

MASCULINIDADES, GÊNERO E PODER NOS FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR

Túlio Souza de Vasconcelos*

Universidade Católica de Pernambuco

DOI: 10.25768/20.04.01.020

RESUMO: Este trabalho discute como a linguagem cinematográfica produz e reproduz a hegemonia masculina na sociedade, a partir das contribuições dos filósofos Michel Foucault, sobre sexualidade e relações de poder, e Judith Butler, sobre gêneros. No cinema, a construção das relações entre o masculino e o feminino se apropria desses símbolos advindos de civilizações como a grega, a egípcia e, especialmente no cinema comercial, a estrutura narrativa clássica utiliza os arquétipos da cultura cristã e patriarcal. Ao longo do texto, a discussão é ilustrada através de filmes de Pedro Almodóvar que trazem emblemáticas noções de masculinidades e feminilidades. Dentre as discussões produzidas, destacamos: a repetição de regras que sustentam identidades de gênero tidas como hegemônicas; a relação entre masculinidade e poder e feminilidade e submissão. Os enredos dos filmes nos mostram que tais verdades são constantemente negociadas e indicam ainda que as normas sobre sexo, desejo, prazer, masculinidades e feminilidades não são somente reproduzidas, pois seus efeitos sobre os enredos particulares não terminam com o fim dos filmes.

PALAVRAS-CHAVE: masculinidade; cinema; gênero; representação; poder; Almodóvar.

Índice

Introdução – Por uma Masculinidade do cinema	2	4.1 <i>A Lei do Desejo</i>	19
1 Antropologia e Cinema	6	4.2 <i>Áta-me</i>	21
2 A Representação Masculina e o Olhar Masculino no Cinema	8	4.3 <i>Fale com Ela</i>	24
3 O Melodrama e o Cinema Latino	14	Conclusão	26
4 O Cinema de Almodóvar e a Análise dos Filmes	17	Bibliografia	27

*Jornalista com formação pela Universidade Federal de Pernambuco e Especialista em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco, e-mail: tuliosv1989@gmail.com

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

© 2020, Túlio Souza de Vasconcelos.
© 2020, Universidade da Beira Interior.

Introdução – Por uma Masculinidade do cinema

O DIRETOR espanhol Pedro Almodóvar é reconhecido no cenário cinematográfico atual como um diretor capaz de provocar calorosas reações tanto por parte da crítica quanto do público. Vários de seus filmes são protagonizados por mulheres. O condicionamento de gênero, tão difundido dentro da sociedade contemporânea, aparece de forma muito emblemática na obra deste realizador. Esse condicionamento é representado de forma extrema e agressiva, criando impacto no público e caracterizando um estilo próprio. É justamente sobre as formas como esses condicionamentos aparecem e o que essas formas representam inseridas no cinema de Almodóvar e na sociedade que pretendemos tratar.

Para Ismail Xavier (2003) os choques que o cinema provoca em seus espectadores são formas de treinamento e preparação para que os indivíduos possam encarar os estímulos do mundo moderno. Conforme o autor, “o cinema é a forma de arte que acompanha a ameaça crescente à vida que o homem moderno tem que enfrentar. A necessidade do homem de se expor aos efeitos do choque é o seu ajustamento aos perigos que ameaçam” (Xavier, 2003, p. 9).

O século XX que foi recebido pela invenção do cinema e pelos primeiros estudos psicanalíticos trazia grandes transformações: as cidades borbulhavam de trabalhadores, a agitação dos carros tomava o lugar das charretes e dos cavalos, os espaços de homens e mulheres se modificavam. O ambiente urbano passou a agir de maneira muito intensa sobre os indivíduos. Tudo foi se tornando muito rápido em um intervalo de tempo muito curto. A percepção de espaço e tempo transformou-se de uma vez por todas. (Xavier, 2003, p. 7). A invenção do cinema no final do século XIX pelos irmãos Lumière veio, em parte, para tentar dar conta das inquietações que a vida moderna, com seus meios de transporte e urbanização desenfreada, apresentou a um novo indivíduo, homem ou mulher, estimulado a reagir a ele.

Pode-se identificar que Almodóvar oferece elementos da discussão teórica proposta por Robert Connell (2005) para entender as masculinidades e examinar as vinculações existentes entre a vida pessoal e as estruturas sociais presentes nas sociedades ocidentais. Antes de discutir os elementos desse quadro teórico na sua relação com seus filmes, é necessário discutir o que propõe Connell.

Na sua análise sobre o gênero, o autor reconhece o processo e as práticas sociais que constroem a dinâmica das masculinidades. Connell divide esses processos de configuração de gênero em três dimensões. A primeira diz respeito à importância das relações de poder. Nesta dimensão destaca-se o fato de a subordinação feminina e a dominação masculina constituírem uma linha divisória de poder na configuração de gênero. Para Connell, mesmo tendo em conta as mudanças geradas pelo movimento feminista, tal estrutura permanece viva. A segunda dimensão diz respeito às relações de produção. Muito embora o trabalho feminino tenha crescido nas economias capitalistas, a ordenação do gênero acontece no trabalho e na divisão das tarefas entre homens e mulheres. Por fim, a terceira dimensão das configurações de gênero está ligada ao investimento emocional nas relações. Connell se apropria de termos freudianos – a energia emocional é vinculada a um objeto de desejo com um gênero definido. Ele considera os desejos e as práticas sexuais como objeto de investimento emocional. Quanto a esta terceira dimensão, Sandra Garcia (2001) explica que as relações que se estabelecem entre o objeto “desejante e o objeto do desejo podem ser consensuais ou coercitivas, independentemente se o prazer obtido é igualmente dado e recebido” (Garcia, 2001, p. 44).

A discussão destes elementos nos interessa, pois é através destas dimensões que Connell examina as relações entre masculinidades, a partir justamente da análise das posições que estas ocupam dinamicamente na sociedade. Connell (1995) propõe um quadro teórico para entendermos as masculinida-

des examinado-as com as estruturas sociais. Para ele, os problemas referentes aos conceitos de masculino e feminino se devem ao fato de a vida cotidiana ser um cenário da política de gênero. Assim, ele propõe quatro padrões principais de masculinidades que, no caso, estariam presentes hoje nas sociedades ocidentais: a masculinidade hegemônica, a subordinada, a cúmplice e a marginalizada.

A masculinidade hegemônica é uma configuração de gênero que incorpora a legitimidade do patriarcado, garantindo posições dominantes aos homens e de subordinação às mulheres. Se as condições para a defesa do patriarcado mudam, a dominação hegemônica da masculinidade é gradualmente alterada, desconstruída. Nestes casos, a hegemonia é vista como mutável. Sobre a masculinidade subordinada, o autor alerta que existem relações específicas de dominação de gênero entre grupos de homens, ou seja, a dominação dos heterossexuais e a subordinação dos homossexuais.

As práticas de subordinação e dominação incluem a violência, a discriminação econômica e o abuso. Os heterossexuais também são excluídos do círculo de legitimidade, o que dependerá da posição econômica e social que ocupam nas sociedades em que vivem.

Para Connell, cúmplice, é a masculinidade com a qual os homens se conectam com certos projetos da masculinidade hegemônica, porém não cumprem todas as práticas hegemônicas com rigor. O casamento e a paternidade incluem compromissos com as mulheres, mais do que uma simples relação de dominação, exemplifica o autor. Marginalizada, seria a relação entre os grupos étnicos ou entre as classes subordinadas. A marginalização se relaciona com o poder que a masculinidade hegemônica exerce sobre os outros grupos. Os termos usados por Connell não constituem tipos fixos de caracterização, mas sim configurações de práticas construídas e mutáveis.

A fim de podermos compreender melhor tais padrões de masculinidade, propomos uma leitura da filmografia do cineasta espanhol Pe-

dro Almodóvar, pois é um interessante exercício de objetivação desses conceitos e pode contribuir para o entendimento dos termos apresentados, os quais muitas vezes chegam a se confundir entre si, a mesclar-se, ou mesmo a assemelhar-se. Como argumenta Duarte (2002), em sociedades audiovisuais como a nossa, o domínio da linguagem cinematográfica seria um requisito fundamental para transitarmos bem pelos mais diferentes campos sociais. Existe uma forma que cruza diferentes codificações culturais, apresentando “temáticas que atravessam a maioria das culturas, tais como as definições de masculinidade, feminilidade, infância, dever, honra, patriotismo e assim por diante” (Duarte, 2002, p. 52).

Desta forma, as masculinidades dos brancos, por exemplo, estão construídas não só em relação a outros homens também brancos, como também em relação aos homens negros, índios, etc. E, como diria Foucault, “viver em sociedade é, de qualquer maneira, viver de modo que seja possível a alguns agirem sobre a ação dos outros” (Foucault, 1995, p. 245-246). Dessa forma, para entendermos o gênero, é necessário irmos além do gênero, e para entendermos a classe, a raça, entre outros, devemos mover-nos em direção à dimensão gênero. Existem já estudos importantes sobre a representação étnica de comunidades oprimidas no cinema hollywoodiano e europeu. A exemplo destes, Ella Shohat e Robert Stam (2006) afirmam que os estereótipos em diferentes filmes assinalam a funcionalidade social dos mesmos, “demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos que Alice Walker chamou de ‘prisões de imagens’” (Shohat e Stam, 2006, p. 289).

Influenciado teoricamente por Foucault, pelas reivindicações do movimento feminista e *gay*, Connell vê o gênero como uma metáfora de poder assim como a tendência da masculinidade dominante nos países capitalistas em se ligar à dominação sócio, política e econômica. O mundo formado por práticas corporal-reflexivas é um domínio da política –

a de gênero – socialmente corporificada (Connell, 1995, p. 25).

O pensamento de Connell sobre masculinidade nasce em contraposição à teoria dos papéis sexuais, emergente nas ciências sociais durante a década de 1930, que identifica dois desempenhos, um feminino e um masculino, internalizados no processo de socialização. Concordando com o feminismo da década de 1970, critica aquela teoria por reduzir os gêneros feminino e masculino a duas categorias homogêneas, bem definidas, harmônicas e complementares, assim como não vê sempre como positiva a internalização dos “papéis sexuais feminino e masculino” socialmente tidos como padrão (Connell, 1995, p. 27).

As práticas corporal-reflexivas não são individuais, pois abarcam relações sociais e simbólicas, envolvendo instituições de larga escala. Através desses treinos, são formados mais que vidas individuais: um mundo social é constituído. A masculinidade não funda um objeto individuado, mas um aspecto de uma ampla estrutura. Connell pensa a masculinidade não apenas como uma característica da identidade pessoal, mas a encontra presente nas relações sociais, nas instituições e no mercado de trabalho. A masculinidade não apenas aí se encontra, mas são por elas estabelecidas no mais íntimo grau, instituindo-se de forma historicizada (Connell, 1995, p. 36).

Ao achar que as ciências e a tecnologia ocidentais são culturalmente masculinizadas por serem feitas majoritariamente por homens (Connell, 1995:6), o autor mostra que seu pensamento sobre as instituições as vê de forma passível de generificação. Portanto, se em uma instituição há a presença maciça de um dos sexos, há uma tendência dela se generificar.

Cada vez mais o cinema passa a ser um campo de problematização e investigação que dialoga com outros campos e teorias. Portanto, se as identidades de gênero, sexuais, e de etnias não são naturais, mas antes socialmente construídas, o cinema como arte-

fato cultural ocupa um lugar importante como campo de análise, fazendo-nos pensar sobre o nosso e outros cotidianos, de outras culturas, das mais diferentes formas.

