

1. Introdução

1.1. Contextualizando

Ao longo do tempo e da presença do cinema na sociedade, a variedade com que o feminino foi vitrinizado sempre ofertou sentidos ao seu público. Como colocou Braga (2003, p. 22), as mulheres foram e são expostas de diversas maneiras, como “corpos discursivos, agendados, tematizados, hierarquizados, cobertos por representações sociais”. Como *locus* artístico e produtor de sentidos no tecido social, no cinema tal lógica não foi muito diferente. E foi por ter essa noção do estereótipo culturalmente reforçado da mulher, que as representações de Pedro Almodóvar impressionaram tanto quando despontaram na produção cinematográfica recente. Porque pareciam um tipo de resistência, consciente ou não, à permanência desse discurso representacional hegemônico do feminino.

Só pelo fato de serem expostas na tela, por si só, já seriam uma diferenciação do que o cinema tradicional ofertaria. Híbridizadas nos roteiros de Almodóvar, “heroificadas” em seu cotidiano, no qual o insólito se encontraria com o comum, o drama se tornaria comédia, essas mulheres pareceriam que “não se importam com o desprezo que a sociedade lhes dirige, pois reconhecem que são mais autênticas quando lidam com problemas, paixões e desejos” (DE MELO, 1996, p. 239). Apesar de marcadamente espanholas, tais mulheres, pela forma como foram enunciadas, instituiriam a si mesmas no imaginário dos espectadores, rerepresentando “outras”. Poderiam ser de qualquer lugar.

Quando os movimentos pelas minorias (mulheres, negros, gays, lésbicas e transgêneros e outros) emergiram no fim do século XIX de forma mais militante e politizada, os primeiros centros de estudos desses nichos sociais (incluindo também “classe”, “raça” e outros) foram germinando. Assim, a representação estereotipada, a opressão de qualquer figura destoante do “padrão” (branco, classe média, heterossexual, cristão) acabou fatalmente questionada. Especialmente porque a maneira como definiríamos a nós mesmos, enquanto entes sociais, perpassava pelos elementos condicionados a serem como referentes de separação entre os sexos.

Nessa história a respeito do tipo de discurso e de representação engendrada para a mulher, a questão do gênero apareceu como uma de muitas “respostas” aos séculos de determinismos biológicos, à mulher semi-humana, “sem alma”, quase uma ser animalesco e “escravo” de emoções. Tais ideias remontam aos pais da filosofia ocidental, como Platão, Aristóteles e outros. Conforme os estudos de Amâncio (1998, p. 80), a própria sociedade fundamentou-se tendo tais conceitos como pedras angulares de sua estrutura. Mesmo com as descobertas científicas, o advento da psicanálise e as conquistas do feminismo, o lugar social ocupado pela mulher continuou à sombra do homem em muitos aspectos. O discurso sobre elas foi enunciado por diversas instâncias de poder, numa tentativa de padronizar cultural, sexual e socialmente sua figura. O feminismo nasceu também de uma necessidade da mulher tornar-se enunciativa de si mesma e contestadora dos discursos já circulantes.

Como movimento social organizado, poderíamos datá-lo a partir do século XIX, no chamado “movimento de sufragismo” (direito ao voto para as mulheres). Esse período ficou conhecido pelas pesquisadoras como a “primeira onda do feminismo”, cujos objetivos atendiam, majoritariamente, aos desejos das mulheres brancas de classe média. Historicamente, a “segunda onda” foi datada no final da década de sessenta do século passado. Aliou-se às já existentes preocupações sociais e políticas, construções mais teóricas para o movimento, resultando em obras publicadas de autoras clássicas dos estudos femininos, como Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Kate Millet (LOURO, 1997, p. 14 e 15).

Foi nesse período, através das feministas anglo-saxãs, que o termo *gender* (gênero) passou a ser usado de forma distinta do termo *sex* (sexo), que havia predominado durante séculos. Essa diferenciação, aparentemente, buscava já abolir a ideia de que não seriam as características sexuais que fariam a diferença e sim as construções sociais e suas relações, como tais características seriam apresentadas a nível de valoração, que constituiria de fato o pensamento sobre o que seria o feminino e o masculino.

