsos de trás. Os rostos estão bem próximos um do outro. Enrique gosta da brincadeira. Ela vai se abaixando, encosta o nariz em seu peito, barriga e pênis e espalma as mãos de cada lado dos quadris. Olha para cima sorridente porque ainda não encontrou o objeto. Levanta-se devagar, ainda passeando pelo corpo de Enrique e coloca as mãos nos bolsos da jaqueta e finalmente encontra as chaves. Ignácio encosta-se na moto com uma das pernas levantadas e os braços dobrados, gira as chaves com o dedo, masca chiclete e sorri insinuante. Provocando-o ainda mais, retira o cigarro de sua boca e fuma. O jogo sedutor levado adiante pela personagem nos mostra que ela lida com sua sexualidade de um jeito bem tranquilo, não fazendo o tipo da mulher passiva que só espera a iniciativa do homem. E é importante salientar aqui que em nenhum momento foi indicada uma relação de prostituta-cliente. Os dois apenas se desejavam.

Logo na próxima cena, a câmera filma os dois em *plongée*, com Ignácio de costas. Enrique está deitado em uma cama enquanto ela faz sexo oral nele, seus joelhos estão dobrados por cima dos ombros dela. Vemos uma peruca na mesa ao lado, colocada em um suporte, o que indica que o quarto pertence a ela. Mais um indício de como Ignácio é bem resolvida. Ela não hesita em levar um desconhecido para o lugar onde vive e, muito menos, teme pela possibilidade de uma agressão. A personagem veste um chambre estampado de seda preta. Os diálogos proporcionam comicidade à situação.

- Minha boca está ficando cansada.
- Bebi demais.

Enrique põe a mão em sua cabeça, pedindo que continue.

- Não me diga. Vamos ver.

Ignácio prossegue. A câmera agora enquadra sua face de perfil entre as pernas dele. Escuta-o ressonando, pára e levanta o rosto.

- Ei! Estou chupando seu pau!

Com os lábios borrados de batom, ela tira um pêlo da boca. Ignácio desiste. A câmera enquadra apenas suas mãos ágeis apalpando todos os bolsos da calça jeans de Enrique, jogada no chão. Ela encontra chaves e uma carteira e logo vasculha o objeto. A partir daí, vemos seu rosto em plano próximo junto com suas mãos que se mexem rapidamente enquanto procuram algo de valor.

- É um garoto. Sem um centavo. Bilhete de loteria. Vou guardar.

E então, Ignácio descobre sua identidade. A personagem é exibida apertando os documentos contra o peito, deslumbrada com a situação. Ela já havia orientado a amiga Paquito que levasse o veículo do rapaz, mas vai até a janela e pede a ela que não faça mais isso. Paquito impaciente fala:

- Não há nada como se encher de drogas e hormônios para ficar louca como você.

Pela naturalidade e rapidez com que Ignácio revista a carteira do homem, percebemos tratar-se de um hábito, não consumado devido a descoberta da identidade de Enrique. Sabemos que ela o roubaria caso fosse um outro qualquer e que isso é um ato condenável. Mas pelo modo como a ação é conduzida, a felicidade da personagem em encontrar o seu amor depois de tantos anos torna-se muito mais interessante do que suas imperfeições. A cena em que a “verdadeira” Ignácio rouba alguém é representada em circunstâncias bem mais delicadas. O pesquisador Edvaldo Souza Couto (1999) argumenta que a mídia exagera a existência de travestis ligados ao tráfico e consumo de drogas. Cremos que Almodóvar, ao representar a travesti Ignácio de dois modos diferenciados, joga com o que as pessoas tomam como regra. Ao final, a versão mais aceitável da personagem “troca de lugar” com seu modelo “real”. Para nós, isso representa uma contestação aos preconceitos por parte do diretor, que consegue, ao final, promover uma identificação do espectador com a Ignácio mais condizente com a realidade vivida por muitas travestis.

2) Seqüência em que a Ignácio “real” volta da casa da mãe após ter roubado seus familiares

Quando Ignácio chega em casa, Berenguer (nome utilizado por padre Manolo assim que deixou o monastério) e Juan se acariciam no sofá e brincam com uma Super-8. Ele é filmado em plano americano arrastando suas malas para dentro de casa. Olha para os dois sem expressar nenhum incômodo e pede dinheiro ao padre. Juan pergunta pela mãe. Ignácio responde com toda naturalidade que ela teve outro ataque do coração, mas que na verdade, quem está doente é ela. E assim, sai para comprar heroína. O irmão mais novo liga para a mãe.