Almodóvar procura discutir enunciados que se repetem continuamente nos filmes através de determinados personagens, os quais reiteram a constituição de identidades normativas, reforçando as categorias criadas por Connell. É neste sentido de evidenciar e questionar através do filme e da teoria de Connell, a potencialização de uma hegemonia de masculinidades e etnias que se repetem e se mantêm, em ambos os campos, tanto nos estudos teóricos como no cinema. Para Connell (2005), existe uma divisão crucial entre a masculinidade hegemônica e as várias masculinidades subordinadas.

Propomos desenvolver uma análise que aborde questões culturais, mais focadas em masculinidades, com o compromisso de rever certas práticas sociais acerca do visual e dos discursos que se disseminam em torno delas através do cinema. Articular temas como o das masculinidades e do cinema ajuda a analisar mais profundamente as representações fílmicas, não somente como produtoras de práticas sociais, mas como artefatos produzidos por estas. Dessa forma, é preciso cada vez mais entender em maior profundidade as suas estratégias e recursos, para compreender a sedução que os filmes de Almodóvar exercem sobre o grande público.

Os corpos em suas diversas formas de representação no cinema são emblemáticos desses embates. Trazem suas representações, o olhar daqueles que o manipulam com toda a gama de suas trajetórias e subjetividades. Apresentam-se como objetivação das variadas subjetividades emergentes na modernidade, associadas às da tradição, configurando-se como a materialização das pulsões, da libido, das internalizações das normas, mas, sobretudo, da acirrada luta contra a normatização, do dito patológico, do tido como racional e do encarado como normal. Muito se tem discutido sobre o feminino no cinema e

as questões referentes às suas representações enquanto objeto masculino, das formas de sociabilidade excludentes e das subjetividades comprometidas com a misoginia.

As relações entre cinema e corpo nos filmes de Almodóvar tangem a percepção do espaço tanto do público como das personagens. Na *mise-en-scène* de corpos que o cinema promove, a delegação de voz a personagens principais femininas se faz emblemática para o entendimento sobre como se fazem os significados dessas narrativas. A *mise-en-scène* torna significantes escritos em fala, canção e movimentos executados por corpos capazes de se mover, cantar, falar; e esta transcrição é intencionada a outros corpos vivos – os espectadores – capazes de serem afetados por estas canções, movimentos, palavras. É esta transcrição feita nos corpos e para os corpos, considerados como potencialidades sensoriais, que constitui o trabalho característico da *mise-en-scène*. Como uma temática recorrente, o diretor espanhol joga com as expectativas e identificações do espectador. Na verdade, o que se vislumbra na representação dos espaços dos filmes é uma tensão que é construída a partir da percepção do mundo real, ou seja, Almodóvar sempre busca inicialmente o tradicional lugar de conforto do espectador para que no decorrer da trama haja um impacto. Para que isto aconteça, este impacto deve ser engendrado por conflitos que necessariamente façam parte do mundo simbólico da audiência. Os filmes carregam essa tensão, dando a ver como Almodóvar faz questão de jogar com essas questões.

Estudos sobre masculinidades são relativamente recentes e sua inclusão na perspectiva do gênero, uma forma de evidenciar a indissolubilidade das relações, das construções das subjetividades e sociabilidades ao longo da história. Ao se reportar às masculinidades, de imediato estas se traduzem em diversidade e esta em possibilidades múltiplas. Mas sempre na dimensão das relações hétero ou homoeróticas, sem ter uma dimensão da abrangência identitária do seu significado plural. Ou

seja, em termos de gênero há possibilidades variadas entre os polos apontados pela racionalidade normativa do saber/poder, que apesar de inovadoras e necessárias estão seguindo os movimentos de visibilidade e luta pelos direitos civis dos grupos que têm o seu objeto de prazer definidos pelo mesmo sexo. Porém, tal referencial se amplia se levamos em conta os aspectos étnicos e aqueles vinculados às práticas sociais que apontam para desempenhos e papéis múltiplos do masculino. As posições referentes ao *self*, ao pensar, ao dirigir nas sociedades latinas, no que tange à sociedade ocidental, são masculinas, porém, nas afro e indígenas não o são. Se nestas sociedades latino-americanas a marca predominante da cultura e da história é a mestiçagem, por exemplo, fica difícil distinguir de forma objetiva e racional papéis, condutas, desempenhos, sociabilidade sem adentrar no universo simbólico e no da construção das subjetividades.

No plano da vivência e das experiências há o múltiplo que o cinema pode inventar, expressar, traduzir, apontar e delinear ou sugerir, porém, na academia/universidade o diverso se transforma em uni, de um universo semântico e de vivências e segmentos restritos da sociedade ou daqueles que por tradição já encontraram um lugar e pretendem legitimá-lo. Desse universo ao das mídias, por um esforço militante e pela militância dos representantes dos grupos convencionais das sexualidades já estandardizadas passam a definir padrões de conduta, universo simbólico, as práticas e os discursos pontuais. Neste percurso lida-se com os dispositivos de saber/poder, pois o instituinte se transforma em instituído não permitindo que se veja a gama variada de possibilidades emergentes ou mesmo existentes.

Há muito nas vivências, experiências e nas subjetividades por que não se conformam como dominantes ou, por outro lado, como normativas e já categorizadas/catalogadas. O novo, o distinto encarado como outro talvez o óbvio, seja o mais difícil de ser percebido, sentido, ou flagrado, afinal está latente e como pulsão tem poder de desestabilização. Tal

fenômeno encontra lastro, exatamente, a partir dos movimentos de luta pelo reconhecimento da diversidade sexual, que teve como ponto de partida o feminismo. Assim, diz respeito à sensibilidade, à indistinção entre papéis normatizados e ocupação de territórios instituídos, institucionais. Há uma desterritorialização de papéis/funções entre o masculino e o feminino, que não apontam necessariamente para as práticas homo-eróticas ou lesbianas, mas para sociabilidades e construção de subjetividades não assexuadas, nem tão pouco pansexuais, mas que estão na fronteira destas e com as formas mais convencionais da racionalidade do biocultural. Masculinidades traduzem a busca dessa perspectiva no âmbito da ação e da construção do masculino na produção cinematográfica em foco.

1 Antropologia e Cinema

Cinema e Antropologia nascem quase simultaneamente e, no decorrer deste século de existência, cruzam-se em diversos momentos e influenciam-se mutuamente. As imagens projetadas sobre a grande tela fascinam antropólogos. Alguns percebem o potencial de comunicação e de sedução da imagem cinematográfica e decidem fazer da película etnografia. Hoje, a maior parte da produção no campo da Antropologia Visual discute justamente o fazer do filme etnográfico, a utilização das imagens produzidas e a importância do registro imagético no trabalho de campo. Mas o século XX revela, além do antropólogo-cineasta, o antropólogo-espectador. Este vê no cinema não meio, mas objeto da pesquisa. Diante da imagem, dedica-se à decifração.

Em *Antropologia da Comunicação Visual*, Massimo Canevacci propõe uma interpretação semiótica dos filmes, que implica, como primeiro passo, a descrição e interpretação dos filmes como um texto. Em *Antropologia do Cinema*, Canevacci explica o porquê da necessidade da análise antropológica do cinema:

O cinema – como subcultura interna
ao sistema das novas ideologias –

tem necessidade de reflexões globais e radicais para responder às perguntas sobre sua relação entre máquina-cinema e as modificadas categorias centrais da humanidade: o tempo, o espaço, o rito, a fábula, a vida, o riso, o comportamento na sala, o trabalho, o corpo, a morte, as classes sociais. E, por isso, uma nova tentativa de compreensão do cinema pode ser colocada num plano antropológico. (Canevacci, 1990, p. 29).

Essa abordagem antropológica do cinema deixou, em meados do século XX, as portas abertas para a investigação do fascinante objeto. Os filmes ficam, desde então, caracterizados como produtos culturais, passíveis de observação, cuja interpretação revela modos de pensamento de culturas “outras” e da nossa própria. Como os mitos, os filmes apresentam recorrências que podem ser interpretadas, veiculam representações sociais, têm origem “coletiva”.

Canevacci aponta que a analogia filme/mito é um dos aspectos mais interessantes apontados nos filmes. Produções ficcionais são formas de recorte, apreensão e organização do mundo. As imagens contam histórias, tempos, lugares, sentimentos, perspectivas. Os filmes registram mitos e também mitificam representações. Sintetizam uma série de visões de mundo. Filmes, como mitos, são narrativas social e culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas “dramatizações” da realidade. O filme, como um mito, relaciona-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros ao espectador.

Essas considerações apontam para os caminhos que pode seguir uma discussão aprofundada das relações analógicas entre filme e mito. Por um lado, elas ajudam a pensar as interfaces entre cinema e sociedade e, por outro, permitem vislumbrar uma metodologia para análise fílmica inspirada na análise antropológica de mitos. Sem a mesma coesão de princípios teóricos e metodológicos, temos à disposição as mais diversas possibilidades de

abordagens do cinema a partir das humanidades, em geral, e da antropologia, particularmente. Na nossa análise, leva-se em conta a preocupação com as relações entre cinema e sociedade.

Clifford Geertz (1983) considera a arte não simples reflexo da sociedade, mas um modo de pensamento sobre a vida social. O interesse não está, portanto, no plano instrumental: o objeto não tem objetivo de investigação da capacidade do cinema de influenciar o público, determinar comportamentos ou sugerir ações, nem filmes como retratos exatos das sociedades que os produzem. Os filmes são vistos aqui como as interpretações que as sociedades constroem de si mesmas, impregnadas de seus valores, categorias e contradições.

Em *Art as a cultural system*, Geertz delinea sua teoria semiótica da arte. Primeiramente, reitera a necessidade de perceber a arte como um sistema cultural: a definição de arte em qualquer sociedade não seria nunca totalmente intra-estética, já que as obras teriam significância cultural. Assim, afirma que estudar arte é explorar uma sensibilidade essencialmente coletiva. Isto porque a capacidade de perceber significados em pinturas (ou poemas, melodias, construções, potes, peças, estátuas) seria, como todas as outras capacidades humanas, produto de uma experiência coletiva que a transcende.

Os filmes, certamente, podem ser introduzidos na lista de objetos artísticos elaborada por Geertz. A observação do fenômeno cinema aponta ainda para o fato da experiência coletiva determinar, além da capacidade de perceber significados, a própria compreensão da linguagem e suas inovações. Basta lembrar as reações dos primeiros espectadores, de tempos em que o próprio cinema não se constituía em experiência compartilhada: o espanto, no mínimo, tomou conta do público que assistia ao filme de Lumière *A chegada do trem à estação*. Também a introdução de elementos próprios à linguagem cinematográfica, como o *close up*, teve que ser assimilada: para a moça

que tinha acabado de ver sua primeira sessão de cinema, o espetáculo na época teria sido “horrível”.

Como nos conta Balázs, ela teria visto “homens feitos de pedaços: a cabeça, os pés, as mãos, um pedaço aqui, um pedaço ali, em lugares diferentes”. A mesma moça, se fosse hoje aos cinemas, provavelmente assistiria a um outro tipo de fragmentação de corpos, ao qual alguns assistem horrorizados, enquanto outros, “acostumados” à linguagem, conseguem até mesmo rir.

Cabe notar que, nos estudos culturalistas, a relação entre filmes e vida coletiva se dava ainda no plano instrumental: a arte seria reflexo da vida, nos filmes estariam impressos os comportamentos de quem os produzia. Uma análise a partir da proposta de Geertz teria como foco as relações entre o cinema/arte e as categorias através das quais os homens pensam e elaboram a vida. Ao pesquisador que se debruça sobre objetos artísticos, Geertz atribui a tarefa da realização de uma “etnografia dos veículos de significado”, que considere os signos não como códigos a serem decifrados, mas modos de pensamento, idiomas a serem interpretados.

