

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Mestrado em Cultura Visual

**REPRESENTAÇÃO DO ELEMENTO NARRATIVO MULHER FATAL:
CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS ZAHARA E JUAN NO FILME *MÁ EDUCAÇÃO*,
DO CINEASTA ESPANHOL PEDRO ALMODÓVAR**

Naira Rosana Dias da Silva

Goiânia/ GO
2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-Fonte

S586r Silva, Naira Rosana Dias da.

Representação do elemento narrativo mulher fatal : construção das personagens Zahara e Juan no filme *Má Educação*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar / Naira Rosana Dias da Silva. - 2008.

119 f. : il ; 30 cm.

Inclui bibliografia.

Orientação: Rosa Berardo.

Dissertação (mestrado) – Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, 2008.

1. Mulher fatal. 2. Pedro Almodóvar. 3. Gênero. I. Berardo, Rosa (orient.) II. Título.

CDU 791-5(043)

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Mestrado em Cultura Visual

**REPRESENTAÇÃO DO ELEMENTO NARRATIVO MULHER FATAL:
CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS ZAHARA E JUAN NO FILME *MÁ EDUCAÇÃO*,
DO CINEASTA ESPANHOL PEDRO ALMODÓVAR**

Naira Rosana Dias da Silva

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura Visual, sob orientação da Profa. Dra. Rosa Berardo.

Goiânia/ GO
2008

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Mestrado em Cultura Visual

**REPRESENTAÇÃO DO ELEMENTO NARRATIVO MULHER FATAL:
CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS ZAHARA E JUAN NO FILME *MÁ EDUCAÇÃO*,
DO CINEASTA ESPANHOL PEDRO ALMODÓVAR**

Naira Rosana Dias da Silva

Dissertação defendida e aprovada em ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Rosa Maria Berardo (FAV/ UFG)
Orientadora e Presidente da Banca

Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro (FAC/ UNB)
Membro Externo

Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho (FAV/UFG)
Membro Interno

Profa. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça (FACOMB/ UFG)
Suplente do Membro Externo

Profa. Dra. Alice Fátima Martins (FAV/UFG)
Suplente do Membro Interno

A meus pais, por todo o incentivo a
meus estudos que sempre me apóiam.

AGRADECIMENTOS

Não foi nada fácil o primeiro ano do meu mestrado. Com um quadro de depressão avançado que contribuía para noites insones e, conseqüentemente, numa grande dificuldade de ir e concentrar nas aulas e leituras, pude voltar a ser a Naira de outrora, mas apoiada em terapia, amigos, família, aulas de dança e natação, muita força de vontade e alguns remedinhos homeopáticos.

Por isso, como disse minha amiga Suelaynne: “não consigo ver essa realização como um ato isolado, nem solitário”, pois não teria conseguido chegar ao final se não fossem meus guerreiros pais que sempre fizeram de tudo para me dar o melhor; se não fosse por minha psicóloga, Lucinéia Vilela; se não fossem todos os meus amigos de Goiânia e os que moram longe, especialmente, os que estiveram mais presentes: pelas visitas, ouvidos e acaletos da Lívia; pelos passeios ou pelos encontros na casa da Najla, regados a macarronadas, bolos de chocolate, pães de queijo e leituras de borracha de café; ou dos encontros na casa da Romenha e Suelaynne, com vinhos e petiscos; das intervenções da Sue sempre que precisava de ajuda. Não teria conseguido se não fossem as viagens com a Halima e os encontros em sua casa de Goiânia, nem se não tivesse feito tantos novos amigos por intermédio dela.

Não teria conseguido sem as conversas de MSN, com vários outros amigos, quando o cansaço se evidenciava e se faziam necessários instantes de distração. Nem se não tivesse tido a amizade tão presente e tão constante do meu amigo-irmão, o Rabelo, pela ajuda nas aulas de fotografia, suas idas à gráfica em meu lugar em Goiânia. Não teria conseguido sem as palavras da Michelle, da Drica; e do convite da Ronísie para irmos ao cinema assistir *Má Educação*; ou a dedicação da Roberta, pelas indicações e leituras feitas, pelos *e-mails* e recados sempre tão divertidos no *Orkut*, nem a recepção dela nesses últimos tempos.

Não teria conseguido se não fosse pela paciência da professora Rosa Berardo, minha orientadora, pela acolhida, pelos livros emprestados e pela educação que ela sempre demonstrou comigo, até na hora de cobrar os atrasos, e por ter contribuído com tão deliciosa idéia, indicando-me um caminho.

Aos docentes Alice e Raimundo, que estiveram presentes em minha Qualificação, e, também, contribuíram com apontamentos importantes, especialmente com a indicação para que eu pesquisasse a teoria *queer*. À Alzira pelos intermédios com a secretaria.

À bolsa da FUNAPE/ UFG; aos colegas do mestrado; às caronas do Gildesio e às divertidas conversas entre as ‘caroneiras’: Adriana, Rosane e a Déborah – sempre pronta a ajudar e a intermediar. À Alana, que sempre aparecia com revista, artigo ou jornal pra me oferecer. À Shirley pelo carinho; ao Adair pelos textos emprestados sobre teoria *queer*.

Ao tio Uriel, pelas palavras e constante incentivo em todos esses tempos, especialmente nos de agora. A meus irmãos pelos intermédios através da *internet*; a meus novos amigos de Campinas; aos ouvidos e palavras da Carol Cruz; pela acolhida da Ana Carolina, da Yumi, e também da Roberta; às caronas da Maíra, do Júlio; aos auxílios do Maurílio; também do Márcio; às risadas com a Beta; aos filmes e macarrões do Gustavo; aos *rocks* ouvidos junto com o Omar; e em especial à Marinez, mãe da Halima; e ao Antônio, pelo carinho, apoio e amparo nesses últimos tempos de renascidas gargalhadas ensolaradas e nova vida.

RESUMO

Abordo neste estudo a representação do elemento narrativo mulher fatal no filme *Má Educação* (2004) de Pedro Almodóvar. Tal elemento está constituído em duas personagens: a travesti Zahara e o ator Juan. Essas personagens funcionam como pontos reflexivos no filme porque possuem características transgressoras, já que, remetem à mulher fatal, personagem que foi introduzida nas narrativas das histórias de detetive da literatura de ficção criminal americana, *hard-boiled*, e que influenciaram os filmes *noirs* americanos das décadas de 1940-1950. Filmes que Almodóvar se inspira para compor seu neo-*noir* *Má Educação* e, também para inserir o elemento narrativo mulher fatal, inovando. Meu estudo foca especialmente, a personagem Zahara que não é uma mulher do ponto de vista biológico, mas, uma travesti que está sendo encenada no filme dentro do filme por Juan, numa referência à metalinguagem do cinema. Aponto o filme *noir* para contextualizar a pesquisa e o surgimento da mulher fatal no universo *noir*, trato da construção de tais personagens do ponto de vista da linguagem cinematográfica e de pesquisas feministas que arrolam gênero, identidade e teoria *queer*, dialogando a respeito do corpo, da narrativa e da construção das personagens em cena como pontos de reflexão que subvertem a narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher fatal. Pedro Almodóvar. Gênero.

ABSTRACT

My study is about the representation of fatal woman narrative element in Pedro Almodóvar's movie *Bad Education* (2004). This element is composed by two characters: the transvestite Zahara and the actor Juan. These characters act as reflective points in the movie because they have transgression characteristics referring to the fatal woman, whose character was introduced in the narratives of detective stories from the literature in the hard-boiled American crime fiction that on the other hand influenced American noir films in the early of 1940s to 1950s. Almodóvar with inspired those movies to compose his neo-noir *Bad Education* and also to introduce this narrative element, fatal woman, innovating. My study focuses especially on the character Zahara, however, this is not a woman on the biological point of view, but a transvestite who is being staged in the film within the film by Juan, a reference to metalanguage movie. I refer the film noir context for the search and the emergence of women in fatal noir universe, treatment of construction of such characters in terms of language film and feminist research that connect gender, identity and queer theory, talking about the body, narrative and construction of the characters on the scene as points of discussion to subvert the narrative.

KEYWORDS: Fatal woman. Pedro Almodóvar. Genus.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – A travesti na sacristia. Relação dicotômica na imagem: O ‘sagrado’ (anjo) e o ‘profano’ (Zahara).....	47
Figura 2 – O rosto do menino Ignacio escorrendo sangue e sendo repartido na tela. Rosto de Padre Manolo lendo <i>A Visita</i> surgindo no centro.....	63
Figura 3 – Zahara chantageia Padre Manolo.....	69
Figura 4 – A ‘verdadeira’ pessoa travesti de <i>Má Educação</i> : Ignacio Rodríguez.....	69
Figura 5 – Juan/ Ignacio novamente reafirmando para Enrique que pode ‘transformar-se’	70
Figura 6 – Cruzada de pernas de Barbara Stanwyck em <i>Pacto de sangue</i> (<i>Double Indemnity</i> , 1944, direção de Billy Wilder).....	72
Figura 7 – Cruzada de pernas de Zahara.....	72
Figura 8 – Claudia Drake (detalhe do cigarro) e Tom Neal em <i>Curva do destino</i> (<i>Detour</i> , 1945, direção de Edgar G. Ulmer).....	73
Figura 9 – Jane Greer em <i>Out of the past</i> (<i>Fuga do passado</i> , 1947, direção de Jacques Tourneur).....	73
Figura 10 – Jeito de fumar de Zahara.....	73
Figura 11 – Jeito sedutor de abraçar. Orson Welles e Rita Hayworth em <i>A dama de Shangai</i> (<i>The Lady from Shanghai</i> , 1948, direção de Orson Welles).....	74
Figura 12 – Jeito sedutor de Zahara ao ‘se encostar’ em Enrique.....	74
Figura 13 – Paródia: Juan imitando uma travesti que, por sua vez, imita Sara Montiel. A caracterização de Juan pronta: Zahara.....	75
Figura 14 – Juan pedindo ajuda à travesti do <i>show</i> para compor Zahara.....	75
Figura 15 – Fusão de imagens: garoto Ignacio transformando-se no homem fatal, Juan.....	83
Figura 16 – Metalinguagem: Juan tirando o figurino de Zahara após a filmagem de <i>A Visita</i>	84
Figura 17 – Plano 61	85

Figura 18 – Platéia de <i>Noches en Casablanca</i> aplaudindo a personagem Teresa cantar <i>Quizás, Quizás, Quizás</i>	87
Figura 19 – Plano 62.....	87-88
Figura 20 – Figurino de Teresa (Sara Montiel): vestido brilhante colado ao corpo delineando suas formas.....	89
Figura 21 – Figurino de Sara Montiel.....	90
Figura 22 – Figurino de Sara Montiel.....	90
Figura 23 – Sara Montiel e Zahara com cravo próximo ao rosto.....	91
Figura 24 – Foco de luz e Teresa (Montiel) deslizando uma flor vermelha pelo corpo.....	92
Figura 25 – Teresa e Zahara – observar maquiagem, atenção especial para os olhos.....	93
Figura 26 – Cabelo ondulado e loiro da heroína.....	94
Figura 27 – Cabelo da heroína loiro, ondulado, porém curto.....	94
Figura 28 – Heroína da década de 2000: madeixas loiras, curtas e repicadas com ‘ar’ rebelde.....	95
Figura 29 – Penteados de Sara Montiel (inspiração para a peruca de Zahara).....	95
Figura 30 – A personagem Teresa (Sara Montiel) olhando para a câmera.....	96
Figura 31 – Teresa atirando uma flor a uma personagem que a assistia na platéia.....	96
Figura 32 – Plano 63	96
Figura 33 – Personagem de <i>Noches en Casablanca</i> pegando a flor lançada por Teresa.....	97
Figura 34 – Plano 87	97
Figura 35 – Plano 88	98
Figura 36 – Plano 89	99
Figura 37 – Plano 90	100
Figura 38 – Plano 357	103
Figura 39 – Plano 358.....	105
Figura 40 – Plano 359.....	106

Figura 41 – Plano 360.....	107
Figura 42 – Plano 365.....	108
Figura 43 – Juan em meio às sombras de persianas e luzes que passam entre elas: sensualidade e ambientação <i>noir</i>	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
-----------------	----

1 UM DIÁLOGO ENTRE FILM NOIR, ALMODÓVAR E MÁ EDUCAÇÃO

1.1 Da literatura <i>hard-boiled</i> para as telas: o filme <i>noir</i> e a mulher fatal.....	27
1.2 Definindo filme <i>noir</i>	32
1.3 O cinema que inspirou o estilo visual dos <i>noirs</i>	35
1.4 O declínio do filme <i>noir</i> e o aparecimento do neo- <i>noir</i>	38
1.5 Contextualizando Almodóvar com <i>Má Educação</i> , o franquismo e a Espanha.....	40

2 DO FEMINISMO À TEORIA QUEER: QUESTÕES DE GÊNERO E IDENTIDADE

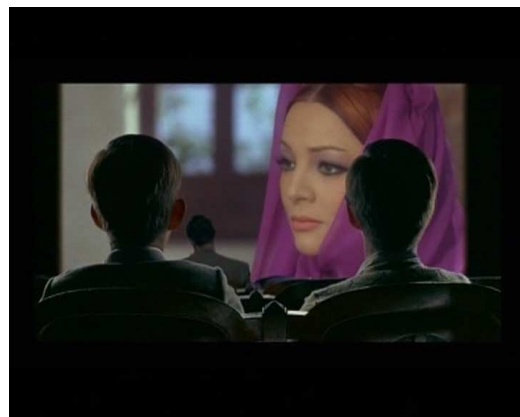
2.1 O feminismo e a mulher como centro do discurso.....	50
2.1.1 A mulher fatal sob a ótica de estudos feministas.....	54
2.1.2 As questões de gênero e identidade.....	56
2.1.3 Novo olhar sobre a questão de gênero e identidade: a teoria <i>queer</i>	60
2.1.4 A construção do corpo: Zahara, travesti ou <i>drag-queen</i> ?.....	66
2.1.5 A paródia do feminino como prática discursiva.....	71

3 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

3.1 A linguagem cinematográfica e a análise fílmica.....	78
3.2 A não-linearidade da narração de <i>Má Educação</i> e a metalinguagem como parte da construção das personagens fatais.....	80

3.3 Interpretando as imagens fílmicas.....	84
3.3.1 O canto da sereia: a construção da personagem em cena.....	85
3.3.2 O <i>Striptease</i> de Zahara e Juan e a manifestação do erótico de ambos na tela.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	114
ANEXO: DVD COM O FILME <i>MÁ EDUCAÇÃO</i> (EM ESPANHOL) E SARA MONTIEL CANTANDO NO FILME <i>NOCHES EN CASABLANCA</i>.....	119

INTRODUÇÃO



“Minhas melhores recordações são do *Cine Olympo*, que agora está em ruínas!” (Ignacio Rodríguez nos escritos de *A Visita* em *Má Educação*).