- Mamãe?
- Ignácio já chegou?
- Sim. O que aconteceu dessa vez?
- O de sempre meu filho.

A tia grita que sua pensão foi roubada por ela. Ao vermos duas senhoras indefesas em plano médio, sentadas, com uma delas tricotando, é quase impossível não sentir certa indignação. Afinal de contas, Ignácio usurpou bens de sua própria família.

- É verdade?
- Sim querido, é.
- Diz à tia que vou lhe mandar o dinheiro.

Ainda na 1ª seqüência, depois de dispensar a amiga, Ignácio fecha a porta e vira-se para olhar Enrique. A câmera enquadra-a encostada à porta, junto com ele deitado na cama ainda dormindo. A personagem joga a chave no chão, suspira e desamarra o chambre. O plano é curto e mal vemos seu corpo. Ela senta-se em cima dos quadris dele e aos poucos vai se mexendo. Exibida apenas da cintura para cima, a personagem movimenta-se, passa a mão na língua e desce o braço novamente. Quando consegue concretizar a penetração, suspira, tira as suas vestes e se movimenta com mais rapidez. É o que podemos observar na figura 10.



Figura 10

Os dois são filmados em *plongée*. Ignácio tem um orgasmo. Daí em diante, ela já está sentada na poltrona, escrevendo uma carta e observando Enrique. A câmera registra os desejos dela ao filmá-lo nu, deitado de bruços, na cama. E logo depois, quando ela é enquadrada em close, percebemos seu olhar terno vendo o rosto do homem encostado no travesseiro, também exibido em close.

É essencial salientar que é o único momento em que Pedro Almodóvar exhibe uma personagem travesti ou transexual tendo relações sexuais. A cena é muito bem realizada e de forma alguma transmite vulgaridade. O cineasta também parece querer preservar tais personagens, não exibindo seus órgãos sexuais.

3) Seqüência da ida de Ignácio ao colégio de padres

Paquito e Ignácio são filmados de costas chegando ao Cine Olympo. As duas se sentam na calçada. Até então, filmada em plano médio, ela estava nervosa por falar de padre Manolo e de como ele destruiu seu relacionamento com Enrique. Assim como Agrado, de *Tudo sobre minha mãe*, ela não é uma mulher do escândalo pictorial e do excesso erótico. É um problema que detectamos em Oliveira, ao generalizar comportamentos de travestis em afirmações como esta: a travesti “não reivindica mais do que ser objeto de consumo”, (OLIVEIRA: 1994 p.8). Articulando tal questão com o nosso objeto de estudo, cremos que Almodóvar merece reconhecimento exatamente por não se render a generalizações. A personagem apenas deseja o homem que ama, um amor que, aliás, cultivou a vida inteira. Mas, já exibida em plano próximo, ela fica mais alegre ao escutar a pergunta da amiga:

- Não gosto de ver você assim. Sobrou alguma coisa?
- Sim!
- De que?
- Coca da boa.
- Vamos, bicha! Me dá um pouquinho vai!
- Aqui?
- Claro! Ainda não saíram às ruas. Vamos bicha!
- Uma unhada para a minha amiga Paca.

- Mais uma. Gosto de tudo em duplas. Duas carreiras, duas transas, duas amigas, duas cavalgando juntas, dois pela estrada.

Paquito rouba a quantidade de cocaína que Ignacio iria usar.

- Você é mesmo uma porca.
- Isso! Vamos à escola! Vamos garota! Coragem!

Por mais que sua amiga tenha dito anteriormente que ela se enche de drogas, quando vemos a cena em que as duas cheiram cocaína não podemos crer que a personagem seja uma *junkie*. É um momento bastante cômico: a cocaína é consumida nas unhas, Paquito lambe a unha de Ignacio para conseguir pegar um pouco mais da droga e ainda fala bobagens. Não observamos o mesmo na seqüência da Ignacio “real”.