Uma imagem, uma ficção, um modelo, uma metáfora, a briga de galos é um meio de expressão; sua função não é nem aliviar as paixões sociais nem exacerbá-las (...) mas exibí-las em meio às penas, ao sangue, às multidões e ao dinheiro. (Geertz, 1989, p. 15).

Ainda sobre o cinema como reprodutor da ideologia, Stam (2007) critica o pensamento eurocêntrico na mídia e no cinema. Para ele, na possibilidade da análise da “imagem” de um grupo social, devem ser levadas em consideração as dimensões especialmente cinematográficas dos filmes, perguntando: Qual o espaço que os representantes dos grupos de negros, índios, latinos ocupam na tela? Qual a sua visibilidade, em primeiro plano ou distanciado? Por quanto tempo aparecem? Como

são caracterizados os personagens? Aproximam ou distanciam os espectadores? A linguagem do corpo expressa o que? A sonoplastia é adequada à caracterização do grupo?

Com base nestas referências podemos afirmar que diversos aspectos metodológicos já vêm sendo trabalhados antropológicamente e estes pressupostos serão utilizados como referências na busca de uma nova análise dos filmes, que amplie os modelos tradicionais.

A arte, e o cinema enquanto tal, deve ser observada como produções culturais conjuntas e não autônomas. Ambas dialogam entre si (e com tantas outras instâncias), com estruturas de significados particulares, com ressonâncias específicas e objetivos específicos que vão do devaneio à mercantilização e a necessidade da obtenção do lucro, tratando o filme como mercadoria. Para se analisar um filme, é importante compreender os contextos, as épocas e os sentidos que circulavam entre indivíduos e suas coletividades, como no mundo ocidental contemporâneo, por exemplo. Afinal, uns são feitos por e para os outros. Assim, o cinema contemporâneo fala para o homem e também deste homem. Fazer destas falas um encontro para análise é algo que desnuda muitas riquezas acerca das construções simbólicas para a Antropologia.

O cinema, como um espaço de falar de, e sobre os indivíduos, cria cenários, representações, narrativas que conduzem ao enfrentamento, seja consigo mesmo, seja com os outros (presentes ou passados). Por isso, observar em determinados filmes os estereótipos ali apresentados, as falas com sotaques pejorativos, os encontros raciais, de gênero e etários. Tudo isso interessa à Antropologia também, pois num contexto de mercado, o cinema circula sentidos, mas também tem a capacidade de fortalecer ou reprimir identidades, habitus, tendências, entre outras possibilidades. Com histórias boas para se pensar o cinema pode, com certeza, ser um excelente espaço de discussão das hierarquias sociais, das estruturas de poder cristalizadas, entre tantas outras mazelas que incomodam o espaço coletivo e aca-

bam por naturalizar determinadas desigualdades sociais. Pelas imagens, pelas palavras, pelos cenários, eus e outros em contraste, em processos de construção de identidades e de sobrevivências. Ali se encontram os outros “traduzidos”, o que, sem dúvida é importante também para melhor se compreender as sociedades que produzem, circulam e consomem tais representações e porque essas e não outras. Como adverte Foucault (2007), os discursos, em suas diferentes formas, são motores históricos, ou seja, podem fazer ao dizer. Para além,

disso, como ressaltam Shohat e Stam (2006), é preciso procurar as “presenças relacionais” que estão nos filmes, por vezes implícitas em discursos outros.

Não se pode deixar de lembrar que historicamente tanto o cinema quanto a Literatura tiveram um papel importante na tentativa de construção das identidades nacionais e na legitimação de determinadas instâncias de poder. Inseridos em indústrias, estas formas de arte são, de certa forma, discursos de poder também. O cinema, ao ser consumido, pode, igualmente, estar sendo utilizado como uma forma demarcadora de determinado “estilo de vida”. Assim, arte, mercado, cultura e consumo são elementos em trânsito, fazendo com que os encontros e as tensões sejam visíveis quando observamos tais arenas como “campos” (Bourdieu, 1998), em que há agentes em disputa por interesses diversos, “reais” ou imaginários.

Em comum, Antropologia e cinema tem a possibilidade de invocar, provocar reflexões ou mesmo, somente a intenção discursiva de tentar fazer crer que as ações humanas tenham significados (manifestos ou latentes). O que ambas almejam talvez seja, de certa forma, compreender (ou dar sentido) às experiências humanas, reais ou imaginárias.

2 A Representação Masculina e o Olhar Masculino no Cinema

Historicamente, a sociedade ocidental teve como modelo social o patriarcado, que desti-

nava as mulheres à submissão masculina, restringindo a existência da condição feminina à esfera privada. E o que se vê, é que há uma hegemonia associada ao masculino, branco e jovem, que institui uma relação hierárquica, que se mantém pela adesão da parte subordinada a uma cultura que a limita a um lugar inferior, e pela disseminação dessa situação como algo natural. As relações de gênero podem ser embasadas em um discurso patriarcal, machista e sexista, que apresenta a mulher como objeto de satisfação dos desejos do homem.

Para Butler (2014), se a linguagem atua sobre nós antes de começarmos a atuar, e continua atuando no mesmo momento em que atuamos, é preciso pensar na performatividade de gênero primeiro como uma “atribuição de gênero”. Somos nomeados e nos atribuem um gênero sem mesmo entendermos sobre como as normas de gênero atuam sobre nós e nos formatam. As regulações de gênero são anteriores aos indivíduos, já que elas constituem sujeitos “gendrados” em meio a expectativas sociais que orientam as referências identitárias desses sujeitos, ainda que o processo de performatividade compreenda não só a capacidade de reproduzir essas normas, como também de rompê-las. E essas rupturas nas normas de fato podem acontecer, e acontecem, na performatividade de gênero. Isso porque a operacionalidade do gênero consiste na efetivação das normas que o regulam, isto é, depende da suscetibilidade dos indivíduos, que é anterior a sua capacidade de escolha, o que não anula, entretanto, a sua agência. A constituição do gênero envolve certa vulnerabilidade perante as normas, de maneira que qualquer ato discursivo seja precedido da sujeição dos indivíduos à linguagem (Butler, 2014). Se os papéis de gênero são socialmente definidos e, como Butler defende, nós os desempenhamos antes de nos darmos conta, no cinema esses papéis são exacerbados. Ou seja, se socialmente realizamos performances características de feminino e masculino, no cinema esses estereótipos são intensificados.

O gênero, como uma categoria que se

constitui continuamente nas relações sociais, tem no cinema um de seus veículos de resignificação e de reelaboração de sentidos. Se pensado desde a perspectiva de Teresa de Lauretis (1984), o cinema seria um aparato de construção do gênero, ou uma “tecnologia do gênero”, que consistiria, ao mesmo tempo, em produto e processo de sua representação. Aprimorando a concepção de Foucault sobre a “tecnologia sexual”, as “tecnologias de gênero”, das quais o cinema faz parte, corresponderiam aos discursos e às práticas institucionalizadas ou presentes na vida cotidiana. Desse modo, o cinema produziria representações de gênero, ao mesmo tempo em que essas representações seriam interpretadas e reconstruídas subjetivamente pelo espectador.

Nos filmes de narrativa clássica, o diretor elege meios de naturalização da ficção, buscando ocultar os processos técnicos de produção a fim de levar o espectador a um processo de identificação por meio dos estímulos sonoros e visuais. Esses estímulos o levam a assimilar mais facilmente os conteúdos representados. Machado (2007) define esse processo da seguinte forma: “Isso é exatamente o cinema: uma arte de multiplicação do olhar e da audição, que pulveriza os olhos e ouvidos no espaço para construir com eles, entre eles, uma “sintaxe”, ou seja, uma intrincada rede de relações”. (p. 8).

Isto torna a narrativa fluida, com o auxílio também das técnicas de montagem utilizadas para posicionar de forma natural a passagem entre os planos, determinar ritmos e as maneiras de dividir assuntos, falas e contrapor a ação dos personagens. De acordo com Martin (2003), as trilhas sonoras, além de complementarem essa significação, ajudam a suavizar as transições entre os planos, funcionando como fio condutor da narrativa, por serem “bem menos fragmentada que a imagem”. (p.114).

Dessa forma, pode-se dizer que os estímulos sonoros e todos os outros termos da escrita cinematográfica formam uma unidade de sentido que, além de trazer coerência à história,

se traduz na esfera do simbólico em falas articuladas para oprimir ou exaltar grupos sociais e traçar paradigmas que definem as relações de gênero pelas ideias construídas e repetidas em várias produções que condicionam e naturalizam posições e papéis sociais.

Embora haja uma convenção desses termos que compõem as narrativas ficcionais, principalmente na linguagem clássica, vale lembrar que esse processo é idiossincrático, ou seja, mesmo utilizando uma rede de significação já estabelecida, os diretores transformam as ideias do roteiro em imagem e som de forma individual.

A concepção da narrativa cinematográfica possui um significado particular, de acordo com o contexto da história, a situação do personagem e o intuito do diretor. Para o espectador, a decodificação das formas visuais do filme se dá de forma antropológica. Depende da vivência cultural de cada indivíduo e está intrinsecamente relacionada aos seus valores e visão de mundo. Não obstante, ao dirigir um filme, o cineasta se apropria do modo de fala do espectador, utilizando um vocabulário visual codificado, na intenção de gerar proximidade com o público de modo que este possa assimilar de forma natural os pontos de vista transmitidos.

Segundo Laura Mulvey, no texto *Prazer visual e cinema narrativo* (1983), existem três tipos de olhares no cinema narrativo clássico, que são explicitamente masculinos: o olhar da câmera, o olhar do telespectador e o olhar dos protagonistas masculinos no filme. Entretanto, “as convenções do filme narrativo”, segundo a autora, “rejeitam os dois primeiros sujeitando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar a presença da câmera intrusa e impedir que a plateia tenha consciência crítica do drama ficcional”. Pois a consciência do processo de registro do filme e a leitura crítica do telespectador podem tirar o realismo e a verdade do filme.

Essa situação contribui para que o espectador tenha seus desejos reprimidos temporariamente e projetados no ator, numa situação pa-

recida com a fase do espelho descrita por Lacan, em que a imagem-espelho torna-se mais perfeita que a própria pessoa. “O personagem na história pode fazer com que as coisas aconteçam e pode controlar os eventos bem melhor do que o sujeito/espectador, da mesma forma em que a imagem no espelho exibiu um maior controle da coordenação motora”, destaca Mulvey. Assim, pelo processo de identificação, quando o protagonista toma posse do seu objeto erótico, a mulher, o espectador também pode, indiretamente, possuí-la.

Mulvey faz uso de termos psicanalíticos como escopofilia, falocentrismo, voyeurismo e fetichismo para explicar que a figura feminina coloca um problema mais profundo, como objeto do olhar masculino. A falta real de um pênis implica ao homem um desprazer, pela ameaça de castração pelo medo do “órgão sinistro”, que é a vagina. A autora identifica duas vias de saída para o homem escapar desta ansiedade de castração: o voyeurismo e o fetichismo, estruturas utilizadas como uma espécie de mecanismo de defesa contra a ameaça feminina.

Com o uso do voyeurismo, o qual possui associações com o sadismo, o homem encontra o prazer na determinação da culpa da mulher-objeto, controlando-a e submetendo-a à desvalorização, punição ou redenção. Já com o uso do fetichismo escopofílico, pode ser vista uma completa rejeição da castração pela substituição da mulher por um objeto fetiche, de forma a torná-la mais tranquilizadora em vez de perigosa.

Sobre a predominância do olhar masculino no cinema narrativo clássico, Kaplan afirma que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais masculino/feminino, que primeiro giram em torno do olhar e em seguida de modelos domínio-submissão. “Tais posicionamentos assumidos pelos dois gêneros sexuais na representação privilegiam nitidamente o macho, através dos mecanismos de voyeurismo e fetichismo, que são operações masculinas e porque o seu desejo detém o poder/ação en-

quanto o da mulher não” (Kaplan, 1995). Entretanto, cabe notar que, conforme essa autora, o olhar não é necessariamente masculino, mas que, para possuir e ativar o olhar é necessário que se esteja na posição “masculina”.