A primeira vez que me lembro de ter ido ao cinema foi aos quatro anos, no ano de 1984, quando fazia o Jardim de Infância numa escola particular de ensino fundamental muito famosa na época em Goiânia, capital do estado de Goiás. Nessa escola, havia um cinema com cadeiras de madeira bem antigas, uma tela de projeção que ficava acima de um palco – onde, também, aconteciam teatrinhos e, nessas ocasiões, suspendiam a tela que desaparecia acima do palco. O cinema dessa escola não recebia um nome específico de nenhuma personalidade, ao menos, não me lembro se recebia. Chamávamos ‘O Cinema’ – como se ‘cinema’ fosse seu nome próprio. Era costume a escola exhibir filmes educativos sobre: campanhas contra tabagismo; a importância de se ter bons hábitos higiênicos para não se contrair verminoses e outras doenças; como atravessar a rua sem sermos atropelados; local certo de jogar o lixo, entre outros temas. No entanto, eu gostava mais quando exibiam filminhos com desenhos de histórias de clássicos infantis: *Branca de Neve e os sete anões* etc. Geralmente, eram filmes que iam passando quadro a quadro, sem movimento, enquanto ouvia-se uma narração, muitas vezes, musicada.

Não esqueço o primeiro filme que vi nesse mesmo cinema: *Chapeuzinho Vermelho*. Eu que já tinha medo do escuro, fiquei aterrorizada quando se apagaram as luzes e, ao mesmo tempo, fascinada com aquela ‘televisão gigante’. Mas, uma coisa aterrorizava-me mais do que o escuro: a figura do ‘Lobo Mau’: com dentes e garras gigantes e uma voz horrenda que devorava a vovozinha e, em seguida, faria o mesmo com a menininha de capa vermelha – se não fosse pelo heróico caçador.

Medo e encanto foram os primeiros sentimentos que senti, na sala escura de projeção, e meu gosto por cinema. E essa é a resposta mais óbvia do porquê de eu ter escolhido pesquisar um filme. Porque penso que é preciso empatia pelo trabalho que você realiza para que ele nasça pleno de amores. A segunda resposta, menos subjetiva, é o fato de o cinema exercer domínio social enquanto uma forma de transmitir o ‘pensamento’ daquele ou daqueles que fizeram o filme. No caso, o filme *Má Educação* (2004) ¹ do cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

Antes de continuar sobre *Má Educação*, volto a falar sobre o cinema da minha primeira escola: além dos filminhos, tínhamos aulas de ‘educação sexual’ quando estávamos na terceira e quarta séries do ensino fundamental, distribuídas assim: num dia, as meninas; no outro, os meninos, de forma separada. Para nós, as meninas, a coordenadora dava uma palestra com palavras não muito compreensivas sobre sexo, alterações hormonais que aconteceriam logo com nossos corpos, higiene íntima e como uma ‘mocinha’ deveria se comportar. A explicação era sobre: manter nossos hímens intactos até o casamento; a sensibilidade que sentiríamos quando aparecessem ‘pedrinhas nos peitinhos’; aparecimento de pêlos pubianos; sentar com as pernas fechadas; a menstruação; e de como deveríamos enrolar nossos absorventes íntimos usados no papel higiênico para jogá-los no lixo, “porque ninguém precisava saber que estávamos menstruadas”.

Depois da palestra com a coordenadora, tínhamos outra com o diretor e aprendíamos como deveríamos vivenciar nossa sexualidade e nosso desejo. Dessa vez, todos juntos: meninos e meninas. Éramos instruídos que: “sexo deveria ser feito na hora certa e no lugar certo”, que essa hora certa seria depois do casamento e o lugar certo, na frente, ou seja, na vagina e que nunca, mas nunca mesmo, deveríamos fazer sexo ‘atrás’ (anal), porque isso poderia causar danos aos nossos corpos. Assim, o diretor relatava sobre ex-alunos que haviam ‘se tornado’ *gays* – “uma coisa horrível, porque homem tinha que ser homem e mulher tinha que ser mulher”.

Além dessa escola, estudei durante a década de 1990 em dois colégios particulares e católicos da congregação agostiniana também em Goiânia: durante um ano, num colégio dirigido por freiras, e oito anos, numa instituição gerenciada por padres. Especificando as aulas de Ensino Religioso do segundo colégio, pelo fato de eu ter estudado mais tempo nele, recordo-me que no ano de 1996, num encontro de um grupo de jovens que era promovido de ano em ano, em que se inscreviam alguns alunos – como eu fiz – para ser escolhida para ficar

¹ O filme em língua espanhola pode ser assistido no DVD em anexo a esta pesquisa. Título original em espanhol: *La Mala Educación*.

três ou quatro dias interna nas dependências do colégio, o então, padre diretor da época, palestrou para nossa turma mista de adolescentes num grande salão, a respeito de nós, as meninas, “não nos comportarmos como ‘laranjas de feira’, que todo mundo (meninos) dá uma ‘pegadinha’, mas que ninguém quer levar para casa (casar)”. E assim, uma das professoras de Ensino Religioso, durante as aulas do colégio, atestava em todas as turmas que havia se casado virgem e que Deus assim nos cobrava, ou sobre não nos masturbarmos em demasia, porque, depois, teríamos sérios problemas para obtermos prazer a dois, já que estaríamos acostumados a tê-lo sozinhos.

Embora tenha recebido essa ‘boa’ educação das instituições de ensino em que estudei e dos meus pais, algumas vezes, era vista como ‘rebelde’, talvez não por ações concretas, mas, por expressar pensamentos que iam de encontro a tais posturas.

Durante todos os meus anos como aluna na escola, nos colégios, na faculdade e no mestrado (período de 1984 a 2008) tive colegas que manifestavam seu desejo direcionado a pessoas do mesmo sexo biológico. Tais colegas eram discriminados e destratados por outros alunos, porém eu costumava me posicionar ao lado deles, porque, a meu ver, eles podiam ser quem e como quisessem e tinham que ser respeitados de forma igual.

Eu não sei exatamente por que desde criança me formei assim. Talvez, porque nunca soube que meu pai tivesse destratado alguma pessoa que não fosse heterossexual, nem nunca tenha presenciado, em todos esses tempos, ele zombar ou ir contra alguém que não o fosse; ou porque minha mãe sempre me falava que deveria respeitar as pessoas que tivessem vivência sexual diferente da minha, por serem seres humanos – já que diferentes todos somos; ou porque além de colegas, tivesse convivido com um primo (já falecido) que assumia desejos por pessoas do seu mesmo sexo biológico; quiçá pelo fato do meu tio, pai desse primo, ter demonstrado grande respeito, aceitação e admiração pelo filho enquanto ele era vivo, e por eu apreciar isso nele.

Vem da minha ‘boa’ educação meu interesse por *Má Educação*. A história do filme que se passa num colégio católico de padres, como eu mesma passei a década de 1990, estudando em dois. De igual forma, justifica-se meu interesse por estudar questões relativas ao corpo: assuntos que vêm permeando minha mente, desde meus primeiros anos como estudante, porque foi na escola que essas questões começaram a me incomodar.

Nesse espaço, fora do ambiente familiar, descobri as diversidades: tipos variados de cabelos, cores de peles, formatos de narizes, de pés, estaturas, alunos com mais ou menos gordura e mais tarde, já na adolescência, que moças se cobravam muito (inclusive eu), para se adequarem aos padrões estéticos vigentes, na segunda metade dos anos de 1990, e, no

princípio da década de 2000, no ambiente que eu freqüentava: serem magras, terem nádegas grandes e seios pequenos. E um pouco mais tarde: serem ‘saradas’, terem nádegas grandes e seios volumosos (com silicone). Tentando seguir o padrão e nunca chegando nele: o incômodo da adolescência. E hoje, em fase adulta, continuo incomodada com tais assuntos, não mais por não estar dentro do padrão, meu incômodo é contra essa imposição de padrões estéticos sobre a forma do corpo a ser seguida como a ideal – assunto que aqui comento, mas que não abordarei nesta pesquisa.

Neste ponto, sinto necessidade de explicar como cheguei à idéia de pesquisar *Má Educação*. Aconteceu em 2004: recebi um convite da minha amiga, a Ronísie, para irmos ao cinema assistir um filme de Almodóvar. Ao ver *Má Educação*, minhas negras pupilas deleitaram-se com as imagens e encantaram-se com a narrativa, as personagens e, ali, na sala escura, sugando Coca-Cola pelo canudinho, decidi que aquela película seria o objeto da minha pesquisa.

Para arquitetar *Má Educação*, Almodóvar inspirou-se no *film noir* – um tipo de filme que o cinema *hollywoodiano* consagrou, especificamente, nos anos de 1940-1950. Esse grupo de filmes começou a aparecer e a receber atenção especial por se diferenciar dos demais que já haviam sido comercializados nos Estados Unidos, porque ao invés de apresentar um aspecto otimista, os filmes mostravam histórias envoltas num jeito *dark* de se ver a vida. As histórias giravam numa órbita em que aconteciam mudanças históricas, políticas, sociais, culturais – que remetiam ao final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e, conseqüente, Guerra Fria, por exemplo: o largo ingresso de mulheres no mercado de trabalho, as políticas de identidade como o feminismo. Por isso mesmo, *film noir* significa filme negro.

Toda narração seja ela literária ou fílmica possui seus elementos, dentre eles, as personagens, dessa forma, um dos elementos mais recorrentes nos filmes *noirs* é a ‘mulher fatal’ – uma personagem representada com alto poder de sedução, que usa de seus encantos para manipular as personagens homens da trama para conseguir o que almeja, na maioria das vezes, dinheiro e poder. E assim, como uma aranha viúva negra, envolve os homens em suas teias e os manipula a bel-prazer, e, depois, leva-os à morte ou à destruição moral. Independentemente de serem maquiavélicas, as personagens que assim eram intituladas demonstravam grande inteligência e poder sobre os homens que costumavam estar, libidinosamente, interessados por elas, e acredito que, por isso mesmo, se deixavam controlar.

A personagem mulher fatal enquanto elemento narrativo apareceu primeiramente, nas histórias de detetive da escola de literatura criminal americana *hard-boiled*, publicadas entre os anos de 1920 a 1950. Foram essas mesmas histórias que, a partir dos anos de 1940,

motivaram os filmes *noirs* estadunidenses, embora o filme *noir* tenha sido inspirado, especialmente, em romances policiais da literatura de ficção criminal americana e no cinema expressionista alemão dos anos de 1920, recebendo, também, influências de outras fontes: do filme de gângster, do realismo poético e do cinema neo-realista italiano. As histórias eram ambientadas com personagens de caráter dúbio, no submundo de grandes cidades americanas e num clima de pessimismo que os Estados Unidos estavam vivenciando, devido ao final da Segunda Guerra Mundial e ao início da Guerra Fria.

Pedro Almodóvar, por sua vez, se inspirou nos filmes *noirs* e compôs *Má Educação* como um neo-*noir*², contextualizando-o não nos Estados Unidos, nem num clima de pós-guerra, mas, na Espanha (país da Europa), nos anos de: 1964, 1977 e 1980. Ele inseriu o elemento narrativo mulher fatal, no entanto, não o construiu no papel de uma única personagem que fosse ‘mulher’ em relação ao sexo biológico, porém, no papel de uma travesti³ e também de um homem. Ou seja, o elemento narrativo mulher fatal de *Má Educação* é construído em relação à inversão: um homem que ‘se traveste’ de mulher, todavia não é uma mulher biológica e num homem que usa todos os artifícios subjetivos inerentes à mulher fatal, enquanto personagem caracteristicamente *noir*.

Portanto, é nesse ponto que meu estudo se foca: na representação da mulher fatal, enquanto elemento narrativo, construído em duas figuras dramáticas que as denomino de ‘personagens fatais’: a travesti Zahara e o ator Juan, que são os novos responsáveis pelo desenrolar da trama, ao mesmo tempo em que funcionam como fios que costuram as histórias em recortes de *Má Educação*.

A travesti Zahara é uma personagem que está sendo encenada no filme dentro do filme⁴ numa forma de metalinguagem do cinema, apresenta-se em casas noturnas, vive às margens do submundo dormindo em pensões ordinárias, entregue à prostituição, a pequenos furtos e ao uso de drogas. Numa de suas composições, Zahara aparece construída em homenagem à cantora e atriz espanhola, Sara Montiel,⁵ e atua no filme de maneira mais

² Filmes da atualidade que conservam características do universo próprio dos antigos *noirs* (WILLIAMS, 2005).

³ Usarei no decorrer do texto ‘a/uma travesti’; ‘a/uma *drag-queen*’, assim como, aparecerá mais adiante em citações de autoras brasileiras que desenvolveram recentes pesquisas abordando gênero/ travestismo como Pelúcio (2005) e Vencato (2005). Elas usam o termo sendo evidenciado no feminino porque ‘as travestis’ (homens que vestem roupas de mulher e assumem uma identidade feminina), no cotidiano, tratam-se dessa forma.

⁴ Um filme sendo produzido dentro de outro ficticiamente, como parte da narrativa. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n1/v43n1a12.pdf>, (Acessado em 20 setembro 2006).

⁵ Pedro Almodóvar faz em *Má Educação* algumas intertextualidades com o filme *Esa Mujer (Essa Mulher)*, direção de Mario Camus, 1969), em que Sara Montiel aparece atuando como Madre Soledad e *Noches en Casablanca (Noites em Casablanca)*, direção de Henri Decoin, 1963), filme também por Montiel estrelado que serviu como inspiração para a cena em que Zahara canta no palco do fictício *Cine Olympo*.

cômica. Já, Juan é um ator de teatro, também remetendo à metalinguagem e para conseguir ser um astro de cinema e encenar o papel de Zahara, engana, seduz, usa do sexo e até mata. Juan é o homem fatal e a personagem que realmente remete às características ‘psicológicas’ e ‘morais’ do elemento mulher fatal, como o assegura o próprio Almodóvar:

No *noir* pode não haver policiais, nem pistolas, nem sequer violência física, mas deve haver mentiras e fatalidade, qualidades que normalmente personifica uma mulher: a mulher fatal. A *femme fatal* (não é imprescindível no gênero, mas é um de seus grandes ícones) é uma mulher consciente de seu poder de sedução, fria, e por isso não se altera facilmente, que perdeu os escrúpulos e não se interessa em recuperá-los. Para ela, o sexo não é fonte de prazer, e sim de dor para os demais. Em *Má Educação*, a mulher fatal é uma criança terrível, a personagem interpretada por Gael García Bernal, que segue ao pé da letra os exemplos de Barbara Stanwyck, Jane Greer, Jean Simmons (*Angel Face*), Joan Bennett (*Scarlet Street*), Ann Dvorak, Mary Windsor, Lisabeth Scott, Veronica Lake e tantas outras maldições em forma de mulher.⁶

Faço esse comentário pelo fato de a personagem Zahara não ser uma mulher, mas, uma travesti. Sendo uma travesti, Zahara a meu ver não representa uma mulher porque ela não vivencia no filme os mesmos ‘dramas’ ou ‘venturas’ de uma mulher, e sim, de uma travesti – mesmo ela se portando de uma maneira considerada feminina. E é em Zahara mais especificamente, que foco meu estudo, tendo Juan como ponto que figura em segunda instância do meu debate, isso pelo fato de eu encarar Zahara como a personagem mais transgressora e contestatória no filme do que Juan, justamente, por se tratar de uma travesti e pelas falas por ela ditas no decorrer da história. Tenho também interesse em saber como Almodóvar representou o elemento mulher fatal construído nessas personagens fatais do ponto de vista imagético e como deu valoração de significados a elas sob a ótica da linguagem cinematográfica.