De acordo com Louro (1997, p. 21), o gênero apontaria para a construção de sujeitos históricos e sociais – homens e mulheres – se contrapondo ao que seria ideologicamente entendido como “natural em sua essência” ao masculino e ao

feminino. Esse processo não seguiu uma linearidade, regularidade, nem chegou a um fim em algum momento da vida dos sujeitos. Seria um processo de diferenciação das identidades, formando as mesmas, e simultaneamente agregando os valores – culturalmente construídos e atravessados por diversas instâncias, incluindo a mídia - que fariam a persona se identificar e reproduzir conceitos do masculino ou do feminino.

Para Pereira (2004, p. 2), a forma como seríamos posicionados diante do gênero ajudaria a construir nossas identidades sociais, tornando natural o que era cultural. Com as práticas discursivas de opressão, muitas vezes ocultadas sob uma capa de sutileza ingênua, o sujeito aprenderia a se representar dentro dos limites impostos pelos padrões vigentes. Essa simplicidade forçada de características do feminino e do masculino acabaria por reduzir a heterogeneidade constituinte do corpo social, normatizando o mundo e marginalizando as diferenças. Algo que, dentro do cinema, por exemplo iria muito além de um estereótipo de beleza pré-estabelecido (embora ele sempre tenha existido) e tangenciaria uma tipificação idealizada de mulher de forma holística.

Esse seria um dos pontos no qual a mulher nos filmes de Almodóvar começaria a se distanciar da representação vigente no cinema: elas não seguiriam padrões estetizantes de beleza, forma física, ou apelo à perfeição. Muito pelo contrário, poderíamos ter aí uma tentativa de exposição de outros padrões, outras belezas, outras mulheres.

De acordo com Hall (1997, p. 73), o estereótipo foi participante fundamental na manutenção simbólica do *status quo*, reduzindo, naturalizando e catalogando o que seria “normal”, “aceitável” e “positivo”. Um processo que buscaria minar e, futuramente, excluir todo o resto que não se enquadraria ou que fosse diferente. O discurso hegemônico seria um discurso de poder e serviria justamente para eliminar tais diferenças e forçar comportamentos pré-concebidos, onde o “outro” seria sempre aquilo que não somos e nem podemos ser. A ausência de tais marcas era o que constituiria a diferença básica entre os gêneros, normatizando-os. Esse “outro”, no cinema *maisntream*, fatalmente não era um de seus protagonistas, mas servia de contraponto ao principal, alívio cômico no roteiro, ou “personagem pedagógico”. Ali, moralmente falando, determinadas

lógicas discursivas de poder eram expostas e sancionadas como “certas”, “verdadeiras”.

A questão beauvoiriana nos remeteria ao fato de que ser mulher nunca foi uma condição de nascimento. Muito mais uma incorporação de conceitos, comportamentos e toda uma complexa gama de elementos que comporiam as circunstâncias da situação feminina no tecido social, um fenômeno que sempre foi intrigante desde muito cedo para as pesquisadoras dos estudos femininos. Nossa inquietação com a naturalidade com que determinados papéis eram delegados e esperados tanto do feminino quanto do masculino e a constatação de que qualquer postura diferenciada era retratada/representada como algo inadequado, até e especialmente no cinema, foi o início de toda uma construção e de questionamentos que trazemos para este estudo.

Dentre as muitas maneiras existentes de se manter circulando determinadas agendas a respeito do feminino, uma das mais fortes ainda seria através dos meios de comunicação de massa. Em Kellner (2001, p. 9), foi possível perceber que a mídia colocou-se como uma das muitas reprodutoras dos significados do que seria ser homem e do que seria ser mulher. Tanto o modelo considerado “de sucesso”, quanto aquele que seria desprezado por seu dito “insucesso”. Esse aspecto pedagógico da mídia (KELLNER, 2001, p. 10) agiria marcadamente na vida dos sujeitos, tornando-se parte de sua referência para relacionar-se com o mundo e com o outro. Porque, conforme visto em Messa (2006 *apud* JOHNSON 2004), os produtos da indústria cultural seriam re-apropriados pelo público com o qual entraram em contato, a partir das subjetividades e da cultura no qual foram produzidos.