Outra função do fetichismo é a repressão da maternidade. Kaplan aponta motivos pelos quais o filho homem não conseguir se recuperar do fato de ter sido cuidado e ter dependido de uma figura castrada e com um órgão “sinistro” e a consciência de que seu pequeno órgão genital nunca poderia satisfazer a mãe. Logo, a ausência da mulher no patriarcado como sujeito pode ser vista como consequência da necessidade de reprimir a maternidade e as sequelas deixadas na memória masculina.

Apesar de não se tratar de um estudo de gênero, mas de realização de filmes, é importante lembrar que o discurso patriarcal pode ser observado desde os primeiros filmes produzidos. Isso denota um lastro cultural arraigado que vem se repetindo até os dias atuais. O espaço de atuação das mulheres na direção de cinema foi ocupado de forma distinta em diversas partes do globo, embora na maioria dos países a produção ainda esteja relacionada a uma construção masculina. Kaplan explica como a imagem da mulher vem sendo construída por esse olhar masculino ao longo dos anos. A autora afirma que:

Nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois dos modelos de domínio e submissão. Esses espaços de poder criados pelo cinema são reforçados com a representação de estereótipos designados como estruturantes. O imaginário social e estruturas arquetípicas são influenciados pelas representações e estas refletem o pensamento e discurso hegemônicos (p.55)

Esses espaços de poder criados pelo cinema são reforçados com a representação de estereótipos designados como estruturantes do feminino. O imaginário social e estruturas arquetípicas são influenciados pelas representações e estas refletem o pensamento e discurso hegemônicos.

O cinema clássico narrativo constrói suas personagens baseadas em rótulos e estereótipos, ou seja, em características padronizadas esperadas de cada grupo social: masculinidades e feminilidades, características e padrões de comportamento para os mocinhos, os bandidos, os heróis que, muitas vezes, atores e atrizes já possuem, mas que são especialmente “exagerados” pelas lentes do cinema.

O padrão de beleza instituído pelo cinema hollywoodiano, por meio do investimento na imagem do *star system*, que passa a ditar referências de moda, de comportamentos e de estilos de vida, é um exemplo de como o cinema exacerba a imagem dos atores através da maquiagem, da iluminação, dos enquadramentos; ou a construção da coragem ou força dos heróis, para além dos músculos definidos dos atores, em cenas de ação, luta e perigo. No cinema, mocinhas são sempre lindas, heróis são sempre corajosos e fortes. Diante de tudo isso, o que se espera então para as mulheres e homens na sociedade? O cinema hegemônico estigmatiza as pessoas (reais ou fictícias). E como grande parte do público do cinema hegemônico está acostumada com os padrões de comportamento esperados para corpos masculinos e femininos, tanto quanto com a linguagem cinematográfica, esses códigos geralmente não são percebidos, e as performatividades de gênero do cinema, consequentemente, passam a ser reproduzidas na vida social.

O cinema clássico narrativo reproduziu representações do patriarcado, das relações familiares, da sexualidade, criou o *star system* e o *sexy symbol* e projetou a “objetificação” da mulher. O *star system*, por sua vez, determinou os padrões de beleza seguidos até hoje pela TV, publicidade e mídia em geral. O ci-

nema padronizou personagens como o herói, o bandido e a mocinha, e criou rótulos para pessoas e comportamentos, de acordo com os costumes de cada época em que foi produzido.

A utilização de recursos visuais aliados à escolha do enquadramento, do tipo de objetiva da câmera entre outros aparatos, além de compor o universo ficcional, constrói discursos que reproduzem o pensamento hegemônico, determina padrões de conduta e espaços de poder.

Mulvey demonstra como o cinema clássico é dominado por uma lógica masculina do olhar, em que a mulher é colocada como objeto de desejo e de contemplação. A mulher seria concebida como o significante do outro masculino, na qual o homem projetaria suas fantasias e obsessões, colocando-a em uma posição de portadora e não produtora de significado, o que seria, para a autora, o reflexo da cultura patriarcal. Para Mulvey, a especificidade do cinema seria o prazer visual e, se tratando de um mundo marcado pela desigualdade sexual, o olhar cinematográfico estaria organizado por uma lógica do ativo/masculino e do passivo/feminino. O espectador de qualquer sexo, assim, teria uma relação voyeurística com a imagem da mulher na tela, pois os atores também atraíam audiência, mas, as atrizes eram adoradas por ambos os sexos.

O desenvolvimento do cinema como indústria está ligado à beleza da estrela feminina. Começou-se a utilizar a luz difusa e lentes desenvolvidas especialmente para as atrizes e surge o *close up*, que estagnava o movimento do filme desenvolvido pela montagem a fim de enfatizar a imagem da estrela como espetáculo à parte. A fascinação que a estrela exercia era confundida com a própria fascinação do cinema. Ela era a marca do potencial sedutor do cinema e, por consequência, do espetáculo da mercadoria (Mulvey, 1983).

Enquanto o *star system* transformava as imagens de suas estrelas em emblemas de sexualidade, o cinema clássico narrativo de Hollywood se expandia influenciando os cinemas nacionais de todos os países. Assim,

o cinema norte-americano dominou o entretenimento no mundo e a imagem da mulher no cinema passou a ser ícone de sexualidade. O corpo feminino foi rapidamente transformado em objeto de consumo. Diante da sua função exibicionista, a objetificação sexual da mulher se opõe ao personagem masculino como sujeito da história, responsável por conduzir o desenvolvimento dos acontecimentos. O homem detém o poder porque é o dono do olhar, é ele quem controla o filme em seu universo diegético e extradiegético (o olhar do espectador que se identifica com o protagonista masculino).

A figura da mulher opera como objeto erótico tanto para os personagens na tela, quanto para o espectador, que pode indiretamente possuí-la, e o cinema cria a interação entre ambos os olhares. Nesse sentido, Mulvey critica o fato desse cinema transformar a mulher no elemento fundamental para o espetáculo do filme, e não para o desenvolvimento da história. Assim, a mulher mais bem representaria a imagem contemplativa que paralisa o fluxo da narrativa. Isso contribui para que a sua presença em si mesma não seja tão relevante quanto o que ela pode provocar no personagem masculino, como sentimentos, sensações, preocupações, que é o que move a sua ação (Mulvey, 1983).

Além disso, Mulvey assume a escopofilia como uma das possibilidades do prazer visual dentro do qual acontece um transporte dessa observação pessoal para o outro. Ela considera que o cinema satisfaz um desejo primordial no que concerne ao prazer de olhar, mas também vai mais além, desenvolvendo a escopofilia no seu aspecto narcísico na fascinação pela semelhança e reconhecimento. Numa sociedade dominada pelo homem, é o prazer visual masculino que se procura satisfazer, oferecendo ao espectador o reconhecimento no protagonista masculino e o prazer em observar a mulher como objeto duplamente erótico: para os personagens masculinos do filme e para o espectador. A proposta de Mulvey é,

então, a construção de um cinema alternativo. Segundo ela:

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político, quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isso no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas (Mulvey, 1983, p. 439).

Esse cinema alternativo teria como função a destruição do prazer visual, a negação do controle do olhar masculino a favor da elaboração de uma nova linguagem do desejo. Para a autora, o caráter ilusionista do cinema deve ser desafiado, já que as estratégias do dispositivo cinematográfico tendem a ocultar o seu caráter discursivo e a se oferecerem ao espectador como uma realidade sem mediação.

A hegemonia dos homens cineastas fez com que os estereótipos que caracterizavam o feminino fossem reproduzidos segundo a visão de mundo desses homens em relação à mulher. Como já mencionado neste trabalho, desde os primórdios do cinema, as produções refletiram o olhar masculino como elaborador dos discursos, consumidor das ideologias construídas e, conseqüentemente, mantenedor dos arquétipos culturais e sociais. Os poucos espaços destinados à atuação das mulheres na construção de um novo olhar e a ausên-

cia de acesso à autorrepresentação no cinema comercial fizeram com que os papéis denominados ao gênero feminino estivessem, em sua grande maioria, relegados à condição de atriz que encena os textos masculinos e se submete ao olhar da câmera.

De acordo com os princípios da ideologia dominante, o homem não consegue se ver ou se colocar na posição de objeto sexual. Os filmes como reprodutores dessa cultura, trazem a personagem masculina que reluta em olhar o seu semelhante como objeto sexual. Ele controla a fantasia fílmica e também se coloca como representante do poder, portanto, se posicionando no lugar da imagem com a qual o espectador se identifica. Identificando-se com o protagonista masculino, o espectador projeta o seu olhar sobre o seu semelhante (seu ego ideal na tela) de maneira que o poder do protagonista masculino exercido dentro da narrativa fílmica passa a coincidir com o poder ativo do olhar erótico de ambos produzindo um senso de onipotência satisfatório a ambos.

A presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, podendo, inclusive, ser fabricado. O importante é que ele possa aparentar um poder que exerce sobre outros. As grandes estrelas de cinema masculinas como James Dean, Marlon Brando, Humphrey Bogard, e tantos outros não são as que se tornam objetos do olhar (ao contrário das femininas), mas as que representam o mais perfeito ego ideal concebido no momento original da identificação com a imagem na tela aos moldes do reconhecimento em frente ao espelho: a personagem masculina no filme age e faz com que as coisas aconteçam, por isso ela controla os eventos de maneira mais direta do que o espectador.

A mulher, por outro lado, funciona como regulador das tensões entre os olhares masculinos dentro e fora da tela. Em regra, a maioria das vezes os filmes iniciam com a imagem fe-

minina sendo apresentada a serviço do olhar tanto dos protagonistas masculinos quanto do espectador. A imagem exibida é destacada e isolada, glamorosa e sensual/sexual. Contudo, à medida que a narrativa se desenrola, a personagem feminina se apaixona pelo protagonista, torna-se propriedade sua, e consequentemente perde suas principais qualidades: a elegância e o glamour. Sua sexualidade e o seu erotismo, presentes inicialmente, são posteriormente subjugados (para não dizer suprimidos) ao seu companheiro. De certa maneira, na sua identificação com o protagonista masculino (aquele que detém o controle), o espectador acaba compartilhando com este o seu poder e, de certa forma, possuindo também o seu objeto de desejo, como por tabela.

3 O Melodrama e o Cinema Latino

O melodrama e o cinema possuem um vínculo forte e, desde muito cedo, se uniram num período tradicionalmente conhecido como “clássico” nesse meio. De acordo com Xavier (2003), a transição do melodrama dos palcos teatrais para a tela do cinema não se deu de forma ingênua. Trata-se do coroamento de uma vertente estética que pretendia expor as feições do mundo por meio do ilusionismo e veicular mensagens morais regeneradoras fundamentadas no apelo emocional.

O melodrama é considerado uma das criações estéticas mais importantes do século XIX, sendo a França o país onde este adquiriu o estado composicional de prestígio pelo qual é reconhecido (Huppés, 2000; Xavier, 2003; Thomasseau, 2005). Essa forma dramática transitou para o cinema no início século XX muito em função do trabalho de David Griffith, diretor de cinema americano que muito contribuiu para o desenvolvimento da linguagem do cinema de estrutura clássica.

O período canônico do melodrama, na definição de Thomasseau (2005), vai de 1800 a 1823. Porém, a força do seu código, nos aspectos essenciais que o caracterizam, ainda vigoram na atualidade. O autor francês também descreve o período do melodrama român-

tico (1823-1848), do melodrama diversificado (1848-1914) e a atualização dessa forma narrativa no cinema.