Portanto, devido a essas representações do elemento mulher fatal numa travesti e num homem, minha pesquisa possui o debate centrado em questões de gênero e identidade sexual e como essas questões se dão com as manifestações dessas personagens na tela. Teço

⁶ En el “noir” puede no haber policías, ni pistolas, ni siquiera violencia física, pero debe haber mentiras y fatalidad, cualidades que normalmente encarna una mujer: la mujer fatal. La *femme fatal* (no es imprescindible en el género, pero sí es uno de sus grandes iconos) es una mujer consciente de su poder de seducción, hipotensa, por lo cual no se altera fácilmente, que ha perdido los escrúpulos y no siente interés por recuperarlos. Para ella el sexo no es fuente de placer, sino de dolor para los demás. En “La mala educación” le *femme fatal* es un *enfant terrible*, el personaje interpretado por Gael García Bernal, que sigue al pie de la letra los ejemplos de Barbara Stanwyck, Jane Greer, Jean Simmons (*Angel Face*), Joan Bennett (*Scarlet Street*), Ann Dvorak, Mary Windsor, Lisabeth Scott, Veronica Lake y tantas otras maldiciones en forma de mujer. Disponível em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios_fundido.htm, (Acessado em 11 abril 2007).

essa discussão não só a partir da linguagem cinematográfica, mas também, de pesquisas feministas e da teoria *queer*.

Durante as pesquisas para a laboração do meu estudo, não encontrei muitas referências de cunho acadêmico produzidas, no Brasil, sobre *film noir* e neo-*noir*. Além do que, percebi que é raro uma autora mulher escrever trabalhos deste tipo, visto de uma perspectiva que tem como base a linguagem cinematográfica e questões de gênero. Em outros países, tais pesquisas existem consideravelmente, especialmente, nos Estados Unidos da América e na França, sendo que geralmente, essas pesquisas são redigidas por autores homens e por uma minoria de mulheres. Por tais pretextos, acredito ser esta a relevância do meu trabalho, que se constitui no fato de eu ser uma pesquisadora mulher e brasileira. Outro fato é pesquisar questões de gênero e cinema em nosso país, que ainda é algo novo, especificamente, em se tratando dessas representações de gênero em relação à linguagem cinematográfica atrelada ao *film noir*.

Sendo Zahara uma travesti, pergunto o porquê de Almodóvar ter construído a representação do elemento narrativo mulher fatal assim personificado e também na figura de um homem. Tenho interesse em saber em quais posições Zahara e Juan se enquadram, ou seja, como foram construídos, na tela, na condição de personagens? Chamam atenção? Mas, com qual finalidade? Leva-se em conta o fato de Zahara aparecer como travesti no momento *underground* de 1977, na Espanha, visto que a própria travesti é elemento da contracultura, que promove discussões em torno de questões de gênero e identidade sexual e que afronta a sociedade. Assim, o elemento mulher fatal, sendo uma travesti e um homem em *Má Educação*, como os corpos de tais personagens fatais se comportam em cena? Como agem? E como são? Quais adornos usam e quais comportamentos e discursos produzem e adotam para construir suas identidades, já que o corpo tem adquirido mais importância nos debates da cultura atual? Dessa forma:

Filmes, músicas, revistas e livros, imagens, propagandas são também locais pedagógicos que estão, o tempo todo, a dizer de nós, seja pelo que exibem ou pelo que ocultam. Dizem também de nossos corpos e, por vezes, de forma tão sutil que nem mesmo percebemos o quanto somos capturadas/os e produzidas/os pelo que lá se diz. Falar do corpo é falar, também, de nossa identidade dada a centralidade que este adquiriu na cultura contemporânea (GOELLNER, 2005, p.29).

No primeiro capítulo, traço uma breve contextualização histórica a respeito das histórias de detetive, justamente, por terem sido nelas que o elemento narrativo mulher fatal foi inserido e definido como tal, chegando às telas de cinema nos filmes *noirs* e continuando a

aparecer nos novos *noirs* – as versões da atualidade. No entanto, não explanarei, detalhadamente, sobre as grandes questões do filme *noir*, e também, não é do meu interesse debater a natureza desses filmes, nem explorá-los, mas, somente, realizar uma breve contextualização em linhas gerais a respeito do ‘tipo’ de filme que Almodóvar se inspira, situando as figuras dramáticas que ele chama como mulher fatal no âmbito *noir* e, conseqüentemente, no neo-*noir* de *Má Educação*.

Para se definir filme *noir* uso, no primeiro capítulo, primordialmente a obra de Mattos (2001), pelo fato dela estar atualizada, tendo ele feito um levantamento entre os principais autores que debateram tal assunto ao redor do mundo, expondo as definições e as marcas que cada um dava à sua época para o que seria considerado filme *noir*. A partir dessas premissas e tendo assistido a quase 500 filmes, Mattos (*ibid*) traça suas próprias conclusões, formula um conceito e propõe uma divisão por ele chamada de filmes *noir* puros (24 filmes) e impuros (126 filmes) – entre os quais poderiam ser, realmente, considerados como pertencentes ao cinema *noir* americano. Outro ponto da obra desse autor é o fato de ele ter verificado os tipos de personagens mulheres que aparecem nos filmes *noirs* americanos do período de 1940-1950, classificado-as quanto suas atuações: i) se ‘verdadeiras’ mulheres fatais; ii) se somente mulheres sedutoras; e iii) se mulheres sexuais etc. Assim, para ele, todas possuem características semelhantes e a linha que as separa é tênue, tanto que é costume generalizar e denominar todas essas personagens somente de ‘mulheres fatais’. O teórico também busca, nas raízes das histórias de detetive, o surgimento desse elemento narrativo e o estilo visual dos ‘cinemas’ que inspiraram a construção do universo *noir* nos filmes: mais enfaticamente, o cinema expressionista alemão dos anos de 1920.

Abordo, também, os autores Borge e Chaumeton (1955) que traçam um panorama do filme *noir*, até a data de publicação da importante obra por eles escrita, que serviu para outras publicações a esse respeito, e que a utilizo em paralelo à obra de Mattos (*ibid*) para justificar as características do universo *noir*. Ainda, no primeiro capítulo, estabeleço uma relação entre Almodóvar e o cinema espanhol, pelo fato de Zahara ter sido focalizada em 1977 e Juan em 1980, no contexto de uma Espanha pós-*franquista*, já respirando ares de liberdade do período de autoritarismo que se deu entre 1939 a 1975 e foi regido pelo ditador General Franco.

Todavia, assim como explano em linhas gerais sobre filme *noir*, pratico o mesmo, nesse primeiro capítulo, de forma a contextualizar Zahara e Juan como elementos neo-*noirs*, relacionando-os à estética e ao universo referentes ao estilo *almodovariano*. Para tanto, uso a coletânea organizada por Cañizal (1996), de ensaios produzidos por pesquisadores da

Universidade de São Paulo – USP, sobre os longas-metragens de Almodóvar até a data da publicação do livro. Outrossim, lanço mão dos pesquisadores brasileiros Bigarelli (2003) e Santana (2007), com trabalhos mais recentes que, de igual forma, ressaltam Almodóvar perante o cinema Espanhol.

As datas em que as personagens fatais são retratadas posicionam a problematização, tanto do ponto de vista fílmico (relativo à linguagem cinematográfica por Almodóvar utilizada no sentido de atribuir significados em torno de tais figuras dramáticas), quanto em relação àquele momento vivido, na Espanha, pelo próprio Almodóvar, enquanto cineasta – o que reflete na construção das personagens fatais e nas referências por ele recuperadas daqueles anos, traçando representações sobre os mesmos em seu filme de 2004.

A respeito das datas, é importante frisar que: *Má Educação* teve estréia no ano de 2004, século XXI, recuperando as referências dos anos de 1964, 1977 e 1980, traçando representações desses períodos. O discurso não é nas três datas acima, é de 2004, sendo que, também, não é um filme de reconstituição histórica; é ambientado na Espanha, num outro contexto, numa outra realidade e época. Dessa forma, vejo as personagens fatais, especialmente Zahara semelhantes às paródias dos clássicos *noirs* americanos.

No segundo capítulo, procuro usar o parecer do feminismo como prática metodológica em meu estudo. Para situar os leitores sobre o feminismo, recorro às leituras feministas, a partir da década de 1960, quando o conceito de gênero ainda era tratado numa noção de bipolaridade sexual entre homem-mulher, e que problematizava, teoricamente, essa concepção. Faço esse parêntese pelo fato de eu tecer uma argumentação que enfoca a visão das mulheres fatais dos antigos *noirs* americanos, a partir de estudos culturais feministas para relatar a crítica que retratou a mulher nesses filmes surgidos num contexto de pós-guerra estadunidense, evoluindo na década de 1970. Igualmente, utilizo para estudos que, também, abarcam contextos culturais, sociais e psicanalíticos da ‘representação’ da mulher nas artes clássicas, em geral, e nos entretenimentos de massa: o cinema. E, conseqüentemente, os estudos feministas, abrangendo novas problemáticas nas décadas seguintes até a atualidade, nesse princípio de século XXI.

Menciono o feminismo devido aos estudos de gênero e identidade e seu desemboque na teoria *queer* – que dá voz aos marginalizados, formulando um novo conceito para tais assuntos. O debate ronda a questão central da “posição de sujeito”, fundada na “identidade masculina, branca, heterossexual” que “deve ser, supostamente, uma identidade sólida, permanente, uma referência confiável” numa forma de desestruturar essa centralização com novas identidades de sujeitos (LOURO, 2005, p. 44). Cito as pesquisadoras brasileiras

Rago (2008) – artigo publicado na *Revista de Estudos Feministas* e Biajoli (2007) sobre a condição da mulher na Espanha, focando o grupo *Mujeres Libres* – durante o período da guerra civil nos anos de 1930, nesse país, que teve o general Franco com maior figuração para entender melhor a construção do universo feminino naquele país e sobre a atuação de Zahara.

Tenho como referência a obra de Butler: *Problemas de Gênero*, que recapitulou os estudos feministas anteriores para propor no início da década de 1990, uma nova reflexão sobre as questões de gênero e sexualidade, servindo essa obra como uma das que delineou a teoria *queer* – que se formou com o intuito transgressor de desestabilizar e questionar as epistemologias arcaicas que privilegiam as construções binárias heteronormativas excludentes que delimitavam o feminismo patriarcalista. De igual forma, as obras de Louro (2003, 2004) dessa forma explanam.

Assim, os teóricos *queers* debatem a posição do corpo ou do sujeito, na sociedade e cultura que ocupam. Aquele que está fora desse centro ocupa a posição de ‘marginalizado’ e recebe marcas da instabilidade, do descentramento, do diferente, do transgressor. Portanto, a teoria *queer* permite que eu analise mais, especificamente, Zahara, o elemento fatal que enfatizo nesse estudo na qualidade de uma personagem transgressora, e, também, como um elemento que faz uma paródia do feminino que imita, mimetiza os atributos que as mulheres dos filmes *noirs* americanos usam, mas, também, da mulher espanhola representada por Sara Montiel.

Enquadro Almodóvar, traçando uma paródia do feminino. Isso pelo fato de que gênero não é a mesma coisa que sexo biológico, nasce da identidade cultural, cujo indivíduo pode aprender a se comportar, por exemplo, como mulher ou como homem. E é o que Zahara faz enquanto travesti que copia o comportamento de mulheres, personagem reforçada pelo ator Juan que, também, aprende o comportamento das travestis e que, por sua vez, se portam de maneira feminina (não de mulheres biológicas). Obviamente, quando me refiro à construção do universo do feminino, faço isso embasada na cultura e nos padrões que Zahara está sendo encenada no filme dentro do filme.

Dessa forma, indago se Zahara pode ser considerada uma travesti ou uma *drag-queen*, já que, tanto Butler (2003) quanto Louro (2004) questionam sobre essas duas categorias. Dialogo, portanto, com artigos de Vencato (2005) e Pelúcio (2005) produzidos para os *Cadernos Pagu* – importante fonte de pesquisas no campo de estudos feministas brasileiros. Ainda, a respeito da teoria *queer*, além de Louro (2004), busco o amparo de teóricos como Morris (2005) e Ribera (2006). Tais teóricos problematizam o gênero como uma construção social e cultural apoiados na obra dos pós-estruturalistas Foucault e Derrida.

A respeito de como a mulher fatal era vista nos filmes *noirs* e para ilustrar como os estudos culturais feministas do patriarcado se posicionavam sobre a atuação da mulher fatal na tela, uso Kaplan (1995), representando o pensamento do final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980. Também, Lauretis (1994) e Toscano (1998) que representa o pensamento de uma feminista do final dos anos de 1990, e trata sobre o imaginário do feminino e o masculino ao longo de épocas. Relatando esses pontos de vista, abro caminho para traçar a minha ótica atual, no que tange as personagens fatais de Almodóvar.

Entre os autores que se posicionam sobre a política de identidade, além de Butler (2003), menciono, com mais ênfase, a coletânea organizada por Louro, Felipe e Goellner (2005) que engloba autores que estudam corpo, gênero e identidade, a exemplo de Meyer e que trabalham, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, as tais políticas.

Expressando-se de formas diversas, por vezes aparentemente independentes, feministas e pós-estruturalistas compartilham das críticas aos sistemas explicativos globais da sociedade; apontam limitações ou incompletudes nas formas de organização e de compreensão do social abraçadas pelas esquerdas; problematizam os modos convencionais de produção e divulgação do que é admitido como ciência; questionam a concepção de um poder central e unificado regendo o todo social, etc. (LOURO, 2003, p.29).

No terceiro capítulo, a linguagem cinematográfica – uma forma de discurso próprio que identifica as imagens do cinema enquanto uma linguagem – entram em meu estudo, como ponto de diálogo associado às teorizações propostas nos primeiro e segundo capítulos, operando de modo a desenvolver e completar as reflexões sobre elementos *noir*, questões de gênero e identidade e teoria *queer*. Para tanto, analiso fragmentos de *Má Educação* que foram escolhidos por expressarem, segundo meu entendimento, os discursos que aqui ressalto. Esse diálogo caracteriza a atuação imagética de Zahara e Juan. Exponho a narrativa e a metalinguagem que caracterizam as personagens e essa obra de Almodóvar, além de uma análise fílmica de partes de algumas seqüências. Realizei tais escolhas por tratarem da questão do *voyeurismo*, do prazer das personagens de se exibirem como forma de sedução, numa manifestação erótica como objetos de desejo, já que o uso do corpo e do sexo, a partir da atração e da sustentação do olhar para si, ajuda as personagens a conseguirem seus objetivos, sendo essa uma das principais atitudes características do elemento narrativo mulher fatal.

As imagens de *Má Educação* e de *Noches en Casablanca* aqui expostas foram retiradas diretamente dos filmes, através de um programa de computador para edição e captura de imagens. Autores como Andrew (2002), Aumont (2005), Martin (2007), Metz

(2004), Vanoye e Goliot-Lété (2005), Xavier (2003) tratam, dessa parte, no que diz respeito à linguagem cinematográfica.