3) Berenguer infiltra-se no cotidiano de Juan e Ignacio enquanto alimenta o vício desta

Juan, Ignacio e Berenguer são filmados jogando ludo. Logo depois, vemos apenas Ignacio e Berenguer em plano médio em outro ambiente da casa. Já tendo desenvolvido algum afeto por ele, mostra suas pinturas. A câmera filma a pintura feita na folha de um caderno em close. Logo depois, a mão de Berenguer colocando algumas cédulas dentro dele. As mãos de Ignacio são enquadradas fechando o caderno e alisando sua capa. Até aí, a seqüência mantinha um pouco de frescor e descontração. Mas, na próxima cena, somos abruptamente direcionados para um plano em que o braço dela, já repleto de furos infeccionados, é enquadrado bem de perto. Ignacio aperta um cinto que envolve seu braço com a boca e aplica a heroína. A câmera filma seu rosto enquanto sente a picada. Em uma cena bem curta, Almodóvar transmite a total degradação da personagem, já que sabemos, a partir da fala da própria Ignacio, do seu vício.

Na continuação da 2ª seqüência, Ignacio e Paquito caminham juntas até a capela próxima ao colégio onde ela estudou. Paquito rouba vários utensílios do altar e a personagem se dirige ao local onde o padre se encontra. Ela é enquadrada em plano médio com a imagem de um anjo de perfil com os braços cruzados no lado esquerdo da tela.

Almodóvar, como em vários de seus filmes, brinca com a seriedade da igreja católica. Por ser filmada próxima a escultura de um anjo, as expressões da personagem adquirem uma aura ingênua. Associação que poderia muito bem ser interpretada pelo clero como uma ofensa.

- Bom dia, Padre Manolo.

Ele olha para ela assustado.

- O que quer? Não pode entrar aqui.
 - Sou irmã de um ex-aluno seu, Ignácio Rodriguez.
 - Ainda assim, não pode entrar aqui.

A câmera filma Ignácio em close.

- Não se lembra de Ignácio?
 - Tivemos muitos alunos.
 - Mas poucos como Ignácio. Tenho certeza.
 - Trouxe um importante recado seu.
 - Ele mesmo pode me dizer.
 - Não pode. Morreu num acidente.

O padre respira fundo e disfarça sua reação.

- Sinto muito. Agora por favor, vá embora.

Ela o encara por alguns segundos, o desafiando silenciosamente, e se retira. O padre fica a espreita enquanto Ignácio sai da igreja rebolando e fecha a porta, tenso. Ela dá a volta e tenta abrir os portões do colégio em vão. Não se dando por satisfeita, pula o muro, mas não perde a classe, ajeitando o vestido. O padre está olhando uma foto de Ignácio em sua sala e se assusta quando percebe que está sendo observado.

- Te pedi que saísse. O que faz aqui?

Ignácio é filmada em plano médio, encostada na porta. Ela fala com cinismo:

- O mesmo que você, lembrando de Ignácio.
 - Saia!

Sem obedecer, caminha até ele e se senta. Ignácio, já filmada em plano próximo, transmite segurança, sedução e desdém em sua fala.

- Precisamos conversar padre, mas será só por uns minutos.
 - Diga logo o que quer e vá embora. Não quero que ninguém a veja.
 - Vamos conversar no escuro? Não me importo, já estou acostumada a trabalhar no escuro.
 - O que quer?

- Uma vida melhor e um corpo melhor.
- E o que tenho a ver com essas melhorias?
- Você poderia me ajudar a financiá-las.

O padre levanta-se e se dirige a porta.

- Não acredito que Ignácio morreu ou que você seja sua irmã. Nem sequer acredito que você seja uma mulher.
- Está me trancando aqui?

Ignácio, exibida em plano médio, pergunta mais com excitação e curiosidade do que propriamente com medo.

- Não quero que ninguém entre por engano.

O padre se senta novamente.

- E agora quer me dizer por que veio aqui?
- OK. Vou direto ao ponto.

Ela tira uns papéis de dentro da bolsa e mostra-os a ele.

- É uma história que Ignácio escreveu. Sim, ele ouviu seus conselhos e continuou a escrever. Tenho um amigo que trabalha no Diário 16. Ele ficou muito interessado em publicar essa história. Mas antes queria sua opinião, já que além de ser professor de literatura de Ignácio, você é um dos principais personagens dessa história.

Alguém bate na porta. Ele atende o padre José (Francisco Maestre) que o informa de um roubo na capela que ele acredita ter sido realizado depois da missa. Os dois olham para Ignácio. Na figura 11, ela é exibida em plano geral com as pernas cruzadas a mostra. Fuma vagarosamente e olha para os dois, provocante.



Figura 11

Almodóvar faz com que a personagem sustente sua expressão principalmente através do olhar. Manolo orienta José a tomar providências e pede para não ser incomodado. Ele cochicha algo em seu ouvido, que se revela relacionado a Ignácio quando José olha na direção dela e faz um sinal de entendimento. Os dois voltam a ficar sós. Ela é filmada em plano próximo, já perturbada.