O melodrama possui uma notável capacidade de atualização e permanência. Ivete Huppés (2000) atribuiu a esse fenômeno o fato de esta forma dramática ser bastante permissível às modificações históricas e sociais, adaptando-se ao contexto e ao gosto popular. Como afirma Ismail Xavier em *O Olhar e a Cena* (2003), trata-se de um “novo na repetição”; por mais que o melodrama se atualize, alguns elementos do seu código inicial se mantêm.

Defendendo a noção de que melodrama faz parte do nosso repertório crítico e cultural, Peter Brooks (1995) formula o conceito de imaginação melodramática. O melodrama extrapola os limites do gênero e tornar-se parte de um imaginário, uma forma narrativa cujas características essenciais se infiltraram, ao longo da sua história de adaptações e permanência, nas mais variadas formas de manifestação cultural, como na literatura, no teatro e no cinema.

Pela sua capacidade de adaptação ao contexto em que se insere, o melodrama lida com elementos profundos da raiz cultural judaico-cristã. A estética melodramática, nesse sentido, adota fortemente as noções de bem e mal, de comportamento resignado, a importância do sacrifício, a confiança na providência que ordena as forças do mundo. Esses elementos estão presentes na arquitetura melodramática, em sintonia com o exagero, o alto teor emocional, as peripécias e perseguições, os mecanismos de revelação da virtude e da moral oculta. Com essa combinação o melodrama tem resistido ao tempo, deixando um legado cultural influente para as mais variadas formas artísticas. Em suma: “o melodrama é uma dimensão inescapável da consciência moderna” (Brooks, 1995, p.7).

Em linhas gerais, pode-se caracterizar essa forma dramática da seguinte maneira: no melodrama o mundo é representado de forma dicotômica, numa polarização mani-

queísta entre o bem e o mal, não havendo espaço para zonas cinzentas ou qualquer negociação entre ambos. “O melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania; a diferença encontra-se nos meios que levam a este triunfo e a esta punição” (Thomasseau, 2005, p. 34).

Na forma clássica do melodrama, dividida em três atos, as histórias apresentam sempre a relação entre um opressor e um oprimido. Segundo Brooks (1995) diferentemente da tragédia em que a trama se inicia no ponto da crise pela qual passa o herói, a harmonia reina no mundo do melodrama até o momento da chegada do vilão. Quando este chega inicia-se a perseguição e concretiza-se a subjugação do Bem (a representação da virtude e da inocência) pelo vilão (o Mal em essência, a antítese completa do Bem). Durante a maior parte da trama, as forças do mal reinam até que, no final, a justiça se faz presente, dissipando os enganos e punindo o vilão para que a harmonia se restabeleça. A experiência termina com o reconhecimento do público da oposição entre o Bem e o Mal, sendo esse reconhecimento da virtude a sua primeira recompensa.

No melodrama clássico a justiça intercede sempre no último momento e com os ares de providência. No desenrolar da trama, o acaso ganha contornos de contingência radical; “dirigido por uma potência metafísica que age na maior parte do tempo sob o nome de Providência e que alguns personagens chamam de Deus” (Thomasseau, 2005, p. 36). Fica clara, dessa maneira, a presença de uma moralidade religiosa, uma forma religiosa de se ver o mundo (Thomasseau, 2005) que, em se tratando do Ocidente, é de raiz judaico-cristã. Essa característica, inclusive, permanece acesa ao longo da história do melodrama.

O melodrama clássico é amplamente visual, por assumir os preceitos do ilusionismo e da reprodução das aparências do mundo (Thomasseau, 2005; Xavier, 2003). Ele é marcado por movimentações constantes, ações exageradas de elevado teor emocional e apresenta forte conteúdo ético-moral na representação

do cotidiano e dos dramas familiares (Brooks, 1995; Huppés, 2000).

Em linhas gerais, tomando como base a trajetória de Griffith, o cinema clássico representou uma atualização do melodrama no cinema. O diretor em questão trouxe para esse meio as narrativas que engendravam uma mensagem moral. Essa mensagem era transmitida por um modelo de cinema que primava pela “transparência”. Ou seja, as imagens eram organizadas de forma a parecerem autônomas (sem um narrador intruso), como se existissem por conta própria e fossem um reflexo da realidade, independentes de um aparato; enfim, uma janela objetiva do mundo que, para assim ser, primava pela continuidade (Xavier, 2003).

A relação desse cinema com o melodrama revelou-se uma atualização dos elementos já valorizados no século XIX por essa forma dramática, quais sejam: o apelo ao visual, às fortes emoções, peripécias, perseguições, revelações, ações da providência e mensagens morais que emergem do conflito entre o Bem e o Mal, formuladas de maneira proposital como um recurso para a educação do público.

A partir da concepção desses autores, pode-se afirmar que o melodrama é predominantemente uma estrutura simples, bipolar, maniqueísta, com sequência de complicações, perseguição da ingenuidade e papéis de contornos bem definidos, como o vilão e o mocinho. No entanto, é necessário ter a consciência de que o melodrama está para além desse esquema, como apontam também os estudiosos citados acima.

Para Thomasseau o melodrama em sua forma “pura”, se é que em algum momento de fato pode-se falar em purismos no tocante às artes, sequer existiu. Acompanhando a trajetória descrita pelo autor, é possível perceber que essa capacidade de se misturar e se acomodar nas frestas de outros gêneros é o que o caracteriza. Ao longo dos anos, abriu-se para um leque de interfaces combinatórias, como no período em que se deixou influenciar pelo drama histórico e pelo romantismo. O que

entendemos por melodrama vem se mantendo até os dias de hoje, simultaneamente, com todos os outros movimentos artísticos, não só devido a afinações estéticas, mas também ao fato de se fazer presente como um mecanismo mercadológico de uma fórmula funcional e vendável.

Ainda sobre a imaginação melodramática, Baltar (2007) articula um tema emocional e corriqueiro com estratégias exuberantes de narrativa, potencializados pelos recursos do audiovisual, reiterando a espetacularização das expressividades. Os personagens dão voz a seus sentimentos mais profundos. A autora assim esclarece:

O conceito de imaginação melodramática amplia as possibilidades sobre as narrativas, pois as faz atravessar gêneros e diz respeito a modos e percepções do mundo os quais se remetem a uma experiência da modernidade ocidental, da instauração e crescente intensificação de uma sociedade laica e de mercado. (Baltar, 2007, p. 90).

A necessidade de um indivíduo de expor e tornar públicas as suas emoções privadas tem a finalidade de dar luz à sua vida social, o que contribui para lhe conferir o estatuto de indivíduo, dando a devida importância aos seus sentimentos e transformando a sua realidade em algo excitante. O público vai entendendo o desenrolar da trama, porque tudo o que ele precisa vai sendo dado pelo próprio roteiro.

É, portanto o alinhamento ao conceito de imaginação melodramática que torna pertinente, análises pelo viés do melodramático de uma série de narrativas não tradicionalmente vinculadas ao gênero. Obras como as do cineasta Rainer W. Fassbinder, Pedro Almodóvar, Wong KarWai, Lars Von Trier. (Baltar, 2007, p. 91).

O uso do recurso do audiovisual, analisado a priori a partir do cinema clássico por

sua estrutura tecnológica, soube ser o lugar de melhor transposição para o gênero melodramático. Ele foi o meio mais natural ou a ferramenta mais eficaz que pode servir ao melodrama ou servir-se dele. Se houve o desejo de um aperfeiçoamento para o desenvolvimento dos enredos melodramáticos no tocante à cena e para o aprimoramento de suas técnicas capazes de impressionar o público, foi o cinema o seu destino e, segundo Xavier (2003), veio a se ajustar como uma luva:

Aqueles que o vêem, com simpatia, como um coroamento, inserem o cinema na tradição do espetáculo dramático mais popular, de grande vitalidade no século XIX. Avaliam que, cumprindo os mesmos objetivos, o cinema vai mais longe, pois multiplica os recursos da representação, faz o espectador mergulhar no drama com mais intensidade. O “olho sem corpo” cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no espaço e no tempo, e o mundo torna-se palpável aos olhos da plateia com uma força impensável em outras formas de representação. (Xavier, 2003, p. 37).

Na adequação do melodrama, enquanto forma literária e gênero teatral para o meio audiovisual é mantida sua estrutura e novos contornos são adquiridos, ainda dentro de alguns padrões morais herdados do século XIX, incorporados pelo modelo americano hollywoodiano na aurora do cinema. Em direção oposta, porém se servindo das mesmas fontes, subsiste o cinema latino-americano, onde são raros os autores que ousam tocar em outro lugar das emoções e subverter os padrões morais do século XX como Pedro Almodóvar, Bigas Luna e Carlos Saura.

Observamos que o melodrama é um gênero muito recorrente nos filmes de Almodóvar, cerne da nossa análise. Tentar elucidar as

construções deste diretor é falar de um realizador que “conseguiu com maestria elevar um gênero que é bastante maltratado. Mas do que melodramas, o que Almodóvar faz são paródias de melodramas. Ele homenageia o gênero através de inversões”. (Nogueira apud Cañizal, p. 305, 1996). Esse gênero escolhido por Almodóvar apesar de remontar ao século XVIII, ainda faz muito sucesso com os espectadores em geral por tratar-se de situações que causam identificação e permeiam o cotidiano.

Nota-se a necessidade de o melodrama definir os papéis dos homens e das mulheres na sociedade, com o objetivo de transmitir conflito à narrativa, em que, de um lado, se tem o “mocinho” e, de outro, o “vilão”, personificando um duelo entre o espaço público e o privado, entre o profano e o sagrado. Na contramão de uma narrativa simplista, Almodóvar se apropria dos padrões maniqueístas, para incluí-los numa só personagem. Ele mistura o remédio que purifica ao veneno que promove o desejo, tornando a situação mais palatável para o espectador. A dupla moral concentrada em uma só personagem é o que diferencia as personagens de Almodóvar das que aparecem nos melodramas.

Procuramos encontrar elementos recorrentes na obra de Almodóvar, pensando que uma das bases do melodrama é a repetição de enredos e papéis que o caracterizam.

Seguindo esse raciocínio, percebemos que o diretor trabalha várias vezes com as mesmas atrizes e os mesmos atores, o que de certa forma poderia conduzir a um tipo de interpretação característica da obra almodovariana. Isso aconteceu com o ator Antonio Banderas e as atrizes Marisa Paredes e Carmem Maura, por exemplo. Segundo Thomasseau, “o melodrama foi estruturado essencialmente, sobre quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher”. Estes assuntos estão contidos direta ou indiretamente nos filmes de Almodóvar, análise que faremos no capítulo seguinte.

4 O Cinema de Almodóvar e a Análise dos Filmes

A incisiva expressão da arte de Almodóvar se dá graças principalmente ao seu meio de expressão, o cinema, que, como afirma Stam (2003), é capaz de maior complexidade e sutileza que a literatura, por sua multiplicidade de registros simultâneos de imagem, som fonético, ruídos, além da música e do material escrito.

Almodóvar domina profundamente a arte de conferir personalidade à sua obra, também aqui um representante genuíno do cinema de autor. Para caracterizar um estilo, apoia-se em um talento especial que lhe confere maestria para escrever roteiros, dirigir atores e fotografia, e ainda participar efetivamente na definição das trilhas sonoras destacadas na estrutura narrativa de sua expressão. Seus filmes surgem como expressões discursivas a atualizar nossas referências sobre o melodrama, cultura latina e modos de exercício da subjetividade via cinema.

As personagens construídas por Almodóvar são movidas pela força do desejo, que prevalece em suas ações. Por isso, seria ingenuidade julgar seus filmes como amorais. Almodóvar não reforça hábitos tradicionais, mas cria uma moral própria, contestadora. Suas personagens são vítimas da paixão, pessoas amorosamente feridas, que reagem de forma ativa às dificuldades da vida. Strauss afirma: “Almodóvar mistura e reformula os gêneros cinematográficos tal como mistura e reformula os gêneros masculino e feminino”. (Strauss, 2008, p. 10).