Como busco nestas análises interpretar alguns elementos simbólicos do universo do erotismo, de maneira a explicar a construção de seus significados em termos de questões de gênero, portanto, apelo para Williams (2005), Keeseey e Duncan (2005) que, além de explorarem a linguagem do cinema, ainda referem-se ao erotismo no mesmo. Botti (2007) e Gregori (2003) para os *Cadernos Pagu*, também tratam das representações eróticas e do que pode ou não ser considerado como obsceno. Assim, as representações do masculino e do feminino manifestam-se de diferentes formas em vários âmbitos sociais ao longo dos tempos, construindo e definindo imaginários culturais. Dessa forma, Oliveira (2004) sobre a representação da masculinidade, bem como Jacobina e Kühner (1998, pp. 09-10) questionam:

Como ficam essas representações no momento em que a queda de paradigmas leva à ruptura com os modelos convencionais? (...) o que é esse masculino? O que é esse feminino? O que os define no imaginário...?

Manifesto-me como uma pesquisadora e espectadora-crítica. Assim sendo, esse meu pensar está de acordo com o de Martin (2007, p. 19) que se posiciona como um ‘espectador-crítico’: “... sendo meu ponto de vista sempre aquele do espectador-crítico que julga as obras *a posteriori*”. O autor ainda tem consciência da particularidade da interpretação individual do espectador-crítico:

Quando o homem intervém, coloca-se, por menor que seja, o problema daquilo que os estudiosos chamam de *equação pessoal* do observador, ou seja, a visão particular de cada um, suas deformações e suas interpretações, mesmo que inconscientes (MARTIN, 2007, p.24).

Nas páginas seguintes, estão minhas impressões sobre o filme. O complexo de idéias da construção de sentidos foi por mim re-significado. Obviamente, outras significações podem ser construídas, dependendo de quem as interpretar.

1 UM DIÁLOGO ENTRE: FILME *NOIR*, ALMODÓVAR E *MÁ EDUCAÇÃO*



Enrique Goded para Sr. Berenguer (que havia invadido sua sala): “... Saia daqui! Não tenho tempo para perder com você!”

Sr. Berenguer: “Nem sequer para saber como morreu Ignacio? Nem quem lhe matou? Nem se [o final] coincide com o do seu filme?”

Enrique: “Diga o que quiser e vá embora!”

Sr. Berenguer: “Foi idéia de Juan! Ou minha, não sei! A única solução era nos desfazermos dele. [...] Juan comprou heroína de pureza assassina e me entregou, e eu fui à casa de Ignacio sozinho.” (Diálogo de *Má Educação*).

Neste primeiro capítulo, tento tecer um diálogo entre a técnica de filme *noir*, o cineasta Pedro Almodóvar (enquanto profissional) e o seu filme *Má Educação*. Para isso, faço uma contextualização desde a literatura *hard-boiled* para as telas, para se chegar ao entendimento do *film noir* e a mulher fatal; definindo, depois, filme *noir*; passando pela teoria do cinema que inspirou o estilo visual dos *noirs*; percorrendo sobre o declínio do filme *noir* e o aparecimento do neo-*noir*; relacionando, assim, Almodóvar com seu trabalho cinematográfico de *Má Educação*, com *franquismo* (ditadura do general Franco) e a Espanha (espaço da trama do filme).

1.1 Da literatura *hard-boiled* para as telas: o filme *noir* e a mulher fatal

As histórias dos filmes *noirs* se originaram da escola literária de ficção criminal americana, *hard-boiled*,⁷ embora fossem mais, comumente, associadas às famosas histórias de

⁷ *Hard-boiled* – (of people) not showing much emotion (OXFORD ADVANCED DICTIONARY, 7th edition, p.708).

detetives. Faziam, também, dela parte outros tipos, como as que seguiam o gênero *western* ou histórias de caubóis, histórias fantásticas, de guerra etc. Essas histórias foram publicadas de 1920 a 1950, em revistas populares de ficção literária, as *pulp magazines* ou, simplesmente, *pulps* e tinham esse nome devido ao papel empregado em sua confecção, o *wood pulp*, um papel de baixo custo que tornava o preço de venda das revistas igual. No entanto, foi na *Black Mask*, uma das principais *pulps* que começou a ser editada em 1920, que a *hard-boiled* progrediu com as histórias de detetives e que foram chamadas pelo público francês de *roman noir* (MATTOS, 2001).

Borde e Chaumeton (1955) enfatizam que os filmes *noirs* se originaram da literatura dos romances policiais ingleses e americanos por Dashiell Hammett, que inovou o estilo de se escrever romances policiais:

Dashiell Hammett é ao mesmo tempo o inventor desta nova corrente literária americana [...] cujos primeiros escritos emergem ao redor de 1930. [...] o primeiro grande filme *noir* [...] *O Falcão Maltês*, adaptado de um dos seus melhores romances, marca a importância de Dashiell Hammett (p.17).
/Tradução minha/.⁸

Dashiell Hammett começou a escrever de forma mais coloquial, ao contrário de seus antecessores britânicos⁹, sua narração era mais ‘rápida’, as ações de suas histórias costumavam ser interrompidas abruptamente. Ele inseriu também ação, violência e sexo, enfatizando mais a atmosfera do que a intriga, ambientando o crime nas ruas de grandes cidades com personagens que eram: policiais corruptos, assassinos de aluguel, meretrizes, pequenos escroques, detetives particulares, chantagistas, traficantes. Em suas histórias, o herói sempre é interrogado ou atacado – para testar sua inteligência, perseverança e integridade; a mulher apresenta sexualidade considerada transgressora e tudo contribui para um clima de ambigüidade e de dissimulação. Com Hammett, as personagens ganharam aspectos de seres comuns e o romance policial passou a ser denominado pelos franceses de: *roman noir*. (MATTOS, 2001). Borde e Chaumeton (*ibid*) concordam que, na ambientação *noir*, há ações confusas com motivos incertos e concluem que:

a ambivalência moral, a violência criminosa e a complexidade contraditória das situações e dos motivos concorrem para dar ao público um mesmo

⁸ *Dashiell Hammett est à la fois le créateur de ce nouveau courant littéraire américain [...] et dont les premiers écrits remontent aux environs de 1930. [...] le premier grand film noir [...] Le Faucon Maltais, adapté de l'un de ses meilleurs récits, marque l'importance de Dashiell Hammett.*

⁹ Edgar Allan Poe, em 1841, publicou a considerada primeira história de detetive: *Murders in the Rue Morgue*, introduzindo à estrutura da narrativa policial: um crime, vários suspeitos, ao final, a revelação que teve a análise magnífica, com dedução coerentemente impecável de um detetive excêntrico e de postura britânica, tendo esse modelo de detetive dominado nessas histórias até os anos de 1930 (MATTOS, 2001).

sentimento de angústia ou de insegurança, que é a marca registrada do filme *noir* à nossa época (1955, p.15). /Tradução minha/.¹⁰

Demais escritores anglo-saxões endossaram o novo jeito de se escrever romance policial de Hammett (*The Maltese Falcon*, etc.); Raymond Chandler (*The Simple Art of Murder* etc.) requintou a narrativa com humor, gírias do submundo de forma poética, colocando personagens transtornadas por dinheiro e poder, sentido figurado e profundidade psicológica nas figuras dramáticas; Cornell Woolrich (*The Lady in the Lake* etc.) introduziu relatos amargos; James M. Cain (*Double Indemnity* etc.) colocou o foco sobre o criminoso ao invés do investigador, introduziu um herói sexualmente obcecado por uma mulher que o levou a matar seu marido, sendo transtornado pelo medo de ser descoberto e pela culpa – o que promove uma atmosfera de inquietude e terror emocional (MATTOS, 2001). Percebo aqui a introdução de um dos elementos que passaram a ser mais recorrentes à narrativa: a personagem mulher fatal.

Tanto Mattos (2001) como Borde e Chaumeton (1955) afirmam que as mulheres fatais são representadas como mulheres artificiosas que envolvem o protagonista num crime. Outras vezes, elas não matam, mas induzem seus ‘seduzidos’ à morte, sendo estes vítimas de seu próprio desejo. Elas também podem já estar “na posse de outro homem. Ele pode ser um marido rico, caso em que está implícito que ela o usou para obter dinheiro e segurança como nos filmes baseados nos romances de James M. Cain, *A dama de Shangai* etc” (MATTOS, 2001, p.38).

Este novo tipo de mulher, cheia de artimanhas, que articula o crime, age igual ao meio que a cerca, é especialista em chantagear – o que tem “efeito” de arma de fogo – e provavelmente o fingimento – é sua marca de erotismo *noir* que também é uma forma de erotização da violência. Ela se distancia das heroínas românticas do velho *Western* ou do filme histórico (BORDE e CHAUMETON, 1955, p.10). /Tradução minha/.¹¹

Williams (2005) que estudou os *thrillers*¹² eróticos em alguns filmes contemporâneos, tendo começado seu estudo a partir dos *noirs* dos anos de 1940 até filmes dos anos de 1990, ilustra que os *thrillers* englobam filmes de suspense, crime, horror e que

¹⁰ *L’ambivalence morale, la violence criminelle et la complexité contradictoire des situations et des mobiles concourent à donner au public un même sentiment d’angoisse ou d’insécurité, qui est la marque propre de cette du film noir à notre époque.*

¹¹ *Ce nouveau type de femme, côtoiant et maniant le crime, dure à l’egal du milieu qui l’entoure, aussi experte dans le chantage et le « vice » que dans les armes à feu – et probablement frigide – a donné sa marque à un érotisme « noir » qui n’est parfois qu’une érotisation de la violence. On est loin des héroïnes chastes du vieux Western ou du film historique.*

¹² Além de costumarem causar medo, mesmo quando não apresentam mistério, quando o *thriller* tem aliado a investigação ou quando resolve um crime que era antes um enigma, transforma-se em sinônimo de história de detetive (MATTOS, 2001).

causam uma tensão emocional como medo, nervosismo. Ela retrata que os *thrillers* eróticos da atualidade são descendentes diretos dos antigos *noirs*, definindo esses genitores cinematográficos como: “... histórias de intrigas sexuais que incorporam alguma forma de criminalidade ou de desonestidade...” (p.01). /Tradução minha/.¹³

Mattos (2001) observou, ainda, outros tipos de personagens mulheres que coexistem nas narrativas, mas que, para ele, não podem ser chamadas de mulheres fatais. Ele as identifica como: “mulheres domésticas”, representadas por namoradas ou esposas do herói, que perdoam seu envolvimento com a mulher fatal, desejando apenas a sua volta para elas; há a espécie de mulher que faz de tudo para ajudar o herói durante sua “provação”, se fazendo até de “detetives” para salvá-lo; outra qualidade são as “mulheres sexuais”, que assim como as “fatais”, usam de sexo para conseguirem o que almejam, entretanto, elas não possuem tanto impacto sobre a vítima. A linha que separa as “sexuais” das “fatais” é tênue, mas, “nem todas as mulheres sexuais são necessariamente mulheres fatais” (p.40). Uma variação é a da “mulher sensual”, atraentes, elas fazem com que o herói entre em situações que o ameaça.

O personagem masculino geralmente é um masoquista – com uma incrível incapacidade para perceber a desonestidade da mulher traiçoeira – que usa sua paixão louca como uma forma luxuriosa de autopunição (MATTOS, 2001, p.40).

Borde e Chaumeton (1955) concordam com a citação acima de Mattos (*ibid*) ao exporem que “a heroína é irresistível, mortífera, intoxicada ou alcoólica” (p. 14). E que os heróis posicionam-se do lado considerado ruim e depois, punem-se. A existência da atração sexual contribui para a mulher fatal manipular as demais personagens da história para conseguir o que ambiciona.

Apesar de outros¹⁴ romancistas de *pulp fiction* terem tido suas histórias retratadas no cinema com a retórica *noir*, é especialmente a esse núcleo que se considera a introdução dos elementos mais marcantes à temática do filme *noir*. Por isso, esses novos filmes começaram a ser “comercializados e exibidos... como pertencentes ao gênero drama criminal” (MATTOS, 2001, p.12).

É a presença do crime que dá ao filme *noir* sua marca mais constante. “Dinamismo da morte violenta”, dizia Nino Frank, e a expressão parece excelente. A chantagem, a delação, o tráfico de drogas tecem a trama [...] A

¹³ ... stories of sexual intrigue incorporating some form of criminality or duplicity...

¹⁴ Carroll John Daly, também escritor da *Black Mask*, foi o criador do primeiro detetive *hard-boiled*, a personagem Race Williams, embora Dashiell Hammett costume levar a fama (MATTOS, 2001).

todos os sentidos da palavra, o filme *noir* é um filme de morte. (BORDE e CHAUMETON, 1955, pp.05-06). /Tradução minha/.¹⁵

Comparando com o *roman noir* de Hammett ‘e seu núcleo’, exporei a seguir alguns pontos mais marcantes, possíveis de serem identificados em *Má Educação*, a começar pela história *A Visita* que foi escrita por Ignacio Rodríguez – um relato amargo sobre sua infância vivenciada num colégio interno de padres católicos no interior da Espanha, tendo sido apossado pelo pedófilo diretor e professor de Literatura, Padre Manolo, que por ciúme, afastou-o do seu amor de infância, Enrique. Interpreto este relato como uma alusão às histórias que foram publicadas nas *pulp magazines*.

A personagem Enrique Goded, um cineasta, figura que faz referência ao próprio Pedro Almodóvar, busca uma história para com ela produzir um filme – assim como fizeram os ‘cineastas *noirs*’ inspirando-se nas histórias das *pulps* – um diálogo de Pedro Almodóvar com a metalinguagem – assunto que será tratado no terceiro capítulo. Embora, eu não considere quanto à forma, o desenvolvimento da história muito objetivo devido sua narrativa não-linear, entrecortada com histórias dentro de histórias (filme dentro do filme), os diálogos em sua maioria do tempo desenvolvem-se breves e com palavras coloquiais, havendo humor nas falas ‘dos’ travestis Paquito¹⁶ e Zahara, além de muitas outras de baixo calão. Há presença de ação, um pouco de violência e muitas cenas com erotismo e sexo.

Há personagens do submundo, marginalizadas: ‘os’ travestis – não há traficantes, mas ‘os’ travestis usam cocaína; não há meretrizes do sexo feminino, ‘do ponto de vista biológico’, mas, vejo-as manifestadas ‘nos’ travestis que também se fazem de pequenos escroques.

Padres corruptos que, segundo meu entendimento, ficam no lugar dos policiais corruptos como representantes das instituições a que se atribuem, o emprego do ‘zelo’ e da ‘ordem’ de um mundo ‘secularizado’ e de uma ‘sociedade patriarcal’ espanhola – remetendo às feministas das décadas de 1960 e 1970, que exporei no segundo capítulo.

Há presença de chantagem: feita pelas personagens Zahara e Juan, a primeira contra os padres corruptos; a segunda contra a personagem Enrique Goded. Já, Sr. Berenguer seria uma espécie de matador de aluguel, que por sua vez, não usa arma de fogo, nem recebe

¹⁵ *C’est la présence du crime qui donne au film noir sa marque la plus constante. « Dynamisme de la mort violente », disait Nino Frank, et l’expression paraît excellente. Le chantage, la délation, le vol ou le trafic des drogues tissent la trame [...] A tous les sens du mot, le film noir est un film de mort.*

¹⁶ Nesse momento, faço a opção pelo uso de ‘os travestis’ no masculino, para concordar com o nome ‘Paquito’ (travesti amigo de Zahara).

dinheiro para fazê-lo, ao invés disso, usa heroína para induzir à morte – seu pagamento vem na forma dos prazeres que recebe da personagem pela qual é ‘sexualmente obcecado’: Juan.