- Resumindo. Quero um milhão em dinheiro, ou então o Diário 16 vai publicar a história na íntegra.
- Não tenho um milhão de pesetas, muito menos em dinheiro.
- Mas pode consegui-las. Agora, se não se importa, estou de saída.

Ignácio estende a mão sinalizando que precisa da chave. O padre quer mante-la em sua sala.

- Espere até a hora do recreio.

Ela já está de pé, dá um tapa em seu quadril e põe a mão na cintura, impaciente. Caminha de um lado para outro.

- (Padre) Não está em posição de ameaçar ninguém. As pessoas vão acreditar em mim, não em você.

Num ímpeto, ela se aproxima dele. É filmada em close, com os olhos faiscando de tanta impavidez.

- Não, as pessoas mudaram! Estamos em 77. A sociedade põe minha liberdade acima de sua hipocrisia.

Trata-se de uma época em que a Espanha passa por uma transição em que os discursos moralizantes têm seu poder ameaçado. A fala de Ignácio atesta a esperança que tomava conta do povo espanhol de tempos mais liberais. A chantagem feita pela personagem em troca de melhorias para o seu corpo, as quais não conseguimos visualizar como tão necessárias, se comparadas à situação da Ignácio “real”, é muito bem estruturada. Ela já tem um amigo do Diário 16 a quem recorrer para publicar o relato, caso o padre não lhe entregue a quantia de dinheiro solicitada. Não sentimos a mesma segurança no momento em que a Ignácio da “realidade” realiza a ameaça.

4) Seqüência em que a Ignácio “real” chantageia o padre

Berenguer está em seu escritório e é avisado pela secretária que Ignácio, autor do relato, está no telefone. Ela se impõe enquanto fala ao telefone, deixando o padre bastante atordoado. O mesmo é enquadrado de várias formas para que suas reações sejam observadas e, em nenhum momento do diálogo, Ignácio aparece.

- Nós temos que conversar.
- Acho que não. Não tenho nada mais a dizer.
- Mas eu tenho. Estudei no colégio San Juan. Foi meu professor de literatura e estava loucamente apaixonado por mim. Me lembro de como me abraçava pelas costas enquanto declarava seu amor. Não acredito que tenha esquecido. Lembro dos botões do seu hábito marcando minha coluna. Você esqueceu mesmo? Te espero em minha casa às sete. Meu endereço está no verso do envelope Padre Manolo.

Na próxima cena, Berenguer já está na casa de Ignácio. Sobe as escadas e fica parado por instantes em plano próximo. Primeiramente, seios siliconados, praticamente a mostra dentro de um roupão cinza, são enquadrados. A câmera sobe e pára em um plano próximo de seu rosto e sua mão levantada portando um cigarro. Berenguer engole seco.

- Olá Sr. Berenguer! Sou Ignácio. Entre por favor.

Ele observa atentamente o ambiente e se fixa em um ponto. A câmera enquadra um sofá e uma mesa cheia de papalotes de heroína, um cinzeiro com restos de cigarro, um isqueiro... Como podemos observar na figura 12, Ignácio é filmada no canto esquerdo da tela. Senta-se e cruza as pernas, colocando a mão por cima delas e Berenguer está sentado no outro canto na poltrona.



Figura 12

- Sim, sou viciada, mas quero largar e achei que poderia me ajudar.
- Sim, conheço uma clínica.
- Eu também, mas antes quero me consertar um pouco.

Ele olha rapidamente para seus seios. Ignácio se comporta com certa altivez, se sentindo dona da situação.

- Enfim, sei que meus peitos são divinos, mas o resto... Enfim, não vamos falar disso. Ficar linda custa muito dinheiro, Padre Manolo. Acho que um milhão bastaria.
- Um milhão?
- Sim, em dinheiro vivo e fecho a boca. Serei um túmulo.
- Não sabe o que diz.
- Abuso sexual é muito mal visto, padre Manolo. Não sei o que sua mulher ou seu chefe pensariam.
- Não está em condições de chantagear ninguém. Posso pedir que a polícia te prenda agora mesmo.
- Tudo bem. Chame a polícia e eu ligo para sua esposa e para a imprensa.
- Um chantagista não pode ser tão indefeso como você. Acredite no que eu estou dizendo.