A fuga das categorias estanques, esse deslocar-se sempre para outro lugar, é justamente o que possibilita uma abordagem radical, sem postular qualquer verdade de sentido. Com a categoria gênero não poderia ser diferente, o que não sugere que o trabalho do diretor, célebre pelas personagens que retrata, esteja desimplicado das questões de gênero. Longe de um apagamento, Almodóvar chama a atenção para outra maneira de mobilizar essas questões, expondo sujeito e corpo como o

resultado dos efeitos de uma articulação cinematográfica que lhes dá forma e sentidos inesperados, compondo um universo misterioso e sedutor.

Fujo dessas categorizações, homem, mulher, travesti ou transexual. Isso me parece convencional. O que me interessa é o ser humano, que é a cada vez único e que compreende em si todos esses elementos do masculino e feminino. A diferença entre um homem e uma mulher é muito clara, não apenas fisiologicamente, mas não sinto necessidade de defini-la. (Almodóvar *apud* Strauss, 2008, p.294).

E, assim, Almodóvar compõe a narrativa longe dos universais, expondo um cinema desconectado de qualquer um a priori, sedutor, porque fatal; surpreendente, porque nos desvia enquanto espectadores para zonas imprevisíveis de sentido, aproximando o improvável. Parece haver um elemento transgressor nisso tudo, embora o próprio cineasta rejeite essa ideia: “Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento. É um dos direitos, e também um dos poderes, que um cineasta possui”. (Almodóvar *apud* Strauss, 2008, p.38).

A questão da sexualidade emerge como mais um artifício que Almodóvar utiliza em seus filmes, mostrando como os poderes inerentes à sociedade se mostram extremamente opressores e violentos. Se os conflitos são a mola propulsora dos filmes, a sexualidade é propositalmente utilizada pelo cineasta como mais uma temática permeada pelos embates que se constroem intrinsecamente à sociedade contemporânea. Diante de um sujeito contemporâneo cada vez mais arrancado de suas bases metafísicas, os corpos emergem como o único refúgio inquestionável que resta, e é também por meio da violência corporal que se torna possível perceber as nuances de poderes que manipulam e submetem. Para Butler:

“discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos, na verdade, carregam discursos como parte de seu sangue” (Butler *apud* Luna, 2003, p. 6).

Grosso modo, a obra de Almodóvar normalmente é dividida em três fases. A primeira vai até *A Lei do Desejo* (1987), e compreende os filmes da época da chamada Movida Madrileña. Esse movimento de contracultura surgiu na Espanha pós-franquista, em um contexto no qual jovens artistas buscavam maior liberdade de expressão após um período de aproximadamente quatro décadas de fechamento e limitação artística. Em sua estética observamos algumas características muito peculiares e que podem ser facilmente identificadas na filmografia de Almodóvar: explosões de cores berrantes, figurinos exagerados e elementos de paródia combinados com a falta ou quebra de linearidade narrativa.

A segunda fase começa em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) com produções que fizeram a fama internacional do diretor. A terceira se inicia em 1997, com *Carne Trêmula*, e mostra Almodóvar em sua maturidade. Esse momento representa uma fase de maior maturidade produtiva do cineasta juntamente com a necessidade de expressar uma individualidade criativa em suas películas. Nessa fase, observa-se a exaltação do feminino, de temas polêmicos em tramas controversas, onde rir e chorar demasiadamente parecem ser essenciais.

Foi feita uma seleção cuidadosa da obra de Almodóvar tomando como referência três filmes suficientes para subsidiar a nossa proposta. São eles: *A lei do desejo* (1986), *Atome* (1990) e *Fale com Ela* (2002). A escolha foi norteada por dois pontos principais. O primeiro foi detectar as obras que tivessem uma maior carga dramática em seus roteiros, já excluindo as mais caricaturais. Assim, identificamos os filmes que continham mais fortemente elementos e situações semelhantes à do melodrama canônico. O segundo ponto foi buscar filmes que abarcariam momentos diferentes da obra do autor, sendo possível detec-

tar as formas de permanência e abordagem dos elementos melodramáticos na trajetória de realizador espanhol.

4.1 *A Lei do Desejo*

O primeiro a ser analisado é *A Lei do Desejo*, que trata do amor entre homens, de forma extremamente passional. O filme conta a história de Pablo Quintero (Eusebio Poncela), um cineasta da moda. Tino, seu irmão (interpretado por Carmem Maura), mudou de sexo para viver um grande amor com o pai, que o deixou. Tino (a) cuida de uma criança de dez anos, abandonada por Ada, que é modelo e está mais preocupada em dar a volta ao mundo que em ser mãe. Pablo cuida das duas como se fosse o chefe da família e a menina, por sua vez, não o vê como pai, mas como uma grande paixão de adolescente. A ideia do incesto é de tal forma tratada que nos comunica a naturalidade de um sentimento, condenado moral e juridicamente pela sociedade. Enquanto o tabu do incesto aparece veladamente em filmes de melodrama, Almodóvar faz uso do tema sob a ótica do desejo e não da censura.

Pablo, diante do amor-desejo sobre o qual não tem segurança de reciprocidade, mostra uma permanente necessidade de ter as coisas sob o seu controle. E isso se mostra, muitas vezes, em usos do discurso enquanto dispositivo, como na primeira cena do filme, em que Pablo é apresentado apenas pela sua voz em *off* dando ordens para que um *michê* se toque, tire as roupas e peça pra fazer amor com ele, num ambiente de penumbra.



Figura 1. Um homem vestido com calça jeans e blusa branca observa o nada...



Figura 2. ... ele aguarda instruções. Uma voz em *off* pede que ele tire a roupa. Ele fica só de cueca.



Figura 3. A voz continua guiando e ordena que ele se esfregue no espelho...



Figura 4. ... e logo depois, deita-se na cama. Ele começa a se acariciar. A voz cobra ereção.

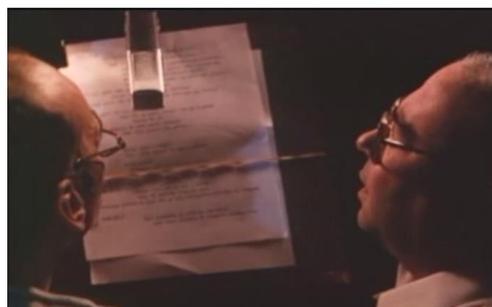


Figura 5. Dois homens de meia idade dão instruções. Um fala e o outro gême, seguindo um script.



Figura 6. Depois de ejacular, o homem deita na cama. Alguém lhe deixa dinheiro e ele sorri.

É o discurso de Pablo que comanda e dá sentido a toda a cena. Esse tipo uso discursivo aparece posteriormente, quando Pablo recebe uma carta de Juan que não gostou e escreve outra dizendo como seria o tipo de carta que ele gostaria de receber e pedindo-lhe que ele assine e o mande de volta.

A imposição presente em Pablo, tanto na cena citada como em outras situações dentro do filme, o caracterizam como detentor de um discurso com viés monológico, revelado pela vontade de controle sobre o desejo do outro. Assim, “o papel do diretor se aproxima efetivamente do papel de Deus, porque o poder de representar seus próprios sonhos é fabuloso.” (Strauss, 2008, p. 96). É uma personagem obcecada em ficcionalizar a vida e essa característica é demonstrada até em um roteiro que está escrevendo baseado na vida de Tina, sua irmã transexual. Portanto, a voz de Pablo é a voz do poder, do poder pelo outro, pelo controle da situação. *A Lei do Desejo* é um filme que privilegiava o olhar e a visão masculina na narrativa, aprofundando mais os personagens homens do que as personagens mulheres.

Nas primeiras cenas de *A lei do desejo*, o diretor é uma personalidade oral que ordena o que deve ser feito. Para mim, a voz de todo o filme é a do diretor, mesmo que interpretado por outros atores. Desde o início, eu defino e estabeleço o assunto que estou interessado, o desejo. Um jovem hooligan, uma espécie de gigolô está se masturbando, mas o que importa

é que alguém está empregando outra pessoa para fazer amor. O serviço que o jovem oferece não é um ato sexual, é quase o oposto. O que o homem quer do jovem é que ele diga que o deseja. (Almodóvar apud Strauss, 2008, p. 74).

Antônio (Antonio Banderas) é um jovem confuso quanto à sua sexualidade. Embora nunca tenha tido relações com um homem, em sua primeira cena, masturba-se num banheiro sujo pensando ser possuído por um – tal qual a primeira cena do filme. Ao se envolver com Pablo, tem sua primeira relação homoafetiva, e mergulha numa paixão obsessiva e sem limites. Se para Pablo foi apenas uma noite de sexo, para Antonio foi a entrega, a paixão, o amor incondicional. Antônio passa a querer fazer parte da vida de Pablo, faz do amante a sua obsessão.

Possessivo, além de querer ser o objeto de desejo exclusivo de Pablo, ele ainda busca o domínio absoluto sobre a sua vida. Ao saber da existência de Juan, Antônio começa a se mostrar um amante irracional, disposto a tirar do caminho tudo que impeça o relacionamento entre ele e o diretor. Ele decide ir ao encontro de Juan, quer saber tudo sobre os sentimentos de Pablo, inclusive como ele se sentia ao possuir seu verdadeiro amor. Antonio torna-se o próprio Pablo, vestindo inclusive uma camisa igual a do amado, ao conduzir Juan até uma armadilha, quando ameaça: “quero tudo que seja de Pablo”.

Portanto, o discurso que demarca a presença de Antônio na narrativa é impulsivo, do desejo cru, das ações inconsequentes. Para ele “o desejo é algo de imediato que se transforma em energia motora.” (Strauss, 2008, p. 91). Desse modo, no momento final do filme, ele confessa: “é um crime te amar tanto assim, mas eu estou disposto a pagar por ele”, pois tudo o que fizera foi para ter aquele momento final de amor com Pablo. Não importava o mundo lá fora. Naquele momento, Antonio entregava-se ao seu verdadeiro universo. In-

fringira todas as leis, para viver apenas uma lei maior, a do desejo.

Pablo oscila entre o desejo de preservar a sua individualidade e um sentimento de desamparo. É este sentimento que vai fazê-lo, ao perceber-se apaixonado por Juan, buscar controlar sua paixão e seu desejo através do controle do discurso do outro. A cena em que escreve uma carta e envia para que Juan assinasse e a reenvie para ele é perfeita para mostrar o dilema existencial de Pablo que tem no discurso a sua efetivação. Ter controle sobre o outro vai significar, acima de tudo, ter controle sobre o discurso do outro, como bem adverte Foucault.

Já Antonio, por sua vez, apaixona-se e “aprende” sobre Pablo tendo por base o discurso deste em uma entrevista que Pablo concede a um canal de TV espanhola. A partir de então, busca copiar Pablo em tudo. Mais do que uma obra que reflete sobre o desejo contemporâneo, este filme de Almodóvar trata do desejo de poder sobre o desejo do outro. Só a garantia desse poder resolveria, mesmo que ilusoriamente, o medo de não ser desejado por quem se ama, isto é, ser abandonado, tal qual suplica a música que é pano de fundo de algumas cenas: *Ne me quitte pas* (não me deixe).

A relação das personagens de Pablo e Antonio pode ser classificada como masculinidade subordinada, de acordo com Connell (1995). O autor exalta que do ponto de vista da masculinidade hegemônica, a homossexualidade, expressa através das masculinidades subordinadas, se aproxima bastante da feminilidade, e desta forma a negação e o distanciamento do feminino são cruciais na afirmação de meninos como homens em qualquer contexto (vide capítulo 1).