Quanto ao detetive, reconheço a aparição de seu traço investigatório em Enrique Goded, que, a partir de um isqueiro, ou seja, uma pista esquecida em sua casa por Juan (fingindo ser o próprio irmão, Ignacio), descobre todo mistério acerca dessa personagem. Além disso, Enrique é colocado à prova por esse chantagista. Essa prova não é para testar sua ‘astúcia ou honestidade’, mas, porque quer a todo custo atuar no filme que Enrique está produzindo em cima de *A Visita*. Juan diz que se ele não fizer o papel principal, não o deixará filmar essa história. Em contrapartida, mesmo sabendo da ‘verdade de Juan’, Enrique envolve-se sexualmente com ele, propondo-lhe também, ‘uma prova’ para ver aonde o vilão chegaria para atuar em seu filme.

A existência da atração sexual é importante fator para que um dos elementos ‘mulher fatal’, no caso, Juan (homem fatal), que também é ‘o protagonista cínico’, consiga manipular as demais personagens da trama.

1.2 Definindo *film noir*

O termo *film noir* apareceu pela primeira vez escrito num artigo de Nino Frank em 1946, *L'Écrans Français*, que tecia críticas a respeito dos filmes *Faucon Maltais* (1941, direção de Huston); *Assurance sur la mort* (1944, direção de Wilder); *Laura* (1944, direção de Preminger) e *Adieu, ma Belle* (1945, direção de Dmytryk) (MOINE, 2003).

Mattos (2001) versando sobre as principais características que influenciaram os filmes *noirs*, esclarece que cada crítico ou historiador apresenta suas próprias definições para justificar o filme *noir* como tal. Segundo ele, há

controvérsias não só a respeito de sua natureza [movimento, ciclo, gênero, estilo, tom e atmosfera, tipo de estrutura narrativa, fenômeno, inflexão ou tendência?] como também do seu período de vigência [anos 40, dos 40 aos 60, até os dias de hoje?] Somente com relação à origem do termo é que os autores concordam (p.11).

Desde que tal debate começou nos anos de 1940 até a atualidade, vários estudos foram produzidos nessa tentativa e ainda não se chegou a um consenso sobre a categoria a que pertencem, muito menos, sobre o período em que realmente surgiram ou que podem ser ‘legitimamente’ intitulados de *film noir*. Críticos concordaram ou discordaram entre si: privilegiando a narrativa e/ou a temática, a atmosfera e/ou um contexto de elementos etc.

“Embora críticos e historiadores venham se familiarizando cada vez mais com o termo inventado pelos franceses, o filme *noir* continua sendo uma área de grande discussão” (MATTOS, 2001, p.21).

Tendo conhecimento dessas querelas, todavia, não vejo os esforços dessas discussões como pontos negativos. Esses discursos, talvez, devido às controvérsias, fazem com que o filme *noir* permaneça em nossas memórias ainda hoje, e acredito que um dos fatores seja, justamente, pela valoração conferida pelos teóricos/ críticos. Embora, não desconheça a importância desse debate, não explanarei de maneira aprofundada sobre isso.

Durante a Segunda Guerra Mundial, em 1940, “os alemães invadiram a França e ocuparam Paris...” (COTRIM, 1998, p. 401). Por isso, esses filmes não podiam ser assistidos e os franceses só chegaram a conhecer os primeiros *noirs* quando houve a desocupação. Apenas depois de exibidos nas telas parisienses, quatro anos após os filmes já terem sido lançados pelos estúdios *hollywoodianos* é que o *film noir* foi assim denominado. E não foi mérito dos estadunidenses, mas sim, de críticos franceses que passaram a usar o termo em revistas e a popularizá-lo. Eles usaram o vocábulo *noir*, tendo como base uma série de textos publicados em 1945 na *Série Noir*, criada por Marcel Duhamel para a editora Gallimard, já que os filmes assemelhavam-se muito com os romances policiais publicados nessa editora. “Esses romances eram, na sua maioria, traduções de histórias escritas por Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e outros especialistas anglo-saxões” (MATTOS, 2001, p.11).

Em seu sítio oficial na *internet*, Almodóvar elucida:

Negros os destinos das personagens e *noir* o gênero a que pertence a história que se conta em *Má Educação*. Negro, em francês, para fazer justiça ao país que resgatou o gênero, definiu seus sinais de identidade e estimulou seu desenvolvimento como gênero maior. /Tradução minha/.¹⁷

Para o cineasta, *noir* é definido como o gênero que a história de *Má Educação* pertence. Além do mais, sua afirmação abre espaço para a interpretação de que foram os críticos franceses com suas reflexões em cima dos filmes *noirs* americanos, que começaram a defini-lo como *noir* a partir de suas visões pessoais e percepções em outras fontes literárias e fílmicas, produzidas antes dos filmes *noirs* americanos dos anos de 1940, sendo que essas reflexões engrandeceram a áurea dos mesmos, mas também, de obras suas.

¹⁷ *Negros los destinos de los personajes y noir el género al que pertenece la historia que se cuenta en LME [La Mala Educación]. Negro, en francés, para hacer justicia al país que rescató el género, definió sus señas de identidad, y estimuló su desarrollo como género mayor. Disponible em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios_fundido.htm, (Acessado em 11 abril 2007).*

Essa explicação de Almodóvar cabe à crítica de Nuremore por Mattos relatada. Ele descreve que Nuremore foca “uma história cultural do filme *noir*, relacionando-a com *Hollywood*, política de 1940, estratégia de *markentig*, estilo em evolução, cinemas sobre raças e nacionalidades e idéia que circula em todas as tecnologias da informação” (2001, pp.19-20). E segue explanando que de acordo com Nuremore, foram as condições locais que levaram os franceses a verem *Hollywood* de certa maneira e que foram eles quem inventaram o filme *noir* e que após a liberação dos filmes naquele país, houve o renascimento do *americanismo* por parte dos diretores e críticos franceses, sendo que vários deles, tentaram colocar seu ‘cinema de arte’ como as linhas dos filmes de gênero de *Hollywood*.

Uma *nouvelle vague* nasceria eventualmente dessa dialética entre América e Europa, e o chamado filme *noir* – que muito deveu ao modernismo europeu – tornou-se a categoria mais importante na crítica francesa. Aqueles críticos também estavam predispostos a inventar o *noir* americano, porque este evocava uma época de ouro do seu próprio cinema. Notaram logo que os novos thrillers de Hollywood se pareciam com filmes como *O demônio da Algéria/ Pépé le Moko/ 1936* [Dir.: Julien Duvivier] ou *Trágico amanhecer/ Le Jour se Léve/ 1939* [Dir.: Marcel Carné], melodramas sombrios, passados num meio criminal urbano, com protagonistas condenados pelo destino, que se comportavam com sangue frio sob pressão. A expressão *noir* de fato, havia sido usada pelos comentaristas franceses do final dos anos 30 em discussões sobre esses filmes (MATTOS, 2001, p.20).

Com o decorrer do tempo, a crítica francesa se diversificava adotando outros termos para se referir ao filme *noir*, dependendo das características que apresentavam, sendo os filmes também por eles chamados de *hard-boiled*, *thrillers*, séries.

Black Cinema foi a expressão que, inicialmente, foi usada por críticos anglo-saxões, na década de 1960. Assim como os franceses, havia preocupação em enquadrar o filme *noir*. Muitas foram as opiniões dos críticos que assistiram àqueles filmes que, logo também, sentiram a necessidade de rotulá-los quanto à natureza: se gênero, *thrillers*, série, estilo, ciclo, movimento... Uma vez que não adentrarei, nesse debate dos críticos, sobre a natureza e época vigente do filme *noir*, adotarei a linha de raciocínio de Mattos (2001, p. 23):

O filme *noir* é um desvio ou evolução dentro do vasto campo de gênero drama criminal, que teve o seu apogeu durante os anos 40 até meados dos anos 50 e foi uma resposta às condições sociais, históricas, culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra. Nele combinariam basicamente, as formas de ficção criminal americana produzidas por escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e seus descendentes ou semelhantes literários, com

um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães dos anos 20.

Considerando que os cenários têm como pano de fundo uma grande cidade estadunidense, apresentando, quase sempre: becos, ruas escuras e/ou molhadas pela chuva, neblina, onde acontecem violência e morte – a cidade pode ter ambientações expressionistas ou realistas. Há, também, boates, restaurantes ordinários ou de primeira classe, quartos de hotéis vagabundos ou luxuosos, prédios de residências ou de escritórios, delegacias, ou pode conter cenários exóticos como aquário, teatro chinês, parque de diversões, entre outros. Em se tratando de decorações, o mais comum são venezianas, luzes de neônio, arte moderna. Sobre a trilha musical, o estilo mais apreciado são as trilhas orquestrais e melodias tristes de *jazz*. Já os figurinos são notórios pelos chapéus com abas viradas para baixo, capas de chuva, ombreiras. E os acessórios são: cigarros, aperitivos, revólveres (MATTOS, 2001).

Assim, Almodóvar retrata em seu sítio oficial na *internet*: “O *noir* (como quase todos os gêneros nobres), e admite bem a mistura com outros gêneros”. /Tradução minha/.¹⁸

São notórios em *Má Educação* os elementos citados: os contrastes entre claro e escuro; luz e sombra; luz de néon; cigarros; câmera subjetiva; melodias tristes; iluminação com chave baixa ou escura; persianas; boates; hotel vagabundo; arte moderna, que no filme, aparece com referências à *pop art*¹⁹ nos quadros, cenários, figurinos e caracterização das personagens, objetos de cena, ilustrações e que compõem o estilo visual da filmografia *almodovariana* e ajudam a estipular o estilo e as interpretações exageradas e vezes grotescas das personagens. Noto que a *pop art* entra como um dos elementos que pode reafirmar a idéia neo-*noir* de *Má Educação*, observo também que a forte inspiração na *pop art* é devida às freqüentes alusões às *pin ups*²⁰, às cores berrantes, aos figurinos extravagantes.

1.3 O cinema que inspirou o estilo visual dos *noirs*

¹⁸ *El noir (como casi todos los géneros nobles) admite bien el mestizaje con otros géneros...* Disponível em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios_fundido.htm, (Acessado em 11 abril 2007).

¹⁹ Arte que era “identificada com signos, consumismo e comunicação de massa” (MCCARTHY, 2002, p. 06). Celebra o hedonismo, o prazer físico. A *pop art* tornou-se elemento da linguagem visual da filmografia *almodovariana*. Em 1960, ela repercutia pelos Estados Unidos e Europa e sua temática ironizava a sociedade capitalista e consumista que se deleitava com os prazeres oferecidos pelos produtos eletrodomésticos e por demais bens de consumo de massa. As obras apresentavam imagens de produtos, pessoas usando esses produtos na comodidade do lar e especialmente, mulheres com decotes e pernas de fora em poses chamativas e sensuais – as chamadas *pin ups* (MCCARTHY, 2002).

²⁰ Imagens sensuais de mulheres, geralmente, personalidades consideradas como símbolos sexuais. *Pin up*, do inglês, quer dizer: para ser pendurado, já que as imagens eram colocadas em cartazes, como pôsteres, para serem pendurados.

Quanto ao estilo visual, Mattos (2001) lista que é inspirado principalmente, no cinema expressionista alemão dos anos de 1920 que foi a mais importante fonte cinematográfica para o filme *noir*, que herdou a forma de representar dramas carregados de morbidez e fatalismo, simbolizados através da abstração, deformação, estilização – assim como pregava o movimento expressionista que se firmou na Alemanha nas primeiras décadas do século XX, manifestando-se no cinema, teatro, literatura, música, pintura.

Dessa forma, igualmente ao cinema expressionista alemão dos anos de 1920, o filme *noir* apresenta iluminação com chave baixa ou escura que resulta num ambiente escuro com contrastes de luz e sombras difusas, opondo-se à iluminação alta ou brilhante com ambiente muito claro com poucos contrastes. O enquadramento se dá com a câmera subjetiva que enfatiza o ponto de vista. Assim, também nesse cinema expressionista germânico encontram-se:

ângulos exagerados; primeiríssimos planos; câmera oblíqua; linhas horizontais cruzadas com verticais aumentando a impressão de clausura psicológica e física; variações no posicionamento da luz chave (*key light*), atenuante (*fill light*) ou contraluz (*backlight*) para produzir esquemas inusitados de luz e sombras adequados à criação do clima de paranóia, delírio e ameaça; corpos delineados em silhuetas dramáticas contra um fundo iluminado; filmagem de cenas noturnas realmente de noite (*night-for-night*) tornando o céu mais negro e ameaçador; reflexos no espelho sugerindo “o outro lado” do personagem ou sublinhando os temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; estranhos pontos luminosos sobre os rostos do herói para injetar-lhe uma aparência sinistra ou de demência; heroínas fotografadas de maneira sedutora e outras estratégias visuais aparecem com obsessiva repetição (MATTOS, 2001, p.46).

A iluminação expressionista retrata o pessimismo do cinema americano e nos filmes *noirs* “leva-os a escolher circunstâncias e cenários de tonalidade trágica, por exemplo: as cenas à noite que, além de seu simbolismo, deixam ao operador uma inteira liberdade de composição luminosa” (MARTIN, 2007, p. 58). Outro fator que o filme *noir* herdou do cinema expressionista dos anos de 1920 foi a utilização de sombras, que agem de maneira teatral nos filmes, acentuando valores simbólicos.

Os cenários expressionistas apresentam-se, geralmente, com formas distorcidas. Eis a manifestação da iconografia certa para a ‘visão *dark*’ dos dramas criminais e *thrillers* dos anos 1940: personagens neuróticas e agonizadas, num clima de escuridão e insânia.

Almodóvar também é um diretor que se inspira no expressionismo em sua filmografia, para compor o estilo visual, as interpretações das personagens e *Má Educação*, segue a mesma linha.

A fotografia *noir* cria toda essa ambientação de enquadramentos. Mattos (2001) retrata: “a maior profundidade de campo, deixando tanto a frente do quadro como o meio e o fundo em foco nítido, para que a interação entre o homem e as forças representadas pelo ambiente *noir* fiquem sempre claramente visíveis” (p.46). Sobre a forma de se conseguir esse foco nítido, Mattos (*ibid*) explica que é preciso aumentar a quantidade de luz que entra na lente ou usar lentes que possuam maior distância focal; quando as filmagens são feitas à noite, com a iluminação em chave baixa (com pouca luz), usam-se lentes grandes angulares que, além de terem “efeito sobre a profundidade de campo... possuem certas características de distorção, que começaram a ser usadas expressivamente” além de atraírem “o espectador para dentro do mundo do filme, tornando os acontecimentos emocionais ou dramáticos mais imediatos” (2001, p.47).

Em relação ao estilo fotográfico *noir*, Mattos (*ibid*) ainda sugere que a direção busca “desnortear o espectador para que ele sinta uma desorientação idêntica à do protagonista, rompendo o equilíbrio composicional” (p.47). Sobre a organização do espaço dentro do quadro, esse autor completa que esta é irregular, tanto pelos atores, quanto pelos objetos, como pela largura e profundidade de campo.