Juan é filmado em plano médio vindo na direção deles. Berenguer fica visivelmente desconcertado. Ignácio percebe e num ímpeto protetor, pede para o irmão voltar para o quarto e avisa a Berenguer que não está disposta a diminuir a quantia solicitada. Devido ao seu desejo incontrolado por Juan, Berenguer revê a chantagem e a percebe como um investimento. E apenas esse último fato mantém o trato entre os dois. Por estar em sua residência, o simples fato de estar expondo sua aparência deteriorada pelo vício, já lhe torna fragilizada e aquele tom provocante e seguro assumido no telefone desaparece. Suas ameaças são vagas e o próprio Manolo percebe que a situação será facilmente contornada, ao afirmar que um chantagista não pode ser tão indefeso quanto a personagem.

Ainda na 2ª seqüência, quando Ignácio está com o padre em sua sala no colégio, percebemos logo tratar-se de um *set* de filmagem. A personagem é filmada em plano geral. Batem na porta novamente. Ela corre para tentar fugir. A câmera a filma desesperada, de costas, em plano próximo com as mãos espalmadas na porta. Mas, antes mesmo de ver o rosto do padre José, de súbito, enxergamos seu braço se aproximando do pescoço de Ignácio. Os dois são filmados em plano próximo. Ele entra rapidamente, enfia um pano em sua boca com violência e a atinge com um soco no estômago. Aproveitando-se da recuada que Ignácio dá por conta do golpe, José aproveita para amarrá-la. A câmera filma em um plano curto, em close, suas mãos atando os braços da personagem. Depois, a vemos sentada na cadeira, de costas e respirando com dificuldade. Filmada em close, ofegante, quer dizer alguma coisa o padre. Ele tira o papel de sua boca vagorosamente e ela tosse, respira fundo e pede para se

confessar. A câmera enquadra o padre Manolo sentado no canto esquerdo da tela, Ignácio sentada de costas e padre José em plano americano. Antes que a personagem fale qualquer coisa, este quebra seu pescoço friamente.

5) Seqüência em que Enrique descobre que Ignácio já morreu

Enrique vai até a casa da mãe de Ignácio, na Galícia. Lá fica sabendo de sua morte, ocorrida há três anos. Essa visita faz com que ele modifique o final de seu filme. Ignácio era, até então, representada por Enrique como uma pessoa imponente e sedutora. Mas, quando ele descobre a morte dela, a personagem se torna mais frágil e o filme se torna mais chocante, culminando em um brutal assassinato. Em mais um jogo de Almodóvar, justamente nesse momento, o que parecia homogêneo se reverte e os papéis são trocados. A Ignácio “verdadeira” tem sua morte representada com mais detalhes e enquanto no filme de Enrique, Ignácio é assassinada como provavelmente deveria ser na “realidade”, que foi construída até então com “cores” mais fortes.

6) Seqüência da morte da Ignácio “real”

Primeiro uma folha de papel ofício é enquadrada. O rosto de Ignácio é filmado em plano próximo. Ela suspira e começa a datilografar uma carta para Enrique.

- Querido Enrique. Creio que consegui.

A campainha toca e ela é obrigada a parar de escrever. Ela se levanta, vemos seus seios escaparem do roupão bege estampado. Vai atender a porta. É enquadrada em plano próximo. Sua determinação em deixar de suar heroína lhe deixa com um aspecto melhor. Ignácio pega o papelote das mãos de Berenguer e fala convicta:

- É a última dose que tomo.

- Que quer dizer?

- Que vou largar. Dessa vez é verdade. Antes de consertar meu rosto e todo o resto, vou me internar numa clínica para me desintoxicar. Já marquei a internação.

Ela já está de volta à mesa, preparando a heroína para ser utilizada. A câmera passeia pelo pires em que está a colher a ser utilizada, pelos seus seios e chega até o seu rosto.

- Bonitas, não é?
- Quê?
- Minhas tetas!
- Sim, são maravilhosas!
- Obrigada.
- Quer ajuda?
- Não. Suma daqui, Não gosto de me drogar na sua frente.

Sua presença lhe causa constrangimento. Mais uma prova de que, mesmo com tudo que ocorreu no passado, Ignácio mantinha certo afeto pelo padre. Manolo se retira. A câmera se movimenta calmamente em *plongé* exibindo o chão da casa cheio de objetos espalhados e depois Ignácio, sentada em frente à máquina de escrever. Logo depois, ela é filmada em close, de perfil, desmaiada com a cabeça caindo em câmera lenta na máquina de escrever.