Boa parte dos personagens de *A Lei do desejo* parece guiada por uma voz imponente que as levam para a busca incessante pelos objetos dos seus desejos, contudo, elas só encontram o abandono. Em Almodóvar, é grande o conjunto de vozes, textos e imagens, ecos e reflexos de outros enunciados, como no modo pelo qual o filme cita outros textos como *A Voz*

humana de Jean Cocteau. *A Voz humana* surge como uma peça teatral apresentada por Tina (Carmen Maura), assim como em um cartaz na parede durante uma das cenas e *Ne me quitte pas* entra em conjunto como trilha sonora da peça e em outros momentos como trilha do próprio filme. Assim como *A Lei do desejo*, fazem referência também sobre a questão do abandono e sobre esta “roda de desejos” que muitas vezes se torna como lembra o próprio Almodóvar acima, “uma das grandes tragédias do gênero humano”. Essas personagens então, diante da consciência dos seus desejos, estruturam seus discursos e suas ações em prol da necessidade de uma recíproca, nem que para isso elas sejam levadas ao extremo.

4.2 *Áta-me*

Áta-me tem como cerne a história de Ricky (interpretado por Antonio Banderas), um paciente psiquiátrico recém-liberado que sequestra e mantém como refém Marina, uma atriz (interpretada por Victoria Abril), a fim de fazê-la se apaixonar por ele. Aqui Almodóvar centra-se na relação entre os dois: a atriz e seu sequestrador literalmente lutando por poder e por amor.

Marina é uma ex-atriz da indústria pornográfica que se recupera de um envolvimento com drogas enquanto realiza seu primeiro trabalho no cinema dito convencional. O filme estrelado pela personagem é uma produção de segunda categoria dirigida por Máximo (Francisco Rabal), diretor que busca retornar ao meio após um derrame e tem uma grande atração por Marina.

No filme *Áta-me* também existe a ligação entre a mídia, violência e o olhar voyeurista: Ricky, ao sair do hospital, abre uma revista e observa as fotos de Marina como atriz pornô. Ele se apaixona pela imagem de uma mulher que ainda não conhece. Em seu delírio, sai em busca de Marina. Ele entra em seu camarim, observa suas roupas, fotos, e rouba alguns de seus pertences, dentre eles uma algema, com a qual irá sequestrá-la. Esse não é um filme de Hollywood, não é um romance cheio de ga-

lanteios. Podemos perceber que a vontade de Ricky de possuir uma família, o faz buscar a mulher das revistas pornográficas, aquela que provocou seu desejo por intermédio da mídia.

Assim o personagem de Banderas explica para Marina suas intenções românticas (ou não?) ao raptá-la e mantê-la cativa dentro do próprio edifício. Seu objetivo é que a convivência forçada faça com que ela se apaixone e assim eles construam uma vida juntos.

Depois de várias tentativas de fuga e um dente quebrado, Marina permanece amarrada à cama sempre que o sequestrador tem que deixá-la sozinha. Ao mesmo tempo em que usa de violência para submeter o corpo de Marina, Ricky procura manter seu bem-estar ao sair para comprar remédio para a dor de dente dela ou para conseguir entorpecentes que façam efeito (uma vez que a atriz consumiu heroína, o que criou resistência em seu organismo à ação de analgésicos) e eliminem a dor que Marina sente. A amarração do corpo de Marina sofre uma transição no filme. Inicialmente, contra sua vontade, ao atá-la, Ricky pretende fazer com que Marina submeta-se aos seus planos, conheça-o melhor e aceite a sua proposta de casamento e filhos. O corpo de Marina, alvo do desejo de Máximo, velho cineasta que a dirige no filme trash “Terror à meia-noite”, é docilizado por Ricky.

De certa forma a comicidade da trama está justamente nesse romantismo às avessas: o doente mental que sonha com uma vida a dois, escolhe como amor verdadeiro uma mulher que já foi atriz pornô e viciada em heroína e busca seduzi-la através de métodos pouquíssimo convencionais. Como legítimo representante do cinema espanhol, Almodóvar insere neste filme sua característica intensidade. Esse fator aliado ao modo com o longa é conduzido faz com que o espectador aceite e se envolva nesse cenário bizarro, que culmina com Marina correspondendo ao amor de seu sequestrador.

Um recurso bastante explorado no filme é a cor: os cenários são muito coloridos, com presença marcante do vermelho nas rou-

pas das personagens e detalhes nos ambientes, com destaque para o contraste entre o vermelho, cor abundante nos filmes de Almodóvar – e o verde. Já no campo do conteúdo, a sensualidade é elemento primordial do longa, principalmente em torno da personagem de Victoria Abril. As cenas de sexo são explícitas e com muitos closes, enfocando as expressões das personagens para explorar suas sensações e sentimentos.

Apesar de violento ao impedi-la de sair do apartamento, Ricky tem uma postura que beira a ingenuidade e o idealismo dos contos de fadas: gosta de fazer coisas a dois como se já estivessem casados. Além disso, planeja levá-la para conhecer sua cidade natal e conta como sua aparição fez com que parasse de fazer loucuras e fosse liberado do hospital psiquiátrico.

Após terem passado a noite juntos, Marina pede para ser amarrada com medo de fugir caso tenha a oportunidade, mostrando-se dividida entre o recente amor por Ricky e a vontade de escapar do cativo. Essa mudança evoca o título do filme e marca definitivamente uma virada na história.

Poder na concepção de Foucault implica algo que está presente e é inseparável do domínio onde se exerce. Não há algo que esteja fora das relações de poder. Não podemos concebê-lo também como unidade, mas, sim, como multiplicidade que pode ser analisada nas relações mais locais e imediatas. Outra reflexão de extrema importância ao se tratar das relações de poder são as resistências.

Foucault aborda o conceito de corpos dóceis, partindo do conceito de “homem máquina” de La Mettrie e passando pelo desenvolvimento das técnicas que permitem o controle minucioso do corpo a partir do séc. XVII. Foucault refere-se, inicialmente, ao corpo do soldado como síntese da noção de corpo dócil; as marchas, as manobras, o porte do soldado compõem uma retórica corporal da honra. Na segunda metade do séc. XVIII há uma mudança: o soldado torna-se algo que se pode fabricar a partir de uma coerção calculada que molda hábitos autômatos. Para Foucault, “é

dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado ou aperfeiçoado” (Foucault, 1987, p. 118). O corpo de Marina demonstra, em *Áta-me*, uma retórica corporal do desejo, e aí está a sua docilidade, já que a perfeição de suas formas e o seu cultivo demonstram a sujeição a uma ordem de utilidade do corpo sexual para o prazer (hedonismo).

Ricky exerce o que Connell (1995) descreve como masculinidade hegemônica, que é aquela ligada à legitimação do patriarcado. Refere-se à dinâmica cultural pela qual um grupo exige e mantém uma posição de liderança na vida social, possuindo estreita ligação com a posição dominante dos homens, exclusão de outras formas de masculinidades e submissão das mulheres.



Figura 7. *Áta-me* é apresentado do ponto de vista de Ricky, o personagem masculino.



Figura 8. As algemas simbolizariam o laço matrimonial tão sonhado por Ricky.



Figura 9. A câmera flagra o domínio que Ricky (masculino) exerce sobre Marina (feminino).



Figura 10. Ricky consegue conquistar Marina, pede para ser amarrado.

A masculinidade hegemônica pode ser facilmente identificada na cena em que Ricky sequestra Marina com algemas, um símbolo de prisão e ao mesmo tempo fazem uma analogia com as alianças do casamento. Esta cena aborda mais do que uma subordinação: a da mulher ao homem, que a amedronta pela situação. Os gestos das personagens mostram-nos hierarquias sociais de gênero e violência de um homem branco em situação de poder. Assim, Ricky prende e faz uso da violência para que Marina se apaixone por ele (fig. 8). Ele pergunta:

Quanto tempo vai levar para você se apaixonar por mim? O que é preciso para perceber que ninguém a amará como eu? Quanto tempo vai ser necessário para lhe provar que serei um bom marido para você e um bom pai para seus filhos (Ricky apud *A Lei do Desejo*, 1990).

O corpo de Marina, atado ao leito onde mais tarde Ricky a possuirá pode ser interpretado, num primeiro momento, como um símbolo da tradicional sujeição da mulher ao homem nas relações amorosas. Para tanto, Ricky utiliza-se de um mecanismo nada natural no processo de sedução: mantém Marina presa em seu próprio prédio e amarra-a a cama. A amarração, daí o título *Áta-me*, serve como metáfora da docilização do corpo de Marina, que se transfigura ao fim da história, especialmente a partir da cena em que Marina pede à Ricky que a amarre uma vez que ela teme fugir do cativeiro se deixada solta. O corpo de Marina, a mulher-objeto de desejo de Ricky,

mantém sua passividade até o momento em que opta pela amarração. Marina quer estar atada a Ricky. Seu corpo não está mais submetido, então, uma vez que ela escolhe esta posição.

Ricky faz com que Marina submeta-se a ele. Marina se apaixona e subverte a relação. De objeto de dominação, passa a mulher apaixonada e decidida a enfrentar todas as dificuldades derivadas de manter um relacionamento com uma pessoa com distúrbios psiquiátricos. O corpo de Marina liberta-se por meio das amarrações de Ricky, e é assim que ela atinge o êxtase nos braços de seu sequestrador, amante e futuro-marido. O corpo de Marina passa então da submissão para o comando de seu próprio destino.

A conclusão da trama combina com a excentricidade presente durante toda a obra: embora a mocinha estivesse fisicamente presa, acaba por salvar mocinho (ou vilão?) de uma vida solitária, dando a ele a família e o amor que buscava.

Com as algemas, pode-se interpretar que Almodóvar objetiva na amarração a rigidez dos laços matrimoniais, subvertendo seu sentido pejorativo e potencializando a sua carga de redenção, uma vez que ambos os personagens, de certa forma, apresentavam uma trajetória desviante até que se encontraram e, o fim do filme expressa mesmo um otimismo e até uma incorporação dos desvios, ou a sua suavização, graças ao envolvimento emocional de Ricky e Marina. O amor, mesmo numa história pervertida, “perdoa” o passado de desvios dos personagens. É assim que Almodóvar subverte, a partir da estrutura clássica de um grande filme de amor de Hollywood, essa grande máquina de produção de imaginários padronizados e padronizantes. Eis o mérito do diretor espanhol.

4.3 *Fale com Ela*

Fale com Ela gira em torno de dois homens que se tornam amigos enquanto cuidam das mulheres que eles amam, que estão em estado de coma. Suas vidas seguem fluxos

em todas as direções, passado, presente e futuro, puxando-os para um destino inesperado. Combinando elementos de dança moderna e do cinema mudo, com uma narrativa que envolve coincidência e destino, o filme foi aclamado internacionalmente pela crítica e pelo público.

A película apresenta uma estrutura narrativa na qual podemos observar fortemente questões relacionadas à construção e representação de espacialidades de masculinidades. As temáticas da solidão e da gratidão são os pontos fortes, narradas a partir das vivências de dois personagens masculinos, Marco e Benigno.

O personagem Benigno constrói e revive momentos que importantes para Alicia, como a dança e o cinema. A importância das cores e do cenário é exacerbada por Almodóvar como uma forma de diálogo entre os personagens. A relação de Marco e Benigno também pode ser analisada a partir desse viés. Inúmeras são os planos onde os dois personagens não trocam palavras, mas se comunicam a partir de gestos e expressões. O plano a seguir, nos mostra o quarto da clínica em que a personagem Alicia está. Podemos observar o cuidado do personagem Benigno em construir uma espacialidade que seja a menos estranha possível a Alicia (fig. 11).