O cinema tradicional, como um potencial propagador de ideologias hegemônicas a serviço dessa indústria, era reflexo de uma cultura que ainda, aparentemente, dicotomizava a mulher, tornando-a, ora objeto do desejo e do olhar masculino, ora objeto da devoção e da adoração. A “santa” ou a “fatal”. Na sua grande maioria, os filmes hollywoodianos tradicionais (aqui espelhados com as representações almodovarianas, por serem ainda os mais vistos no mundo e parte de sua referência como realizador) funcionavam como reforço cultural de estereótipos de mulher.

Nos primórdios do cinema, havia lugar para uma “noivinha do mundo” como Mary Pickford, passando pela melodramática Francesca Bertini, a enigmática Sarah Bernhardt, pela *vamp* Theda Bara e tantas outras. Os exemplos das representações cinematográficas do feminino, da chamada “época de ouro” até os dias de hoje, seriam inúmeros: Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Katharine Hepburn, Bette Davis, Sophia Loren, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Mae West, Brigitte Bardot, Ava Gardner. A lista, como sabemos, seria infinita. Mulheres que incorporaram naquele período o que Morin (1972, p. 7) chamou de “cânones de beleza-juventude-sex appeal”. Figuras do início, apogeu e posterior renascimento do *star system* hollywoodiano, que enquadraram-se especialmente no período em que Almodóvar cita como sendo sua influência direta (BUTCHER, 2004, p. 74). As “divas” fabricadas pela indústria do cinema de hoje buscariam seguir as pegadas marcadas nesse período.

As possíveis convergências entre essas figuras míticas e as *chicas del montón* de Almodóvar, que canibalizaria o conceito tradicional de “musa” e de “mulher” para dentro de sua lógica pessoal e de seu próprio cinema dialógico e polifônico, fizeram parte do cerne deste trabalho. A questão não seria igualar as divas das décadas de quarenta, cinquenta e sessenta do cinema americano às atrizes dos filmes do diretor manchego, mas compreender que o mesmo “roubaria” dessas fontes, como ele mesmo explicou em suas entrevistas à Strauss (2000), na tentativa de criar novos espaços para o feminino, com papéis menos secundários.

Quando apareciam, seriam, em sua maioria, porta-vozes do reforço do enorme abismo existente entre o padrão aceitável e aquele que era o “outro”, o estranho. Ainda hoje marginalizados, fora do *mainstream*. Mulheres não tão lindas e deslumbrantes para aqueles padrões antigos (e que, muitas vezes, continuam a ser o objetivo, mesmo no cinema atual americano) e que interpretariam personagens, no mínimo, causadores de choque à primeira vista: prostitutas, transexuais, ninfomaníacas, lésbicas, sadomasoquistas ou atrizes pornô.

Essa questão de pesquisa que nos levou a focar todo o esforço analítico na articulação dessas “mulheres almodovarianas”, a forma como elas seriam

representadas/enunciadas, foi com o objetivo de propor uma investigação desses mecanismos do cinema de Pedro Almodóvar. Buscar o que esses femininos poderiam oferecer de específico à “sétima arte”, mas, especialmente, encontrar possíveis outros modelos de mulheres expostos na grande tela.

Para empreender esta pesquisa, foi estudada a filmografia deste diretor manchego – excetuando-se os seus curta-metragens, muitos já perdidos ou não disponíveis no Brasil – de mil novecentos e oitenta do século passado, seu primeiro longa comercial até o ano de dois mil e nove, seu último filme lançado no mercado brasileiro. Estes dezessete filmes¹ formaram o *corpus* da pesquisa, a ser trabalhado a partir de três perspectivas teóricas principais: a representação social, da seminal obra de Serge Moscovici até a visão do tema nos Estudos Culturais, a partir de Stuart Hall, a influência da Cultura Midiática na formação dessas representações e a questão do gênero, de sua construção dentro do movimento feminista até o que se convencionou por chamar de “pós-feminismo”.

A essa gama de mulheres do cinema de Almodóvar, nos referimos a elas como “mulher(es) almodovariana(s)”, uma multiplicidade não-convencional de representações do feminino neste cinema específico e que entendemos como sendo distinta da convencional:

a hegemonia e a posição social das mulheres no cinema de Almodóvar mostram-se anacrônicas em relação à realidade espanhola. Elas exercem profissões consideradas de domínio masculino e ocupam cargos mais elevados do que os dos homens. Para uma sociedade que busca cada vez mais isolar as pessoas por classe, raça ou tendência sexual, a coabitação, muitas vezes pacífica, de escritoras, donas de casa, advogadas, jornalistas, cantoras, prostitutas, lésbicas, travestis, religiosas ou atrizes pornô pode parecer, quando não uma loucura, pelo menos um grande escândalo (DE MELO, 1996, p. 235)

Em resumo, acreditamos que o cinema de Pedro Almodóvar dialogaria com esse referencial do cinema clássico americano apenas para apropriar-se dele, distorcê-lo e rerepresentá-lo, dentro de sua estética *kitsch* e pessoal, sua hibridização de gêneros cinematográficos, como contraponto. Seus personagens (e aqui nos interessariam, obviamente, as personagens femininas) receberiam

¹ Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão (1980), Labirinto de Paixões (1982), Maus Hábitos (1983), Que Fiz Eu Para Merecer Isto? (1984), Matador (1986), A Lei do Desejo (1987), Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos (1988), Áta-me! (1990), De Salto Alto (1991), Kika (1993), A Flor do Meu Segredo (1995), Carne Trêmula (1997), Tudo Sobre Minha Mãe (1998), Fale com Ela (2002), A Má Educação (2004), Volver (2006) e Abraços Partidos (2009).

influência direta de tais nuances e seriam representativos não só de um cinema que se distinguiria nas produções atuais pelo mundo, mas de mulheres de características próprias, contraditórias e dissonantes.

1.2. Justificativa

Desde muito cedo sempre me interessei pelas questões femininas, especialmente por ter sido criada num ambiente religioso-fundamentalista, no qual as diferenças nas relações de poder entre o feminino e o masculino foram e ainda são trabalhadas como sendo não só evidentes e normativas, mas uma “vontade divina” a ser obedecida. A apresentação da mulher como sendo “parte” do homem (sua costela), ou “parcialmente humana”, sedutora por natureza, através da fala, e disseminadora dos pecados da carne (BLOCH, 1995, p. 31, 35, 37) sempre me levou a questionamentos pessoais e a tentativas poucas vezes bem-sucedidas de diálogo. Talvez meu caminho tivesse sido outro se, como Pedro Almodóvar e tantas de suas “chicas cinematográficas”, não tivesse tido uma mãe, uma figura representativa feminina forte, questionadora e transgressora, a me acolher em minhas perguntas e incentivá-las. Acredito que aqui, nesse emaranhado inicial de dúvidas, nasceu a semente desta pesquisa.

Desse caminho inicial sobre as representações do feminino até uma nuance acadêmica mais crítica quanto às mesmas, socialmente falando, parece que pouca coisa mudou. Lindner (2004, p. 419), em um estudo a respeito das representações femininas, por exemplo, afirmou que estas se refeririam não só ao comportamento ou aparência esperada delas, mas de forma muito mais ampla, ao que a cultura ocidental compreenderia como sendo masculinidade e feminilidade de uma forma geral. Historicamente, foi possível enxergar a figura feminina sendo sistematicamente exposta, vitrinizada e utilizada como meio de representação para os mais variados assuntos, a partir de diferentes gamas de discursos na sociedade.

A cultura da mídia, como produtora de modelos identitários através dos meios de comunicação de massa, se apropriaria dessa imagem circulante e continuamente proporia modelos de mulher a serem socialmente introjetados e naturalizados. O cinema, que nos interessou analisar mais detalhadamente, surgiu

como um dos meios de comunicação de massa dentro dessa cultura midiática, de viés pedagógico e representativo do “ser mulher”. Mas, mesmo com sua produção e distribuição massificada, o cinema se hibridizaria com a arte no momento em que permitiria expressões mais alternativas dentro de seu espaço, o que daria lugar para o surgimento de um Almodóvar. Mas, ainda assim, diante de tantas possibilidades, porque escolher aquele que ficou conhecido como “*enfant terrible*” da Espanha?

A mulher, já tão massificada e representada, no cinema de Almodóvar pareceu adquirir um frescor diferenciado em sua representação, justamente por não ser a mais “comum” (normatizada), ou remotamente tradicional. Seus personagens pareceram construídos e definidos por suas identidades de gêneros – ou pela ausência dos mesmos, sejam eles os masculinos ou femininos. No mosaico de representações midiáticas de gênero, a figura deste diretor espanhol ocuparia um lugar *sui generis*. Tanto o tratamento imagético quanto no próprio roteiro e a trilha sonora escolhida, a obra de Almodóvar definiria um espaço privilegiado para as discussões da representação social-midiática das relações de gênero.

O universo cinematográfico, como bem cultural da humanidade, “sétima arte” ou processo sociológico, qualquer que seja o olhar que se pretenderia utilizar para sua análise, sempre foi um prolífico campo para os seus pesquisadores, cujos ângulos até hoje pareceram não se esgotar. Conforme a leitura de Turner (1988, p. 13), no cinema, “em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria”. Como objeto de estudo específico neste trabalho, depois de mergulhar de forma mais sistemática no material estudado, a saber, a filmografia do diretor espanhol Pedro Almodóvar e as representações das mulheres ali inseridas, o funcionamento dessa dinâmica, aparentemente, ficou mais evidente.

Para Lopes Jr. (2002 *apud* SANTOS 2008, p.12), em artigo a respeito do cinema da Espanha, este autor pontuou que boa parte do mesmo, em comparação a outros países, não seria tão suprimido ou reduzido em seu espaço mercadológico em relação ao cinema americano. Essa diferença, por si só, já havia me chamado a atenção em meus primeiros passos da pesquisa, especialmente porque Almodóvar

e seus filmes despontavam nesse recorte do cinema espanhol. Para o diretor Nacho G. Vililla (de *À Moda da Casa*, 2008 e *Que se Mueram los Feos*, 2010) em recente entrevista à revista online *Cineweb*, por exemplo, a chance de trabalhos como os dele e de outros conseguirem projeção suficiente para alcançarem o mercado internacional, incluindo-se aí o Brasil, deveu-se ao fato de Pedro Almodóvar ter aberto este caminho para todos eles com seus próprios filmes, da década de oitenta do século passado para cá.

O que me moveu desde o início, me saltou aos olhos e me motivou a realizar essa pesquisa não passaria por toda e qualquer representação social do feminino no cinema como um todo e nem a representação social de todos os personagens de Almodóvar, ou de qualquer mulher que apareça em seus filmes. Dentro de sua cosmovisão, privilegiando apenas as protagonistas e coadjuvantes com maior tempo em tela, o que me inquietou foi a forma como explorou a figura da mulher. A maneira distintamente especial pela qual engendrou sua imagem através de personagens diversos, ao longo de mais de trinta anos de carreira como escritor, produtor e, principalmente, diretor de cinema. De acordo com Henrique Codato (*apud* Zuríán e Varela, 2005), Almodóvar explorou o desejo e a sedução como força-motriz de seus filmes, sem deixar de lado uma faceta de comédia em meio ao melodrama. Assim como os gêneros cinematográficos com os quais trabalha, os personagens e as *chicas* de Almodóvar foram, em sua maioria, múltiplos.

Grande contribuidor da popularização do cinema espanhol, filho direto e um dos expoentes do movimento que ficou conhecido como *La Movida*, que veremos mais detalhadamente adiante, Pedro Almodóvar foi e é um realizador produtivo, reconhecido e prestigiado internacionalmente. Dentro de sua vasta filmografia, que constariam atualmente doze curtas-metragens e dezenove longas-metragens², tratou de temas relacionados ao desejo, aos encontros e as identidades sexuais, as catarses sociais, a cultura de seu país, o universo feminino, que nos interessou analisar, e diversos outros. A temática, portanto, ganharia em relevância justamente pela atualidade de seu *corpus* e por trabalhar as tensões

² Filmografia completa em Anexo I. O último longa, “*A Pele que Habito*”, foi lançado nos cinemas brasileiros em novembro de 2011, enquanto esta dissertação estava sendo produzida, e não pôde ser acrescentado à análise.

sociais e de gênero que seriam tradicionalmente evitadas em filmes do *mainstream*. Por exemplo: a vida de travestis, a educação religiosa e a pedofilia, o uso recreativo das drogas, incestos, as relações familiares, o estupro, relações sadomasoquistas, a maternidade e etc.

Assim, buscar compreender o modo como este diretor e sua filmografia representariam suas personagens se justificaria para entender esse intrincado mosaico das representações femininas, possivelmente reforçando o diálogo sobre a representação midiática da feminilidade contemporânea como um todo.

1.3. Objetivos

Como objetivo principal desta pesquisa, serão investigados os tipos de representações sociais e a existência de uma especificidade no tratamento dado ao feminino em Pedro Almodóvar. A partir das estratégias cinematográficas escolhidas pelo cineasta espanhol em cada um de seus filmes, buscou-se o mapeamento de possíveis “mulheres almodovarianas”, ou seja, representações femininas destoantes do que normativamente se viu no cinema convencional. Essa identificação de possíveis padrões de mulher em Almodóvar, com os quais iremos trabalhar na análise posterior, refletiria a procura por um possível discurso diverso daquele que tem sido estrategicamente propagado pela mídia e na sociedade.

Para Teixeira e Lopes (2003, p.7), a produção cultural cinematográfica não só contaria histórias, mas possuiria ela mesmo a sua própria história, desdobrada e expandida em cada país onde foi produzida. Dessa forma, o recorte de pesquisa que nos interessou não seria apenas do ponto de vista estético, mas também social, justamente porque sua ascensão como diretor e artista ocorreu ao mesmo tempo em que crescia um dos maiores movimentos culturais da Espanha.

Seria pouco possível fazer algum tipo de análise da produção de Pedro Almodóvar sem falar de seu contexto, embora o próprio diretor tenha afirmado em entrevista que, em seus primeiros filmes, buscava até mesmo negar a existência de Franco e sua ditadura na Espanha (STRAUSS, 2009, p. 51). Um repúdio ao passado de seu país que ele pareceu ter superado em *Carne Trêmula*

(1997), cuja cena de abertura se passava na época franquista e com o qual pareceu internamente reconciliado nas inúmeras dobras temporais de *Volver* (2007), que revisitavam suas lembranças pessoais, como expôs Santos (2008, p. 39).

Para atingir tal fim, dados que comprovariam ou não nossa hipótese de uma representação distinta do feminino foram coletados a partir da filmografia de Almodóvar e de suas *chicas* cinematográficas, protagonistas e/ou coadjuvantes. A discussão principal deste trabalho foi norteadada por três eixos teóricos: primeiramente, a Teoria das Representações Sociais e sua relevância; em seguida, os Estudos de Gênero e as questões identitárias do feminino. Ambos inseridos no contexto de uma discussão a partir da Cultura da Mídia dentro do cinema, produtora e intercambiadora de sentidos na sociedade.