Esta “decomposição” pode ser acentuada: pelo uso das câmeras alta (*high angle*) e baixa (*low angle*), pela eliminação do plano de referência (*establishing shot*) e do *close-up* personalizante, pela colocação de objetos na frente do quadro obscurecendo a nossa visão da cena, por enquadramentos confinando os personagens em composições claustrofóbicas. E finalmente, em exemplos dados por Place e Peterson, a montagem opõe mudanças de planos radicais, como o corte muito usado de um primeiríssimo plano para o plano em câmera alta da vítima sendo perseguida pelas ruas escuras da cidade ou um *travelling* para a frente diante de um fugitivo, que envolvem a platéia no movimento e excitação da caçada humana (*ibid*, p. 47).

Sobre o cenário expressionista, Martin (2007) descreve que este é sempre criado artificialmente sugerindo uma “impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação”, pois “o Expressionismo funda-se numa visão subjetiva do mundo, manifestada por uma deformação e uma estilização simbólicas” (p.65). Assim, ainda o cinema expressionista alemão dos anos de 1920 revela duas tendências principais: primeiro um “expressionismo pictórico ou teatral” com o cenário artificial, sem regras de perspectiva, “cuja obra prima é *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene)” (*ibid*, p. 65). A outra tendência também de acordo com Martin é o “expressionismo arquitetural” com cenários de grandeza magistral que engrandecem as ações épicas. Exemplos: *Metropolis* (Lang) e *Nosferatu* (Murnau), com

“cenários sinistros, onde o horror e o assombro transparecem com toda a naturalidade” (*ibid*, p.65).

Entre os filmes de gângsteres e os *noirs*, alguns dos pontos que possuem ou não semelhanças são: o crime, a violência, a ambientação urbana numa grande cidade estadunidense, no entanto, a cidade no filme de gângster não passa de um cenário que fica em segundo plano, sem clima expressionista – ao contrário da cidade *noir* que é de suma importância. Além disso, o gângster é uma personagem que conquista dinheiro, poder e fama advindo do submundo, já o herói *noir*, geralmente, se apresenta desesperado, perdido, sempre fadado ao fracasso devido às suas ações impensadas. Já, o realismo poético caracteriza um grupo de filmes franceses realizados entre 1934 e 1939, que possuía um realismo com estilo lírico, poético, com impressão de verdadeiro. Há sentimento de amargura e fatalismo, a atmosfera sombria e melancólica eram essenciais na ação, e influenciaram, dessa forma, os *noirs* (MATTOS, 2001).

Contudo, o cinema neo-realista italiano refletia a nova realidade de pós-guerra da Itália, nele “passaram a predominar as imagens cinza e granuladas, os cenários reais das ruas e das ruínas, tipos humanos autênticos – muitas vezes, interpretados por populares anônimos” (MATTOS, 2001, p. 33). Assim, influenciou semidocumentários americanos em filmes dos anos de 1930 a 1950, também com histórias permeadas por investigação e detetives.

1.4 O declínio do filme *noir* e o aparecimento do neo-*noir*

Como já explanado, o filme *noir* tal como ficou conhecido em preto e branco, primava por composições com gradações cheias de luz e sombra que melhor expressavam a ambientação lúgubre própria desse tipo de filme. Assim, o aparecimento de filmes coloridos foi um dos principais fatores que contribuiu para o declínio do filme *noir*. Esse fato pode ser constatado a partir de refilmagens de antigos *noirs* em versões coloridas. Como exemplo, o filme *Assassinos* (1946), em preto e branco com direção de Robert Siodmak e a versão colorida de Don Siegel (1964): “... ficou evidente que era preciso uma paleta de cores mais escuras pra dar densidade aos temas opressivos” (MATTOS, 2001, p.48). Além do mais, o advento da tela larga e da televisão contribuíram, também, para o declínio dos filmes *noirs* que, geralmente, eram de baixo orçamento

mesmo as produções classe “A”, motivo pelo qual os estúdios estavam sempre ansiosos para realizá-los. Porém as histórias *noires* não podiam ser transformadas em superespetáculos para atenderem às exigências comerciais

dos novos tempos; suas descrições claustrofóbicas do mal-estar urbano simplesmente não eram apropriadas para o CinemaScope ou formatos semelhantes. O telefilme, introduzido na programação americana da temporada de 1964-1965, apoderou-se do filme “B”, que vinha sendo, desde os anos 50, a província exclusiva do filme *noir*. A televisão, com sua exigência de iluminação total e *close-ups*, foi cortando a influência germânica. Além disso, com exceção da Guerra Fria, os fatores sócio-culturais que abasteciam o filme *noir* foram se dissipando a tal ponto que, no início dos anos 60, a sensibilidade *noire* já havia praticamente desaparecido do cinema americano, tendo havido pouquíssimas tentativas de conservá-la (MATTOS, 2001, p.48).

Na década de 1970, os cinemas de arte e os canais a cabo fizeram retrospectivas de clássicos *noirs*, o que despertou a curiosidade de acadêmicos e cineastas produzindo escritos sobre o tema e tentativas de recapitular o clima em refilmagens modernas de alguns antigos *noirs*. Nos anos de 1980 e 1990, avanços técnicos na fabricação de filmes coloridos mais velozes, que podiam dar altos contrastes como na iluminação expressionista em preto e branco, deram novo ar aos novos filmes inspirados nos antigos. Portanto, elementos *noirs* invadiram variantes do drama criminal e outros gêneros: *thriller* político, *thriller* criminal psicológico, filme de ficção científica, filme fantástico, entre outros (MATTOS, 2001). Houve, então, um aumento da platéia dessas décadas por esse tipo de filme. O teórico acima acredita que isso tenha acontecido devido às novas influências sócio-culturais como

a desilusão com a guerra do Vietnam, o movimento feminista, o aumento do terrorismo internacional, as incertezas econômicas, o risco da poluição ambiental, a crescente fascinação do público pelas histórias de crimes sensacionalistas, a crise da AIDS – houve um maior ressurgimento do interesse pelos temas e protagonistas que tipificavam o filme *noir* (MATTOS, 2001, p.49).

Atualmente, esses *noirs* ‘repaginados’ mantêm muitos dos elementos, outros, apenas alguns. São agora chamados de neo-*noir*, pós-*noir* ou *noir* moderno, consoante MATTOS, (2001, p. 49):

Refletindo uma nova realidade, esses filmes constituem um novo tipo de filme *noir*, que incorpora as convenções narrativas e estilísticas de seus genitores, interpretando-as e projetando-as em um quadro cinematográfico contemporâneo. A influência da estética *noire* estendeu-se também para [...] as histórias em quadrinhos e programas de mistério no rádio e na televisão. No presente, em vídeos musicais, *graphic novels* e anúncios de propaganda, atingindo uma significação cultural.

Diferentemente dos *noirs* clássicos, em que a anti-heroína era a pérfida, podem aparecer mulheres ou homens fatais que seduzem e exploram seus ‘pares românticos’. Nos anos de 1970 e início dos anos 1980, os relacionamentos entre os casais dos filmes com

ambientação *noir* ficaram mais dinâmicos no sentido de não mostrar sexo velado. Ainda aparecem a mulher ou o homem fatal em algumas variedades dos chamados ‘*thrillers* eróticos’ (WILLIAMS, 2005).

A câmera passa a ter ‘potencial sexual’ e funciona como arma de sedução ao mostrar cenas de mulheres vestidas em *lingeries*, beijos lésbicos, *stripteases*²¹. A influência dos antigos *noirs* se dá, principalmente, em relação à mistura de sexo com crime e perigo que demonstram novas formas de relacionamentos entre mulher-homem. Nos anos de 1990, alguns desses novos *noirs* se misturaram com os chamados *thrillers* eróticos e nos neo-*noirs* podem aparecer algumas cenas envolvendo pornografia e, por isso, serem confundidos com filmes pornô. Outras vezes, os diretores colocam uma narrativa complexa, psicológica, justamente, para dar uma ‘aura’ de grande produção, associando as histórias com as *pulp fictions*. Ainda, a figura do investigador pode ser uma mulher que averigua a mulher fatal (WILLIAMS, 2005).

Nos *thrillers* eróticos, as armas começaram a ser usadas de maneira fetichista, o prazer visual passou a ser enfatizado com o uso da arma de fogo e a violência passou a ser encarada de uma forma ‘afrodisíaca’: “Em *Body of Influence*²², Lana (Shanon Whirry) ordena uma *dominatrix* praticar sexo com um homem sob a mira de uma arma” (WILLIAMS, 2005, p.18). /Tradução minha/.²³ Ainda nos anos de 1980 a 1990, como também concorda Mattos (2001) o sucesso dos *thrillers* eróticos se dá devido à crise da AIDS que retrata o perigo do sexo sem segurança nesse período, assim como os clássicos *noirs* dos anos de 1940 que traziam histórias que giravam num contexto de pós-guerra, nos novos *noirs*, o ‘trauma’ refere-se a uma catástrofe sexual (WILLIAMS, 2005).

1.5 Contextualizando Almodóvar com *Má Educação*, o franquismo e a Espanha

Má Educação tem um ‘quê’ de filme autobiográfico, embora não o seja, segundo Almodóvar:

Má Educação é uma película muito íntima, mas não exatamente autobiográfica, quero dizer que não conto minha vida no colégio, nem minha aprendizagem durante os primeiros trinta anos da *Movida*, embora estas

²¹ A form of entertainment, for example, in a bar or club, when a performer removes his or her clothes in a sexually exciting way, usually to music, in front of an audience (OXFORD ADVANCED DICTIONARY, 7th edition, p.1522).

²² Direção de Gregory Dark, 1993.

²³ In *Body of Influence* Lana (Shannon Whirry) orders a dominatrix to have sex with a man at gunpoint.

sejam as duas épocas em que se desenvolvem a trama (o ano de 64 e 80, com um intervalo em 77).²⁴

Ele se inspirou em fatos ocorridos em sua infância e na de colegas seus quando eram estudantes em um colégio interno de padres católicos, na Espanha – época em que foi morar em Madri, capital deste país. Sabendo disso, ainda para contextualizar meu paralelo com as datas, vários movimentos tiveram início nos anos de 1960, como os que eram a favor dos direitos humanos, dos que faziam parte das minorias, do feminismo, da ecologia, da liberdade de expressão e também sexual, do consumo intenso de drogas por parte da juventude que militava e contestava as imposições sociais arcaicas e seculares. Melo (1996) a respeito dos filmes de Pedro Almodóvar, entre 1980 e 1995 discorre que:

os acontecimentos do *maio francês de 68* provocam uma mudança na mentalidade das gerações subseqüentes, Almodóvar, ao chegar à capital espanhola, torna-se inicialmente *hippie* [...] Após os *beatniks* dos anos 50 e os *hippies* dos anos 60, o movimento punk define a estética dos anos 70. É também a época do estabelecimento do movimento feminista e da conseqüente discussão dos papéis desempenhados por homens e mulheres dentro do patriarcado social (*ibid*, p. 227).

No filme, o ano de 1964 mostra a vida da personagem que corresponderia ao verdadeiro travesti da história, Ignacio Rodríguez, enquanto criança, ou seja, o garoto Ignacio descobrindo sua sexualidade, enamorado por seu colega de colégio, Enrique, e sendo também, açoitado pelo Padre Manolo. Mas, a questão da pedofilia abordada no filme é assunto para outro estudo que não esse agora.

Em janeiro do ano de 1970, na Espanha, a ditadura *franquista* havia decretado o “*Estado de Excepción* em todo o território nacional, onde se proibia toda liberdade de expressão, de residência, de reunião e associação e se legalizava a detenção indefinida de qualquer espanhol, sem explicação [suspensão do art. 18 da Constituição Espanhola]” (BIGARELLI, 2003, p.80).

A ditadura do General Franco (1892-1975) reinou absoluta por um longo período da história Espanhola. Militar, político e chefe de Estado (1936-1975), ele foi responsável por um regime autoritário que se iniciou durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e que terminou somente com a sua morte, em 1975 (*ibid*, p. 80).

²⁴ *La Mala Educación es una película muy íntima, pero no exactamente autobiográfica, quiero decir que no cuento mi vida en el colegio ni mi aprendizaje durante los primeros años de la Movida, aunque éstas sean las dos épocas en que se desarrolla la trama (el 64 y el 80, con un intervalo en el 77).*
Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios.htm> , (Acessado em 11 abril 2007).

Instaurou o general Franco uma “ditadura totalitária, sustentada por uma organização política denominada Falange” que passou a controlar a educação, os meios de comunicação, os órgãos de segurança, o sindicalismo (BIGARELLI, *ibid*).

O levante militar de 1936 acabou também por dar o empurrão que faltava para que milhares de trabalhadores se levantassem para fazer uma tão esperada revolução. [...] práticas revolucionárias tomaram conta de todas as atividades e setores das pequenas vilas e das grandes cidades: fábricas, terras, transportes públicos, tudo foi coletivizado, passando a ser administrado pelos próprios trabalhadores. O cotidiano das pessoas simplesmente foi mudado da noite para o dia (BIAJOLI, 2007, p.04).

Conforme as leituras de Bigarelli (2003), em sua dissertação a respeito da construção das mulheres dos longas-metragens de Almodóvar, até o ano de 2002, discorre sobre o início da carreira de tal cineasta:

Na Espanha, no final dos anos 70, um clima de liberdade se instala no ar, após o final da ditadura de Franco. O cinema do país de encontra em fase de transição, possibilitando a produção de filmes que discursam sobre temas e questões anteriormente censuradas. Nesse cenário surge Almodóvar, jovem cineasta que adota Madri como sua cidade referência. Com poucos recursos e de forma autodidata iniciou sua trajetória realizando curtas em Super-8 [...] Adjetivos como polêmico, escandaloso, ousado, kitsch, autor de cinema *gay*, ou um *diretor de mulheres*, fazem parte dos rótulos direcionados ao diretor (BIGARELLI, *ibid*, p.16).

Segundo Santana (2007, p. 15), em sua tese a respeito de Almodóvar, foi nesse contexto que a obra desse diretor se delimitou: “num panorama de mudanças circunscrito naquilo que politicamente se denominou ‘transição democrática’ espanhola. Período compreendido entre a morte do ditador General Francisco Franco e a redemocratização do país”.

Em 1977, as personagens infantis já adultas se reencontram sendo narradas na história *A Visita*. O menino Ignacio havia se transformado numa travesti, o menino Enrique havia se tornado cineasta. Zahara procura Padre Manolo para chantageá-lo devido ao abuso por ela sofrido na infância. No entanto, o ano de 1977 era pós-*franquista*, antes, o *franquismo* contava com apoio e defesa da Igreja Católica, ou seja, a igreja *franquista* era apoiada pelo Estado Espanhol que no filme, representa todo o período de obscurantismo e a repressão sofrida pela Espanha nesse regime ditatorial.

Em junho de 1977, quarenta anos após a ditadura, houve as eleições livres e o cinema na Espanha foi agraciado com a onda democrática. Desde 1941, Franco havia imposto que todos os filmes estrangeiros fossem dublados em espanhol, o público preferia assistir filmes estadunidenses dublados a verem as produções nacionais o que acarretou na ruína das

produções locais. Ir ao cinema era o lazer preferido do público espanhol frente às touradas e ao futebol porque era o governo quem controlava o preço das entradas. Com o fim da censura em 1977, começaram a ser importados filmes antes proibidos na Espanha aumentando o número de espectadores nas salas de exibição para assistirem os filmes estrangeiros, especialmente, os norte-americanos. Filmes como *O último tango em Paris* e *Emanuelle* que puderam então, entrar na Espanha, motivaram a produção nacional de filmes eróticos e os cineastas que não se enquadravam nesse fazer, começaram a rodar filmes mais baratos trabalhando com co-produções voltando-se para o mercado interior e criando filmes de cunho regionalista (SANTANA, 2007).