7) Seqüência em que Ignácio visita a mãe

Berenguer vai até a casa de Ignácio mais uma vez. Ela começa a perder a paciência porque o dinheiro tarda em chegar por inteiro. Com um andar meio masculino, Ignácio pega peças de roupa em vários cantos da casa e põe numa maleta.

- Como posso lhe dar três semanas? Sou uma *junkie*, não notou? Posso estar morta daqui a três semanas.
- Vai viajar?
- É óbvio. Vou visitar minha mãe antes de me internar. Odeio que ela me veja com essa cara e esses dentes. Culpa sua!

Como a figura 13 ilustra, o homem acompanha Ignácio até o táxi. Ela veste um sobretudo que lhe cobre o corpo todo e usa chapéu.



Figura 13

Assim como na 4ª seqüência, em que Ignácio fala que precisa fazer uns concertos em si mesma, percebemos aqui o quanto sua aparência a incomoda. Ela vive com o irmão mais novo em uma cidade pequena. O lugar em que mora parece intimidá-la, pois ela só sai de casa na presente seqüência para visitar a mãe, mesmo assim, muito insatisfeita por ter de vê-la com “essa cara e esses dentes”. Tal comportamento demonstra seu receio de se expor. Apenas os seios são considerados motivo de orgulho em seu corpo. Em dois momentos (4ª e 6ª seqüência), Ignácio comenta com o padre o quanto eles são maravilhosos. E por isso mesmo, trata-se da única porção de sua anatomia (além do braço e do rosto) enquadrada com proximidade e freqüência pela câmera. Não há feminilidade em sua aparência. Isso pode ser observado também pelo jeito masculinizado da personagem caminhar.

Má educação, apesar de nos oferecer mais recursos para trabalharmos os elementos cinematográficos, não nos trouxe muitas questões do ponto de vista das discussões de gênero. Consideramos que Almodóvar quis, principalmente, jogar com os limites e a relação intrincada, existentes entre a realidade e a ficção. Mais especificamente no que diz respeito ao nosso tema de interesse, o travestismo, ele brinca com as duas personificações da personagem Ignácio e lida muito bem com as possíveis reações preconceituosas do espectador.

Análise de vestuário

Na 7ª seqüência, a personagem está vestida com uma blusa que cobre os seus braços por inteiro, uma meia-calça preta e por cima dela um short curto marrom. Na 4ª seqüência (figura 12), ela veste um chambre cinza, uma calça de malha azul e está com os cabelos despenteados e mal cuidados. Na 2ª seqüência, ela está vestida com uma blusa lilás de manga comprida, uma saia preta a altura dos joelhos e um cinto largo, da mesma cor, coberto de tachas prateadas. A maneira de se vestir de Ignácio é um reflexo de sua relação com o corpo. Pelo que descrevemos aqui, pode ser observada somente a utilização de roupas bem folgadas que não delineiem suas formas não tão femininas e certo descuido com os cabelos longos. As mangas longas se justificam pela tentativa de esconder o constante uso da heroína. Interessante perceber que as cores utilizadas são sempre muito sóbrias e fechadas: preto, marrom, cinza, bege, lilás.

Ignácio representada por Enrique é o extremo oposto de Ignácio na “realidade”. Na 2ª seqüência (figura 11), ela aparece usando um vestido curto de cor verde com uma blusa de manga comprida de cor vermelha por cima e peruca longa de cabelos castanhos e sapatos pretos, altos de saltos plataforma. Na 1ª seqüência, a personagem veste uma blusa de estampa rosa, com zíper central aberto até a metade, um *top* preto por dentro, saia curta da mesma cor e usa uma peruca loira com um comprimento maior que a anterior. Ainda que seus braços também estejam sempre cobertos (com exceção do momento em que faz sexo, que, aliás, expressa que Enrique não desejava representar seu grande amor com furos nos braços), as blusas que utiliza não deixam seu corpo disforme. A personagem valoriza suas pernas com saias curtas (deixando inclusive os dois padres desconcertados na 2ª seqüência). E acima de tudo, usa cores vibrantes.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando propõe um cinema que seja produzido de acordo com uma nova linguagem do desejo, a teórica Laura Mulvey se refere a uma prática cinematográfica que, em hipótese alguma, seja moldada por um inconsciente patriarcal. A autora sonha com uma representação do feminino, e também de outras vivências dos gêneros sexuais, feita não do ponto de vista do homem heterossexual que exerce seu poder baseado nas convenções instituídas em uma sociedade ocidental falocêntrica. Um novo olhar seria construído com base na quebra das expectativas comuns de prazer.