Figura 11

As cores utilizadas por Almodóvar, como o vermelho e o alaranjado evidenciam o calor, a paixão e a vida. A utilização das cores revela associações com fatores físicos, psicológicos e estéticos. No quarto de Alicia as cores são fortes, com almofadas vermelhas, abajures alaranjados e objetos pessoais da personagem.

Esses elementos produzem efeitos próprios e demonstram o nível material de intimidade entre ambos.

Os planos utilizados nas sequências de Alicia e Benigno são, majoritariamente, planos americanos, ou seja, os personagens são enquadrados principalmente da cintura para cima, com maior profundidade da câmera. Isso contribui para o desenvolvimento do enredo, bem como, para a interação entre cada casal de personagens. Benigno e Alicia são trazidos a partir da beleza da dança, do balé. Isso nos leva a considerar a leveza através da qual sua história será contada. Marco e Lydia por sua vez, estão inseridos no contexto das touradas, do sangue e do desafio à morte.

A performance de Benigno é profundamente diferenciada da de Marco. O cenário construído por Benigno reflete o amor, paixão e principalmente, gratidão, que são materializados mediante o intensivo cuidado e comprometimento do personagem nos cuidados de Alicia. Com Benigno experienciamos a clínica de forma libertadora. Esse espaço representa a possibilidade para concretização cotidiana do amor que o personagem sente por Alicia, o qual, em outros contextos, permaneceria ao nível do platonismo. Marco, por sua vez, se sente preso a ele, amarrado a Lydia, com a qual é incapaz de desenvolver qualquer tipo de interação. O espaço para Marco é sufocante, imóvel, fixo. A imagem a seguir representa com propriedade a construção material e simbólica da espacialidade de Lydia e Marco no filme (fig. 12).



Figura 12

Lydia encarna o masculino nos momentos de corridas de touro. Na clínica, ela representa a solidão de Marco, a incapacidade

de desenvolvimento de intimidade com uma mulher ausente. A frieza é materializada em um cenário de conflitos psicológicos e afastamento. As cores do quarto de Lydia são frias, tonalidades de verde e azul que reforçam a distância entre os personagens. De fato, o único momento de interação romântica e autenticamente pacífica entre Marco e Lydia se passa na mente do primeiro, quando sonha. Marco e Benigno se complementam. Em uma interessante tomada, Almodóvar demonstra essa dinâmica a partir da imagem apresentada a seguir (Figura 13).



Figura 13

O diretor usa um vidro como artifício para demonstrar a profunda interação entre os dois personagens. Nessa sequência em que os dois personagens conversam na prisão, onde Benigno fica internado, podemos observar o efeito de sobreposição da figura de Benigno no rosto de Marco. Isso demonstra a ligação subjetiva entre ambos, o quanto Marco se apropriou das ideias, sentimentos e posicionamentos de Benigno. O personagem Benigno é um psicopata, mas foi representado por Almodóvar de forma extremamente sensível e doce. Ele impõe sua narrativa espacial à Alicia, deixando de lado normatividades e moralidades. Subjetivamente, ele representa a figura de um amigo fiel e comprometido. Seu cenário é pintado com as cores dessa representação. Para Marco, a dinâmica é similar. Ele não só absorve subjetivamente a postura de Benigno, como também se apropria da materialidade que anteriormente, pertencia a ele. A presença feminina é marcante no filme, mas podemos ousar afirmar que não é material. Obviamente, as corporalidades de Alicia e Lydia estão presentes, mas devido

às suas condições mentais, suas performances são subjetivas. É interessante analisarmos que as construções de masculinidades dos personagens são profundamente afetadas pela presença do feminino. Podemos mesmo afirmar que são completamente condicionadas a ela.

Alice em coma é estuprada por Benigno. Ela fica grávida e ele é desmascarado pela clínica. Ele é mantido na penitenciária acusado de debilidade psiquiátrica. O enfermeiro é representado como sendo dúbio sexualmente, mas sensível e sincero em sua paixão. Seu “crime sexual” provoca reações distintas. Se para a comunidade de seus pares da enfermaria e do hospital Benigno é tido como estuprador psicopata e perigoso, digno de repulsa; na trama a violação de Alicia adquire um caráter de prova de amor, uma leveza romântica, que chega a despertar compaixão e pena quando de seu suicídio-fuga. Almodóvar nos apresenta duas situações opostas e, assim, nos dá a possibilidade de pensar no ocorrido, nos levando a refletir as nossas visões sobre o estupro.

O título representa a tentativa de trazer a importância da comunicação para mulheres e homens como trunfo a partir dos relacionamentos afetivos. O filme tenta, de forma truncada, confundir homens e mulheres (na escolha inovadora das profissões) e, no entanto, mantém uma diferença significativa: a fala. O abismo entre um que fala e outro que não fala, ou ainda, um que fala e outro que não ouve, parece servir de metáfora para a diferença sexual.

Esse filme nos leva a questionar a rigidez com a qual as identidades de gênero tendem a ser construídas. No caso do cinema isso é facilmente perceptível a partir das figuras do homem herói e da mulher vítima. Essas representações consolidadas são desconstruídas por Almodóvar, onde o gênero é fluido, dinâmico.

O cineasta inicia o filme com o espetáculo Café Müller, onde duas mulheres vagam perdidas pelo cenário. Para finalizá-lo, utiliza Mazurca Fogo, também de Pina Bausch. Ao contrário do primeiro, este nos traz o comple-

mento entre o feminino e o masculino a partir dos casais que dançam em harmonia. Parece ser a síntese do filme: a complementaridade e inseparabilidade dos dois gêneros, bem como, a influência que um tem sobre o outro no momento de escolhas de vivências espaciais.

Conclusão

Muito já foi discutido sobre o cinema de Pedro Almodóvar. As abordagens são plurais e inúmeras metodologias e temáticas foram exploradas. São comuns e podem ser facilmente encontradas inúmeras bibliografias que exploram as questões femininas na cinematografia do cineasta. Sociologia, Antropologia, Educação, Linguística e História são algumas das ciências que já demonstraram esse interesse pelas produções do cineasta. Entretanto, pouco foi pensado acerca das representações das masculinidades construídas por Almodóvar, sendo estas sempre consideradas periféricas, ou mesmo, inexistentes em seus filmes.

Em suma, o cinema de Almodóvar permite que se produza uma reflexão sobre as questões de gênero e sexualidade, dando margem para que se possa elaborar outra visão sobre o tema. Por meio das lentes de Almodóvar, produz-se um olhar humanizado, empático, voltado para a radicalidade do outro-diferente – ao mesmo tempo em que não deixa de expor a crueldade das formas pelas quais algumas práticas da sexualidade humana sofrem e são penalizadas, entre nós.

A força do cinema de Almodóvar está no retrato sobre o que significa amar, desejar e relacionar-se nos dias de hoje. As contradições que marcam essas três ações estão impressas muito mais no perfil discursivo de cada personagem do que propriamente na narrativa. Trata-se da força da personagem sobre a própria narrativa, contrariando a ideia aristotélica que fala de uma personagem à mercê da história contada. Vê-se um rico retrato da importância da personagem para Almodóvar, e em especial, da personagem masculina. Desde a primeira fase da obra deste diretor, na qual este filme se enquadra, ele vem mostrando o

quanto a essência de seu trabalho tem na personagem masculina um vetor discursivo relevante. Esperamos poder ter demonstrado o quanto o cinema é rico e, da mesma forma, o quanto as construções de gênero são vitais na linguagem cinematográfica.

Impulsionado pelas aspirações da sociedade espanhola e valendo-se da apropriação de discursos dialógicos e polifônicos, Almodóvar fortalece o seu enunciado em torno de uma ideologia permeada pela sua lei do desejo. Os filmes inseridos na primeira fase de sua produção se apresentam como a enunciação em si, não apenas como interlocutores de discursos, mas como um emaranhado discursivo. Nesse sentido, suas personagens atuam como agregadoras desses elementos. A voz de Almodóvar é materializada na construção das personagens que, mais do que dotadas de sonhos e aspirações pessoais, falam de um ideal comum, do desejo, uma lei da qual não se pode fugir.

Personagens se transfiguram em linguagem. Mais que um simples elemento narrativo, a personagem almodovariana é dotada de um discurso forte que não se limita à sua individualidade, mas a todo o universo extradiegético da narrativa sobre o qual o filme constrói um discurso representativo. Mais que um simples componente de sua narrativa, a personagem se torna o significante da visão de mundo de Almodóvar.

Almodóvar vai constituindo assim um retrato complexo da contemporaneidade, em especial no que diz respeito às formas de relação amorosa, marcadas pela preservação da individualidade, a solidão inquietante, mais a dimensão da religião como uma espécie de sombra sobre as personagens. Sombra esta, que ora evoca culpa, ora evoca proteção, como é possível ver na cena final do suicídio de Antonio em *A lei do Desejo* no altar de uma igreja, para onde vai como se fosse aquele o único território capaz de acolher a si e a sua própria morte.

Terminaremos esse trabalho citando um trecho de uma entrevista concedida por Pedro

Almodóvar, no qual o cineasta respondia perguntas sobre os filmes *Hable con Ella* e *La Mala Educación*:

Quando se faz um filme, não se para de desvendar mistérios, de fazer descobertas. Quando se escreve, quando se filma, quando se faz a montagem e mesmo quando se faz a promoção, descobrem-se coisas sobre a história que o filme conta, sobre si mesmo e sobre os outros. É certamente o que se procura de forma inconsciente quando se faz cinema: entrever os enigmas da vida, resolvê-los ou não, mas, em todo caso, revelá-los. O cinema é a curiosidade, no verdadeiro sentido da palavra. A curiosidade que pode ser o motor de uma grande história de amor, de um grande filme, como as decisões importantes na vida (Almodóvar apud Strauss, 2008, p. 259).

Bibliografia

- Baltar, M. (2007). *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Niterói: UFF.
- Berger, J. (1972). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- Bourdieu, P. (1998). *O poder simbólico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Brooks, P. (1995). *A imaginação melodramática*. USA: Balzac, Henry James.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. (trad. R. Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2014). Repensar la vulnerabilidad y la resistencia. *XV Simposio de la Asociación Internacional de Filósofos (IAPH)*. Madrid, 24-27 jun. 2014.

- Canevacci, M. (1990). *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Cañizal, E. (1996). *Urdidura de Sigilos: Ensaaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: AnnaBlume.
- Connell, R. (1985). Theorizing Gender. *Sociology*, 19(2): 260-272.
- Connell, R. (1987). *Gender and Power*. Stanford: Stanford University Press.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Duarte, R. (2002). *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Foucault, M. (2007). *A arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (1995). O sujeito e o poder. In H. Dreyfus, P. Rabinow & Michel Foucault, *Uma Trajetória Filosófica: Para Além do Estruturalismo e da Hermenêutica* (pp. 231-249). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- Garcia, S. (2001). Conhecer os homens a partir do gênero e além do gênero. In M. Arilha, S. Unbehau & B. Medrado (orgs.), *Homens e Masculinidades: Outras Palavras*. São Paulo: Editora 34.
- Geertz, C. (1989). *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara.
- Huppés, I. (2000). *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia/SP: Ateliê Editorial.
- Kaplan, E. (1995). *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da Câmera*. (trad. H. Pessoa). Rio de Janeiro: Rocco.
- Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Luna, I. (2006). *O estupro e a 'norma' de gênero no cinema*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília.
- Machado, A. (2007). *O Sujeito na Tela: Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço*. São Paulo: Paulus.
- Martin, M. (2003). *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (org.), *A experiência do cinema: antologia* (pp. 437-453). Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasil.
- Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Cosac Naify.
- Strauss, F. (2008). *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Thomasseau, J. (2005). *O melodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Xavier, I. (2003). *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Xavier, I. (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal.