

5. Conclusão

Participante ativo do que se convencionou chamar de “invenção da vida moderna” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 17), o cinema foi gestado num momento singular de nossa sociedade: no início do século XX, na emergência da modernidade e de toda a mudança estrutural-psíquica que adveio dela. Mais do que tecnologia, como os automóveis, o telégrafo, o telefone, a fotografia e afins, a virada interna dos sujeitos naquele tempo viria reverberando até os dias de hoje. As questões concernentes à definição e caracterização da modernidade, que ainda nos são caras e problemáticas, abriram um controverso espaço para se debater as representações e construções dos gêneros e de seus papéis. Um assunto nada novo, diga-se de passagem, mas que ganhou nova configuração teórica e imensas possibilidades de discussão, a partir das sucessivas e variadas imagens, sons, músicas e roteiros que o cinema exibia. A popularização do ato de sentar-se dentro de uma sala escura e assistir projeções, o furor pelas estrelas do *star-system* hollywoodiano, a imitação de sua moda e comportamentos, a repetição de estereótipos, já preconizava o valor que o cinema ganharia em termos representacionais. E o que isso acabaria significando, em especial para as mulheres.

Foi, basicamente, sobre isso, mais de cem anos depois, que esse trabalho buscou discorrer. Só que não mais se limitando à esfera hollywoodiana de atuação (que ainda, teoricamente, serviria de base para o norte do perfil do que seria e comporia uma mulher), mas estender a busca pelos ecos representacionais do feminino até a Espanha de Pedro Almodóvar. Até a Movida Madrilena, berço de sua estética *kitsch* e sua aproximação com a Pop-Art. Até suas mulheres: as mães, as putas, as amigas, as filhas apaixonadas, as saudosas do amante e do povoado, as *working-girls*, àquelas à beira de um ataque de nervos. Suas *chicas del montón*, que tal qual o “clima típico das festas” bakhtinianas, invadiram e tomaram de assalto a chamada “sétima arte”, parodiando nossas vidas, dialogando com as estéticas existentes, intertextualizando sentimentos e personas. Nessa viagem, que acabou num eterno retorno a tudo que era caro ao diretor manchego e às suas personagens, pôde-se vislumbrar, como num caleidoscópio, as incalculáveis possibilidades dos sexos:

Incalculáveis porque pensados fora da ordem do cálculo, incalculáveis também porque incontáveis para além do número dois, incalculáveis porque colocam uma pergunta derridiana que reproduzo neste trabalho: é possível pensar para além da estrutura binária do par opositivo feminino/masculino? (...) O sonho de uma “sexualidade sem número”, que quer ir além de classificações opostas, sem essencializar nem o masculino nem o feminino, permitindo aí as novas coreografias do feminino e do feminismo (RODRIGUES, 2008, p. 10 e 11).

Buscando fazer coro com inúmeros trabalhos existentes (BUTLER, 2003; LOURO, 1997; PAIVA, 2008; MEYER, 2003), que teorizaram essas possibilidades, a partir das relações de poder que teceriam as proposições de gênero na sociedade, em especial a partir da mídia, foi que norteamos esta pesquisa. Nos estudos comunicacionais recentes, o tópico “cinema” viria figurando como um dos campos mais prolíficos de pesquisa para teóricos e críticos em busca de um tema socialmente relevante, a partir de um aparato que atingiria uma enorme quantidade de sujeitos. Flexível o suficiente para abarcar diversas interpretações, arcos teóricos e objetos, o cinema, com suas mensagens, imagens e sons expostos por todo o espaço urbano, na mídia, nas revistas, nas casas e no imaginário coletivo, configurar-se-ia como um imenso repositório sócio-cultural de representações.

Nesse imenso universo representativo, a figura da mulher ocuparia o palco principal e seria também um alvo de preferência para a venda de determinados conceitos, valores, estilos, comportamentos e afins. Um feminino constantemente evocado como aceitável, “o” modelo de atuação e repressor de qualquer subjetividade que seja considerada de caráter desviante. Se a norma de gênero e de sexualidade do cinema atual, em especial o norte-americano, aparentemente tem sido formulada como binária, criada para ser fixa, isso não se configurou sozinho. Foi a partir de um modelo patriarcal, que como Braga (2010, p. 855) pontuou, tais relações se associaram às desigualdades de um masculino dominante e de um feminino subordinado. Apesar do aparente abalo dessa estrutura dicotômica, ainda perduraria a idéia naturalizada de um determinado “tipo” de mulher. A proposta de Pedro Almodóvar, aparentemente, buscaria expôr e colocar no protagonismo representações femininas que não teriam quase ou nenhum tipo de compromisso com a norma estabelecida. A intenção desta pesquisa seria a tentativa de uma decifração e de compreensão deste universo vermelho e multifacetado: suas narrativas, olhares, perspectivas, representações e as falas

possíveis sobre o significado de “ser mulher” e “quais mulheres” (pois não existiria uma matriz, como propomos anteriormente), que sua filmografia nos parecia expôr.

Foram selecionados para esta análise os dezessete longas-metragens produzidos e exibidos em território nacional até então, com o objetivo de compilar e sinalizar as construções de feminilidades ali propostas. A partir dos dados coletados e do que se pôde inferir deles, buscou-se discorrer a respeito dessas mulheres. Dialogando com tais imagens, as teorias de representação social e de gênero, assim como a participação midiática neste processo de metástase de um feminino normativo e homogêneo.

No primeiro capítulo, foi proposta uma pesquisa histórica de Pedro Almodóvar, suas raízes manchegas, a participação no movimento contracultural que ficou conhecido como *La Movida* ou *Movida Madrilenha* e os primeiros passos como cineasta. Saída de uma ditadura franquista extremamente violenta de quase quarenta anos, a Espanha e seus artistas queriam gozar do gosto de liberdade até as últimas conseqüências. Pois, pela primeira vez, parecia não haver limite para o que se poderia ser, fazer, querer e exhibir, apesar de um setor conservadorista que lutava com todas as forças, para manter o último suspiro de repressão. Saído de um pequeno vilarejo, Almodóvar instalou-se em Madri, sua cidade adotiva desde então, e trabalhava na Companhia Telefônica. Nas horas vagas, com as chances de aprender as técnicas cinematográficas interrompidas pelo fechamento da escola de cinema, teve que aprender seu próprio método sozinho. Naquele capítulo, percorremos os bastidores de sua vida e das filmagens a partir de fontes diversas, como a historiografia proposta por Sotinel (2010), as entrevistas com Strauss (2008) e a pesquisa de Allinson (2001).

O segundo capítulo dedicou-se a uma revisão de literatura de teorias como as das Representações Sociais e de Gênero, assim como a inserção prática desses temas a partir da veiculação dos conceitos ali engendrados pela Mídia. Tendo como matriz a pesquisa moscoviciana, que se apropriou de um conceito de Durkheim para compreender as representações da psicanálise na sociedade parisiense de seu tempo, sua conceituação foi e ainda é múltipla. Trabalhando brevemente com as perspectivas das Ciências Sociais de Sá (1998), Doise (2001),

Abric (2001) e Jodelet (2001), a permanência de uma idéia de construção sócio-cultural a respeito de si mesmos que os sujeitos gerariam, introjetariam e depois compartilhariam, foi parte do cerne e do poder das representações. Assim, portanto, a visão de realidade e a interpretação que teríamos a respeito dela, assim como as posições que ocupamos dentro do tecido social, adviriam de uma elaboração interna dessa mesma sociedade. Uma apreensão de conceitos prévios não-igualitária para todos os atores sociais, mas de caráter profundamente homogeneizador. O cinema tradicional despontaria aqui como propagador de um feminino estereotipado e o cinema de Almodóvar, a resistência inerente a esse mesmo sistema.

Em seguida, foi proposta a discussão do comparecimento dessas representações dentro do contexto de uma cultura da mídia, naturalizadora de padrões por excelência. A partir de Kellner (2001), pontuou-se o pedagogismo cultural desse aparato midiático, assim como a participação da escola frankfurtiana e seu conceito de indústria cultural, e a emergência dos Estudos Culturais na década de sessenta do século passado. Conforme descrição de Escosteguy (2010), a teorização dos *Cultural Studies* não perpassava pela idéia de uma massa acéfala, receptora e passiva, conforme víamos nas pesquisas em Frankfurt. Mas numa ênfase maior nos processos e nas estruturas desses meios de comunicação como intercambiadores entre estereótipos consagrados e movimentos de resistência. O gênero faria parte desse processo, sendo articulado ideologicamente dentro desse agendamento midiático para promover determinados conceitos a respeito dele. Embasado em Hall (1997; 2005), foi possível investigar o ato de estereotipar como redutor de possibilidades de identificações múltiplas dos sujeitos, mas em Almodóvar, a subversão desses parâmetros para o feminino encontraria assim uma brecha sistêmica.

A última parte desse segundo capítulo dedicou-se às questões de gênero, partindo do feminismo como movimento organizado, suas “ondas” e a contribuição de cada período e dos trabalhos iniciais para a formação de um arcabouço teórico consistente. Questionando o determinismo biológico e os discursos médicos e religiosos, que propunham a mulher como ser de segunda categoria, por escolha divina ou por natureza, os trabalhos dedicavam-se a trazer

luz sobre os discursos negativistas e as representações desvalorizadas da mulher. Foi nesse período também que a proposta do uso do termo *gender* (gênero), em detrimento do termo *sex* (sexo), foi aceita. Usando os conceitos foucaultianos das relações de poder e das proposições de Derrida, o conceito de gênero evoluiu para algo mais dinâmico e plural, dentro do que Butler (2003) compreendeu como performance de gênero. As pesquisas de Louro (1997), Meyer (2003) e Braga (2010) também foram fundamentais na articulação histórico-crítica desses períodos teóricos do gênero.

No terceiro e último capítulo foi onde se encontrava o corpus de análise propriamente dito deste trabalho. Partindo de oitenta e sete personagens femininas de diferentes gerações, psiquismos, relações familiares e amorosas, foram delineadas recorrências que poderiam fornecer pistas para possíveis “femininos almodovarianos”. A partir desses dados, foi iniciada uma descrição destas personagens dentro do contexto do cinema do diretor manchego, que seria dialógico, *kistch*, polifônico, paródico, carnavalesco e intertextual por excelência, entre outras inúmeras características. Habitando em um universo auto-referencial e de gêneros cinematográficos em fusão permanente, essas mulheres de marcas culturais tão espanholas, carregariam em suas representações a possibilidade de um novo feminino cinematográfico emergente, uma representação múltipla. Uma sexualidade não-limitadora, a provocação da independência, o fortalecimento dos laços emocionais entre mulheres.

Como colocou Petterle (2005, p. 14), o ato de se abrir espaço para se refletir a respeito dos discursos e das imagens que os meios de comunicação de massa produziram e reproduziram se faz necessário de forma constante em nossa sociedade. Em especial quando envolveriam as relações de gênero, poder e estereótipo que norteiam as construções sobre os quais cada mulher mentalmente se embasa. Por meio da análise desses filmes, que não se pressupõe completa, fechada ou engessada em si mesma, se quis chegar a uma nova possibilidade para a representação do feminino como um todo. A identificação de produtos culturais de sucesso como os que o cinema produz, também faria parte do estudo daquilo que nos faz ser como somos, de nosso tempo e da maneira como nos enxergamos enquanto sujeitos. E seria na paródia almodovariana, que sabe rir de nós e,

principalmente, rir de si mesma, que podemos caminhar para uma possível renovação das mulheres e de suas representações na sociedade. O retorno do eterno feminino, uma idéia tão antiga quanto o próprio tempo.