Creemos que o cineasta Pedro Almodóvar, ao representar a transexualidade e o travestismo nas três obras analisadas nessa monografia, cumpre parcialmente tal intento. Dizemos isso por não considerarmos plenamente satisfatório o modo como exhibe a personagem Tina no filme *A Lei do Desejo*. Ela apresenta características interessantes, acreditamos que seu valor demonstra-se principalmente em, de certa forma, desconstruir o desejo de se tornar uma mulher passiva e submissa, geralmente atribuído a homens que se tornam transexuais. Mas, a vivência concreta de sua sexualidade, ocorrida só no fim da trama, e causada por vagas circunstâncias, fez com que considerássemos sua representação semelhante a obras em que personagens transgêneres têm sua condição problematizada apenas nos desfechos das histórias, seja por uma descoberta de seu sexo biológico ou por terem adquirido aceitação por parte das pessoas queridas. Acrescentamos ainda que apesar de compreendermos que ela convive bem com o fato de tornar-se mulher, que sua insatisfação sexual não tem relação com isso, não cremos ser a melhor das representações a mudança de sexo concretizada devido a um capricho de seu pai, quando tal iniciativa deve partir de um desejo próprio.

Com exceção dos aspectos acima citados, concluímos que a capacidade de Almodóvar de confluir várias manifestações da sexualidade, fazendo com que elas, ao se chocarem, sejam bem aceitas pelo público, é observada no que diz respeito aos fenômenos aqui investigados. Almodóvar defende em vários de seus filmes, através das vozes de suas personagens, a vivência dos corpos do modo que se deseja. Essa dimensão de que, não importa se são lésbicas, transexuais, gays ou heterossexuais, as pessoas estão sempre construindo seus “tipos”

e lutando para serem autênticas nesse sentido, correspondendo aos seus anseios, casa perfeitamente com o conceito de gênero sexual que trabalhamos, “um estilo ativo de viver o corpo no mundo”.

Nesse sentido, Agrado, de *Tudo sobre minha mãe*, concentra a melhor representação que Almodóvar fez do travestismo em toda sua obra. Ela tem orgulho de seu corpo modelado de acordo com suas vontades. Com uma personalidade que parece ter sido pensada pelo diretor nos mínimos detalhes, a personagem cativa até os mais preconceituosos. Seja por causa da ausência de vícios, por sua força, por seu senso de humor, ou por suas atitudes éticas, Agrado provoca empatia imediata no público.

Entendemos que o cineasta não retira de seus filmes o preconceito e as resistências da sociedade dirigidos a tais personagens, mas incute força suficiente neles para que lidem com tais comportamentos reacionários da melhor maneira possível. Percebemos também que o autor dialoga com os previstos julgamentos dos espectadores. A partir dos atos de tais personagens, o público pode julgá-los moralmente, mas com o desenrolar das tramas, Almodóvar o orienta até a conclusão de que por mais diferentes que possam parecer, essas pessoas também são humanas, com desejos e atitudes conflituosas, como qualquer um. Assim, mesmo Lola, de *Tudo sobre minha mãe*, que trouxe transtornos à vida de três mulheres e Ignácio, de *Má educação*, uma chantagista *junkie*, no final das contas, são representadas de modo positivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMODÓVAR, Pedro. *Fogo nas entranhas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Dantas, Labortexto, 2000.

BUTLER, Judith. *El género en disputa (Gender Trouble)*. México, Paidós, 2001 [1990].

COUTO, Edvaldo Souza. *Transsexualidade: o corpo em mutação*. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria *queer* – uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000200012&lng=pt&nrm=isso> Acesso em: 01 jun. 2006

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. *A nova polêmica de Pedro Almodóvar*. O estado de São Paulo, Caderno 2, São Paulo, 12 de novembro de 2004, p. D2.

MULVEY, Laura. Cinema e Sexualidade. In: Xavier, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: Xavier, Ismail(org). *A experiência do cinema*. 3ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

NATANSOHN, L. Graciela. Feminismo, Estudos Culturais e Comunicação. *Fronteiras*, São Leopoldo, v. V, n. 2, p. 53-66, 2003.

OLIVEIRA, Neuza Maria de. *Damas de Paus: jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*. [Trabalho apresentado no Encontro Enfoques Feministas e as Tradições Disciplinares nas Ciências e na Academia – Desafios e Perspectivas. Rio de Janeiro, 1994].

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Rearticulando gênero e classe social. In: Bruschini, Cristina; Costa, Albertina de Oliveira (org). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SANTOS, Maria Inês Detsi de Andrade. Gênero como categoria analítica e social. In: Santos, Maria Inês Detsi de Andrade. *Gênero e Comunicação: o masculino e o feminino em programas populares de rádio*. São Paulo: Annablume, 2004.

SILVA, Wilson H. da. No limiar do desejo. In: Cañizal, Eduardo Peñuela (org). *Urdidura de Sigilos*. 2ed. São Paulo: Annablume, 1996.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

Pedro Almodóvar.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha: 1980. 1 DVD (82min), som, cor.

Mulheres a beira de um ataque de nervos. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha: 1987. 1 DVD (90min), som, cor.

De Salto Alto. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha: 1991. 1 DVD (113 min), som, cor.

Kika. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha: 1993. 1 DVD (100min), som, cor.

Fale com ela. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha: 2002. 1 DVD (116min), som, cor.

O Outro lado de Hollywood. Direção e Produção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Estados Unidos: 1995. 1 DVD (102 min), som, cor.

Como agarrar um milionário. Direção: Jean Negulesco. Produção: Nunally Johnson. Estados Unidos: 1953. 1 DVD (98 min), som, cor.

Quanto mais quente melhor. Direção e Produção: Billy Wilder. Estados Unidos: 1959. 1 DVD (122 min), som, preto e branco.

Um dia de cão. Direção: Sidney Lumet. Estados Unidos: 1975. 1 DVD (120 min), som, cor.

O Homem elefante. Direção: David Lynch. Produção: Jonathan Sanger. Estados Unidos: 1980. 1 DVD (118 min), som, preto e branco.

Tootsie. Direção: Sydney Pollack. Produção: Sydney Pollack e Dick Richards. Estados Unidos: 1982. 1 DVD (112 min), som, cor.

De volta para o futuro. Direção: Robert Zemeckis. Estados Unidos: 1989. 1 DVD (107 min), som, cor.

Traídos pelo desejo. Direção: Neil Jordan. Inglaterra: 1992. 1 DVD (112 min), som, cor.

Priscilla, a rainha do deserto. Direção: Stephan Elliot. Produção: Al Clark e Michael Hamlyn. Austrália: 1994. 1 DVD (103 min), som, cor.

Para Wong Foo. Direção: Beeban Kidron. Produção: Estados Unidos: 1995. 1 DVD (109 min), som, cor.

As damas de ferro. Direção: Youngyooth Thongkonthum. Tailândia: 2001. 1 DVD (100 min), som, cor.

Madame Satã. Direção: Karim Anouz. Brasil: 2002. 1 DVD (105 min), som, cor.

Tirésia. Direção: Bertrand Bonello. França/Canadá: 2003. 1 DVD (115 min), som, cor.

Lado Selvagem. Direção: Sebastien Lipschitz. França: 2004. 1 DVD (93 min), som, cor.

ANEXO 1 – CORPUS DE ANÁLISE

A Lei do Desejo. Direção e Roteiro: Pedro Almodóvar. Edição: José Salcedo. Produção: Agustín Almodóvar. Música: Angel Luis Fernandez. Fotografia: Alfonso Beato. Vestuário: José Maria de Cossio. Intérpretes: Carmem Maura; Eusébio Poncela; Marisa Paredes; Bibi Andersen; Manuela Velasco; Antonio Banderas. Espanha: 1986. 1 DVD (102 min), som, cor.

Tudo sobre minha mãe. Direção e roteiro: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Edição: José Salcedo. Fotografia: Alfonso Beato. Música: Alberto Iglesias. Vestuário: José Maria de Cossio, Sabine Daigeler. Intérpretes: Cecília Roth, Javier Cámara; Marisa Paredes; Antonia San Juan; Penélope Cruz; Toni Canto. Espanha: 1999. 1 DVD (105 min), som, cor.

Má educação. Direção e roteiro: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar/Esther Garcia. Edição: José Salcedo. Fotografia: José Luis Alcaine. Música: Alberto Iglesias. Vestuário: Paco Delgado. Intérpretes: Gael Garcia Bernal; Fran Boira; Fele Martinez; Javier Cámara; Lluís Homar. Espanha: 2004. 1 DVD (105 min), som, cor.