Entretanto, no final dos anos de 1970, instalou-se uma crise cinematográfica espanhola devido ao protecionismo entre multinacionais, às baixas verbas de patrocínio cultural que o governo espanhol destinava à produção de cinema no país e outras medidas de cotas que obrigavam os exibidores a destinar parte da porcentagem arrecadada nas bilheterias ao governo, fazendo com que esses sonegassem os valores reais obtidos, prejudicando os produtores nacionais. Tentou-se uma aliança entre as multinacionais e os empresários independentes nacionais, ambos querendo expandir seus mercados: o cinema estrangeiro, principalmente, o norte-americano, teria a garantia da Espanha de que poderia exhibir seus filmes naquele país a altos valores, enquanto os o cinema espanhol produziria filmes nos padrões europeus, ou seja, ‘exportáveis’ (SANTANA, *ibid*).

Por conseguinte, devido às fraudes nas bilheterias, essa aliança não aconteceu e distribuidores, exibidores e produtores continuaram em ‘batalha’. O cinema espanhol para sobreviver teve que se render à linguagem técnica e narrativa de *Hollywood*, para atrair o público já acostumado com os filmes de tal indústria. Vejamos o que enuncia Santana (2007, pp. 22-23):

O cinema de gênero significou a alternativa de maior êxito para os cineastas espanhóis. [...] Opinava-se que o período final dos anos 70 poderia ser representado com mais eficácia caso seguisse fórmulas derivadas dos filmes *western* ou *noir* norte-americanos. [...] A falta de uma escola de cinema – fechada em Madrid nos anos 70 pelo regime de Franco – e a ausência de instalações cinematográficas na Faculdade de Ciências da Informação levou os novos diretores [...] a utilizarem como material para sua formação apenas o ato de assistirem a filmes, em geral películas de gênero norte-americano. Não por acaso, a produção inicial desses diretores e de outros da mesma geração, quando trata da vida urbana e de seus costumes cotidianos, demonstra inspiração estética e filiação narrativa norte-americanas. Pedro Almodóvar seguiu o mesmo caminho em seu autodidatismo.

Santana (2007) trata que também muitos filmes espanhóis dos anos de 1980, seguiram essa prática de aproximar ou de misturar a linguagem do seu cinema com a do cinema norte-americano. Ainda segundo esse autor, essa era uma forma de se “levantar de maneira inovadora a questão social no país. Era assim, por exemplo, que a experiência do filme *noir* na época pós-*franquista* favorecia a crítica à corrupção dos altos círculos sociais” (p.24). No entanto, a falta de recursos e da técnica insuficiente fez com que o filme *noir* não decolasse, na Espanha, até porque de acordo com Hopewell (*apud* SANTANA, 2007, p. 25) havia uma diferença cultural em relação à

personagem feminina que dificultava o desenvolvimento e a compreensão dessa narrativa para os espanhóis. A mulher no gênero *noir* norte-americano aparece como sedutora e falsa. Já, para a construção espanhola, esses atributos não podem ser admitidos na imagem feminina. Assim, as películas não adquiriam a consistência necessária para o conjunto dos resultados pretendidos. A ação dramática e a composição geral das imagens mostravam-se inadequadas diante de uma estrutura narrativa já estabelecida e os filmes acabavam repercutindo negativamente na recepção do público. Dessa forma, o conjunto de elementos desfavoráveis impediu a expansão do gênero no país.

Embora Hopewell tenha feito tal consideração, percebo no filme espanhol *Noches en Casablanca* de 1963, a cantora e atriz também espanhola, Sara Montiel, em sua encenação como a personagem Teresa: uma mulher dotada de sensualidade que se exhibe cantando e dançando em uma casa noturna; não obstante, nesse filme, Montiel não seja uma mulher fatal, não seduza com intenção de trair, nem o filme seja com ambientação *noir* e tenha sido produzido durante o governo de Franco.

Sobre a imagem da mulher e o porquê de o filme *noir* não ter se fixado na Espanha, esse fato pode ser compreendido, através do estudo de Nash (1983), que discorre a respeito da mulher, da família e do trabalho, na Espanha de 1875 a 1936. A autora retrata que ao final do século XIX, a mulher espanhola tinha como função primordial a maternidade e o matrimônio. Depois do casamento, a mulher ficava subordinada ao marido, perdia direito de livre arbítrio, ao seu dote e de administrá-lo. O marido passava a representá-la nas questões legais e a conduzir os bens materiais da família. A Igreja Católica era uma das principais responsáveis pela maioria das mulheres optarem pelo matrimônio, justamente, pelo fato de sua doutrina ser ligada ao casamento e à família, o que fazia que a instituição familiar fosse a célula básica da sociedade. Além disso, o casamento para a mulher era realizado não por amor ou para ter filhos, mas, como um modo de segurança econômica, já que o trabalho assalariado da mulher era mal visto em todas as classes sociais. Caso uma mulher tivesse que trabalhar

por dinheiro, seria devido à miséria e essa deveria ser uma condição transitória até que ela conseguisse um marido.

Os papéis e as opções concedidas às mulheres e o papel desempenhado por elas na sociedade, não são devidos à diferenciação biológica entre os sexos, mas socialmente condicionados. [...] Esta atribuição de ascensão social de opções sociais, políticas, sindicais e culturais, como veremos, se refletirá tanto na legislação familiar e matrimonial como na laboral. O estatuto social e político, e a configuração psicológica e de temperamento atribuídos às mulheres, influíram, logicamente, questões como a família, o divórcio, a prostituição e o trabalho (NASH, 1983, p.11). /Tradução minha/.²⁵

No entanto, ainda no final do século XIX na Espanha, o casamento para o homem também era uma forma de fortalecer sua posição econômica já que receberia um dote e o casamento por conveniência era costume em todas as classes sociais e deveria estar de acordo com a estipulação das famílias envolvidas. Se uma mulher almejasse se casar com um homem, cuja família estipulasse determinado valor de dote e a família dessa mulher não dispusesse da quantia estipulada, o casório não poderia ser realizado de acordo com Nash (1983, p. 23).

Além disso, o casamento por conveniência precisa ser considerado não só da ótica dos noivos, mas desde a perspectiva das famílias envolvidas. É conhecida a grande importância dos laços matrimoniais sobre uma política de consolidação familiar. /Tradução minha/.²⁶

Já, no início do século XX, nos primeiros anos da década de 30,

pode-se observar uma ligeira mudança de atitude das mulheres jovens frente ao matrimônio. Nessa época, começam a surgir núcleos, ainda muito reduzidos, de mulheres com carreiras e profissões, que não consideram o casamento como única meta na vida [...] em particular das procedentes da classe média, que possuindo uma carreira, demonstram preocupações intelectuais e profissionais que não são sempre dirigidas para o casamento, mas, muitas vezes, entram em conflito com ele (NASH, 1983, p.23). /Tradução minha/.²⁷

²⁵ *Los roles y opciones atribuidas al sexo femenino y el papel desempeñado por ellas en la sociedad, no se deben a la diferenciación biológica entre los sexos, sino al condicionamiento social. [...] Esta asignación social de opciones sociales, políticas, laborales y culturales, como veremos, se reflejará tanto en la legislación familiar e matrimonial como en la laboral. El estatus social y político, y la configuración psicológica y temperamental atribuidos a la mujer influirán lógicamente en cuestiones como la familia, el divorcio, la prostitución y el trabajo.*

²⁶ *Además, el matrimonio por conveniencia tiene que considerarse no sólo desde la óptica de los contrayentes, sino desde la perspectiva de las familias implicadas. Es conocida la gran importancia de los lazos matrimoniales en una política de consolidación familiar.*

²⁷ *... se puede apreciar un ligero cambio de actitud de las mujeres jóvenes frente al matrimonio. Por esta época empiezan a surgir núcleos, aún muy reducidos, de mujeres con carreras y profesiones que no consideran el matrimonio como única meta en la vida [...] en particular de las procedentes de la clase media, que dotadas de*

Também, nos primeiros anos de 1930, os casamentos antes indissolúveis perante o Estado, puderam ser desfeitos com o divórcio, mesmo a Igreja Católica e alguns grupos de mulheres sendo contra.

Apesar que, no final do século XIX, na Espanha, fosse cobrado da mulher ser esposa submissa, mãe zelosa e subserviente ao lar, que deveria casar virgem, manter a fidelidade e ter um comportamento pouco libidinoso, voltado para o lado espiritual, religioso e etéreo, prostitutas se apresentavam no outro extremo. Pensadores conservadores diziam que a opção da mulher pela prostituição se justificava por sua imoralidade, perversidade e por um insaciável desejo sexual de mulheres que queriam ter “luxos impróprios para sua classe, e portanto, sua escolha pela prostituição como modo de vida ao invés de uma vida honrada e laboriosa, mas, própria de sua classe social” (*ibid*, p. 34). /Tradução minha/.²⁸ De acordo com esse pensamento conservador, o homem tinha impulso sexual maior do que o da mulher e por isso, procurava prostitutas para se satisfazer, enquanto a mulher do lar deveria ter o impulso à maternidade e não ao ato sexual.

De alguma forma, percebemos de novo presente a dicotomia entre a mulher como imagem de bondade, espiritualidade e generosidade, sublimada por excelência na imagem da mãe, e da prostituta – imagem da perversidade e da maldade, sedutora e tentadora do homem. (NASH, 1983, p.34). /Tradução minha/.²⁹

No tocante à Igreja Católica, embora Almodóvar diga que é fascinado pela iconografia da mesma e costume usar essa iconografia na imagética de seus filmes e associá-la ao submundo, reafirmo com o que emite Melo (*op. cit.*):

Desde suas colaborações para revistas *underground*, Almodóvar aborda com naturalidade assuntos e comportamentos apontados pela sociedade como marginais (incesto, homossexualismo, estupro, assassinato, consumo de drogas). Além disso, o diretor funde a livre e irreverente imagética, dos anos 60 e 70, aos dogmas morais e ícones religiosos absorvidos pelo mundo ocidental ao longo de quase dois milênios de Cristianismo. [...] Não é à toa que o diretor escolheu momentos chaves da história cristã, cuja temática gira em torno da desobediência às leis divinas, do pecado, da maldade e da sedução (p. 230).

un carrera, demuestran preocupaciones intelectuales e profesionales que no siempre las encaminan hacia el matrimonio, sino que a menudo entran en conflicto con él.

²⁸ *Lujos improprios de su clase, y por lo tanto su elección de la seducción moral como modo de vida en lugar de una vida honrada e laboriosa más propia de su clase social.*

²⁹ *De alguna manera, ahí vemos de nuevo presente la dicotomía entre la mujer imagen de bondad, espiritualidad y generosidad, sublimada por excelencia en la imagen de la madre, y la prostituta, imagen de la perversidad y de la maldad, seductora y tentadora del hombre.*

Zahara que não é uma mulher biológica, mas uma travesti é encenada dentro da Igreja Católica em vários momentos no filme. E como assume para si o feminino e traçando uma relação com a mulher espanhola que não era ‘de família’, Zahara que é esse ser do submundo que seduziu o jovem Enrique para seu quarto de hotel e ofereceu-lhe prazeres carnavais para roubá-lo, pode ser colocada no lugar da mundana. No filme, quando vista no ambiente do ‘sagrado’ transmite uma sensação dicotômica entre os antigos valores conservadores da Igreja Católica espanhola e a nova onda de liberdade pregada pela *Movida Madrileña* na Espanha.



Figura 1 – A travesti na sacristia. Relação dicotômica na imagem: O ‘sagrado’ (anjo) e o ‘profano’ (Zahara).

Seguindo com Melo (*op.cit.*):

Ainda em 1977, são lançados alguns filmes estrangeiros interditados pela censura franquista... Em novembro, o desaparecimento da censura cinematográfica é oficializado por um decreto-lei. Explode a *Movida Madrileña* – movimento de contracultura inspirado na estética *pop* e *punk* norte-americana e européia – cuja proposta era promover uma mudança na mentalidade da sociedade espanhola em processo de transição política rumo à democracia. A longa repressão sexual franquista é confrontada com comportamentos inesperados e atitudes socioculturais provocantes. O ecletismo na maneira de vestir, a liberdade sexual, o consumo de drogas e o culto à frivolidade chocam-se com a moral arcaica, a senilidade política e a tradição reúnem-se e modernizam a Espanha na virada da década³⁰ (p.229).

A *Movida Madrileña* iniciou-se em torno do ano de 1976, com um grupo de jovens em vários lugares de Madri, e manifestou-se, no âmbito cultural da vida noturna, desta capital, de forma clandestina e teve seu auge nos anos 1980, numa Espanha moderna que estava em “transição política escancarando seu grito de liberdade através de tudo o que era antes considerado reprimido: a sexualidade, o uso de drogas, a censura e às artes” (BIGARELLI, 2003, p. 143). Aconteceu tendo como carro-chefe a área musical, envolvendo

³⁰ Segundo Melo: “nesse sentido, Almodóvar é considerado o rei da *Movida*, ou seja, o melhor representante da Espanha nos anos 80” (1996, p.229).

também outros setores artísticos: cinema, moda, teatro, fotografia, quadrinhos. “Era a expressão de um dado grupo de artistas – grande, mas fechado – que buscava viver e curtir a liberdade que acabava de ser recuperada no país, demonstrando-a nos comportamentos e na arte” (SANTANA, 2007, p. 31).

Em 1977 e em 1980, além da característica *pop art* enquanto elemento imagético da linguagem visual *almodovariana*, percebo uma pitada do movimento *punk* (o que não quer dizer que o filme incorpora elementos da estética *punk*). Em 1977, em *A Visita*, o jovem Enrique usa jaqueta de couro preta, dirige uma moto. Em 1980, vemos o Enrique adulto com Juan na noite *madrileña*, no quadro, vários *punks* com seus cabelos espetados, a trilha sonora que ecoa ao fundo – outra alusão à vida de Pedro Almodóvar, e também, referência de intertextualidade com os primeiros longas-metragens do diretor:

O compromisso tribal dos meios *hippie* e *punk* favorece o entrosamento de vários campos artísticos na Espanha. Indivíduos, com atitudes e comportamentos revolucionários, misturam-se nas ruas, bares, danceterias, nos curtas-metragens e nos primeiros longas de Almodóvar (MELO, 1996, p.227).

Observo que esses elementos ajudam a situar as personagens no submundo, e remete à *Movida*. Em 1980, há o encontro das personagens adultas no ‘tempo real’ do filme. É o ano em que Pedro Almodóvar, como autodidata, estréia com seu primeiro longa-metragem: *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*. Sobre o primeiro longa de Almodóvar, Santana (2007, p. 15) explana que

o filme questionou comportamentos, descondicionou olhares tradicionais da vida e da cinematografia do país e trouxe a público os modos cotidianos de viver uma transição que transcorria em vários níveis da sociabilidade espanhola, não apenas no político.

No ano de 1980, a Espanha já vivenciava o período de liberdade pós-*franquista* e o cinema espanhol dava novos passos, diferentemente dos filmes que ficaram conhecidos como ‘espanholada’³¹ e Almodóvar fazia parte dos que abalavam os costumes.

Suas abordagens provocaram escândalo e admiração de amplos setores sociais da Espanha durante e depois de sua data de estréia. Uma trajetória, porém, que não começou ali. O diretor já vinha percorrendo seu próprio circuito cinematográfico desde meados dos anos 70. Entre 1974 e 1977

³¹ Cañizal em seu ensaio citando García de León e Maldonado sobre a ‘espanholada’ expõe que esse termo havia se transformado em sinônimo de ‘breguise’. Nos anos *franquistas*, a ‘espanholada’ se delineava por um “subgênero de cinema populista cultivado não só durante o *franquismo*, mas também durante a transição e a democracia” (CAÑIZAL, 1996, p. 15 *apud* LEÓN e MALDONADO). Eram filmes para diversão, que não causavam grandes reflexões no público.

realizou, com sua câmera de super-8 mm, onze curtas-metragens, e em 1978, um longa-metragem também em super-8 mm e um curta-metragem de 16 mm – películas em sua maioria perdidas pelo cineasta. Eram em geral filmes pornográficos resultantes da influência underground madrilenho, do qual Almodóvar participava com amigos que desenvolviam atividades artísticas no campo da música, quadrinhos, artes plásticas, teatro e fotografia (SANTANA, 2007, p.15).

Em *Má Educação*, 1980 é o ano em que o cineasta Enrique Goded roda o filme: *A Visita*, embora Enrique seja nessa data um diretor já aclamado, ao contrário do que era Almodóvar no verdadeiro ano de 1980. Em *A Visita*, Zahara aparece no universo *pop/ punk* contextualizada no ano de 1977, tal personagem reflete o pensamento da sociedade da *Movida Madrileña* na Espanha de 1977, uma sociedade cambiante, como relata o próprio Almodóvar:

O filme tampouco supõe uma reflexão sobre a *movida madrileña* do início dos anos oitenta, mesmo que grande parte ocorra em Madri dessa época. O que me interessa desse momento histórico é o momento de liberdade que vivia a Espanha, em oposição ao obscurantismo e a repressão dos anos 60. Os primeiros oitenta são, por eles, o marco ideal para que os protagonistas, já adultos, sejam donos de seus destinos, de seus corpos e de seus desejos.³²

Dessa forma, também Santana (2007, pp. 31-32) expõe que:

O ano de 1980 vivia a busca pela democratização política. Mas, para a grande maioria que não estava na militância, também chegava a reverberação da liberdade no nível comportamental. Assim, as manifestações culturais que começaram a ocorrer por toda Madrid incidiam diretamente sobre as novas idéias e em sua absorção por parte de um público disposto a viver livre e a fazer tudo aquilo que lhe desse vontade.

Portanto, vejo Zahara como a personagem que sintetiza todos esses aspectos colocados até agora, ela confronta a sociedade sexualmente por ser uma travesti, e, por isso mesmo, provoca, consome drogas (cocaína), choca por sua atitude frívola de chantagear Padre Manolo, ao invés de denunciá-lo às autoridades, (a denúncia é feita para nós, os espectadores, que assistimos ao filme), choca por suas atitudes que burlam a ordem imposta.

³² La película tampoco supone una reflexión sobre la movida madrileña de principios de los ochenta, aunque gran parte transcurra en el Madrid de esa época. Lo que me interesa de ese momento histórico es la borrachera de libertad que vivía España, en oposición al obscurantismo y la represión de los años 60. Los primeros ochenta son, por ello, el marco ideal para que los protagonistas, ya adultos, sean dueños de sus destinos, de sus cuerpos y de sus deseos. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios.htm>, (Acessado em 11 abril 2007).

2 DO FEMINISMO À TEORIA *QUEER*: QUESTÕES DE GÊNERO E IDENTIDADE



“Ela define a si mesma como uma mistura de deserto, casualidade e cafeteria! É uma grande artista e uma grande, grande... amiga minha! Com todos vocês a continuação e o mistério e a fascinação de Zahara!”. (Paquito para a platéia no *Cine Olympo* em *Má Educação*, durante o show *La Bomba*).

2.1 O feminismo e a mulher como centro do discurso

Desde o final do século XVIII e XIX, autores feministas homens: J. Stuart Mill e F. Engels e mulheres como E. Candy Stanton, M. Wollstonecraft, Flora Tristan abriram espaço para que o feminismo e os movimentos de mulheres fossem tratados através de pontos de vistas variados. O direito de voto às mulheres, à educação, às melhores condições de trabalho, de decidir sobre o próprio corpo e sexualidade foi sendo conquistado, e isso se deu por vários vieses políticos que fizeram do feminismo um movimento pluralista e multifacetado. No entanto, ressaltou Beauvoir³³ que, já no século XX, ao final dos anos de 1940, contextualiza os primeiros progressos de seus antecessores:

No século XIX, a querela do feminismo torna-se novamente uma querela de sectários; uma das consequências da revolução industrial é a participação da mulher no trabalho produtor [...] os homens tentaram frear essa libertação, porque as mulheres são encaradas como perigosas concorrentes, habituadas que estavam a trabalhar por salários mais baixos. A fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a

³³ A publicação original data de 1949.

religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental, etc. Quanto muito se consentia em conceder ao *outro* sexo “a igualdade dentro da diferença” (2000, p. 17).

Louro (2003) completa que na virada do século, o movimento sufragista que se voltava para dar também direito de voto às mulheres fez com que as manifestações contra a discriminação feminina adquirissem visibilidade e que isso acarretou para que o movimento se espalhasse por vários países ocidentais, mesmo que, de maneiras diferenciadas. Depois, o movimento sufragista passou a ser reconhecido como a ‘primeira onda’ do feminismo, tendo como objetivos mais imediatos:

(eventualmente acrescidos de reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas profissões) estavam, sem dúvida, ligados ao interesse das mulheres brancas de classe média, e o alcance dessas metas (embora circunscrito a alguns países) foi seguido de uma certa acomodação no movimento (LOURO, 2003, p.14).

Ainda na década de 1960, num contexto social e político que remetia às transformações de cunho contestatório, especialmente, no ano de 1968, que se tornou ‘um marco de rebeldia e contestação’, notadamente, na França, Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra – onde mulheres, jovens, negros, intelectuais e demais grupos que refutavam os arranjos tradicionais, a discriminação e segregação, o formalismo acadêmico etc. (LOURO, 2003). Dessa maneira,

o movimento feminista contemporâneo ressurge, expressando-se não apenas através de grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também através de livros, jornais e revistas. Algumas obras hoje clássicas — como, por exemplo, *Le deuxième sexe*, de Simone Beauvoir (1949) — marcaram esse novo momento. Militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e “contaminando” o seu fazer intelectual — como estudiosas, docentes, pesquisadoras — com a paixão política. Surgem os *estudos da mulher* (LOURO, p.16, 2003).

O objetivo das estudiosas feministas era dar visibilidade às mulheres que haviam sido ‘ocultadas’ na História e como sujeitos na Ciência. Entretanto, como nota Louro (2003) essa invisibilidade que restringia a mulher ao universo do privado, ou seja, do lar como sendo o verdadeiro mundo da mulher, vinha sendo rompida gradualmente por algumas mulheres que já exerciam atividades fora da vida doméstica e que trabalhavam no campo, fábricas, e depois em escolas, escritórios, hospitais, embora, tais atividades fossem controladas por homens e tidas como secundárias. Dessa forma, “as estudiosas feministas iriam também demonstrar e denunciar a ausência feminina nas ciências, nas letras, nas artes” (*ibid*, p.17).

Louro (2003) continua explicando que os primeiros estudos feministas tratavam a respeito das condições de vida e de trabalho das mulheres em diferentes locais e espaços de tempo. Revistas, núcleos de estudos, grupos, foram nessa época fundados por mulheres, no entanto, ficaram comuns as questões sobre a mulher serem tratadas somente nesses espaços. Portanto, temas que as feministas de então propunham como: integrar o universo feminino à sociedade ou subverter paradigmas teóricos em vigência, enfrentaram muitas barreiras para serem impostos.

Estudos das áreas da Antropologia, Sociologia, Educação, Literatura, etc. apontam ou comentam as desigualdades sociais, políticas, econômicas, jurídicas, denunciando a opressão e submetimento feminino. Contam, criticam e, algumas vezes, celebram as “características” tidas como femininas (LOURO, 2003, p.18).

Louro (*ibid*) afirma, ainda, que a importância desses estudos além de levantarem informações sobre as mulheres, foi o caráter político de as colocarem como tema central tratando de construções estatísticas, da ausência de estudos da mulher em espaços acadêmicos, da família, da sexualidade, de sentimentos, do dia-a-dia, de histórias de vida, muitas vezes, escritas em primeira pessoa, “de trabalho, corpo, prazer, afetos, escolarização, oportunidades de expressão e de manifestação artística, profissional e política, modos de inserção na economia e no campo jurídico” (2003, p.20). Algumas estudiosas caminharam ao lado das teorizações *marxistas*, algumas pelas da Psicanálise, outras produziram teorias propriamente feministas contra uma lógica ‘androcêntrica’ compondo o ‘feminismo radical’. Houve também, “aqueles/as que justificam as desigualdades sociais entre homens e mulheres, remetendo-as, geralmente, às características biológicas” da distinção sexual para justificar a desigualdade social (LOURO, 2003, p.21). Desse modo, a autora conclui que se fez necessário contrapor-se a tais argumentos para se

demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. O debate vai se constituir, então, através de uma nova linguagem, na qual *gênero* será um conceito fundamental. É através das feministas anglo-saxãs que *gender* passa a ser usado como distinto de *sex* (LOURO, 2003, p.21).

Consoante Rago (2008) foi, na Espanha, que um grupo de mulheres se destacou durante a guerra civil por um movimento feminino que surgiu durante a Revolução

Espanhola, nos anos de 1930, como comentou: “num país altamente conservador, religioso e machista” ³⁴ (p. 187). O grupo *Mujeres Libres*, formado

em abril de 1936, poucos meses antes da eclosão tanto da guerra civil, deflagrada pelas tropas do general Francisco Franco contra as forças populares, como da revolução social, que explode concomitantemente, a organização *Mujeres Libres* propôs-se lutar pela emancipação das mulheres espanholas, vítimas da ignorância, da opressão do Estado e da igreja e, não raro, de suas próprias famílias (RAGO, 2008, p. 192).

Biajoli (2007) que pesquisou em sua dissertação o grupo *Mujeres Libres*, assim como Rago (2008), trata que tal grupo teve duração de quase três anos: *Agrupación Mujeres Libres* de mulheres anarcofeministas “que queriam abrir espaço para a discussão e solução dos problemas femininos, conseguiu reunir mais de 20 mil afiliadas (este é um número mínimo, existem historiadoras falando até em 40 mil)” (p.04). Ela retrata que:

Seu objetivo principal era libertar as mulheres de sua ignorância e da sua escravidão do lar através de educação, profissionalização e constituição de redes de solidariedade. Desta forma, o ML [*Mujeres Libres*] concentrou suas energias em criar escolas, creches e cursos profissionalizantes, e divulgar sua revista, também chamada “*Mujeres Libres*”, para alcançar o maior número de mulheres possível. Com seu trabalho, o ML ofereceu uma oportunidade para as mulheres espanholas, especialmente as operárias, modificarem a situação em que viviam, oportunidade que não era muito possível de ser encontrada antes. Junto com a guerra contra os fascistas, o grupo desenvolveu seu objetivo de dar impulso à conquista da liberdade feminina, unindo um olhar político anarquista a outro olhar extremamente crítico das relações de gênero (BIAJOLI, 2007, pp. 04-05).

Para Rago (2008), um grande interesse é a questão da construção das subjetividades de tais mulheres: como se construíram e estabeleceram relações com a/o outra/o “olhando-se independente do olhar masculino projetado sobre elas”, “num momento de profunda transformação socioeconômica e política” durante a Revolução Espanhola, como “contribuíram e contribuem para a construção de novos valores e códigos éticos ajudando a atualizar o imaginário político e cultural de seu tempo” (p.188).

Mujeres Libres lutou ativamente para que as mulheres se autonomizassem, não apenas economicamente, mas também psiquicamente, [...] Compreendeu nitidamente que, muitas vezes, o pior inimigo se encontrava em casa, na figura do pai, irmão ou marido, o que tornava a luta pela emancipação feminina muito mais difícil e complexa (RAGO, 2008, p.195).

³⁴ Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000100019&lng=en&nrm=iso&tlng=en, (Acessado em 08 setembro 2008).

2.1.1 A mulher fatal sob a ótica de estudos feministas

Toscano (1998) indaga-se sobre a ausência da mulher na história do cinema, ao mesmo tempo em que, ao tentar responder a essa dúvida, refaz a trajetória da mulher no mesmo. Ela traça uma análise de uma visão feminista que investiga a forma com que a mulher veio sendo representada ao longo de cem anos no cinema. Assim, ela aborda como a mulher era mostrada na tela:

As primeiras criações no campo da arte cinematográfica reservavam à mulher os mesmos papéis que ela sempre desempenhou nas manifestações artísticas que precederam o cinema. [...] Mais do que nunca, o “eterno feminino” era mostrado com toda a intensidade e eloquência, quase não deixando espaço para interpretações que fugissem aos estereótipos tradicionais. De início, do lado da produção, da direção e das equipes técnicas, alinhavam-se os homens, a quem cabiam todas as iniciativas no campo da criação. Às mulheres cabia representar, isto é, aparecer nas telas, sob as múltiplas faces que a divisão tradicional de papéis sexuais sempre lhes reservou: objeto de paixão e, não raro, de perdição (pp. 101-102).

Kaplan (1995), nos primeiros anos da década de 1980, assim como Toscano (*ibid*), expõe estudos feministas de autoras estadunidenses sobre a representação da sexualidade das mulheres nas artes em geral, inclusive, no cinema. Depois, essa mesma autora ressalta que a crítica feminista como forma de interpretar textos passou também a reavaliar a cultura na qual as mulheres haviam sido criadas e educadas.

A primeira safra de críticas feministas adotou uma abordagem amplamente sociológica, examinando, em diversos trabalhos imaginativos, os papéis sexuais ocupados pela mulher tanto nas artes clássicas quanto nos entretenimentos de massa. Avaliaram os papéis como positivos e negativos, de acordo com critérios construídos externamente que descreviam uma mulher completamente autônoma e independente. [...] As críticas de cinema feministas, influenciadas pelos progressos alcançados pela teoria do cinema no início dos anos 70, foram as primeiras a identificar suas limitações. Influenciadas primeiro pela semiologia, as teóricas feministas acentuaram o papel crucial desempenhado pela forma artística como meio de expressão; depois, influenciadas pelos psicanalistas, defenderam que os processos edípicos eram fundamentais para a produção de arte (KAPLAN, 1995, pp. 43-44).

Segundo feministas que se centravam numa visão patriarcal, no modelo de relacionamento homem-mulher, a mulher passou a ser estereotipada nos filmes *noirs* pela cultura machista vigente da época. Como exemplo de estudos feministas publicados ao final dos anos de 1970, sobre o papel que a mulher desempenhava no filme *noir*:

...a coletânea de crítica feminista *Women in Film Noir* (1978) editada por E. Ann Kaplan. Os ensaios destacam o tratamento específico que o filme *noir* dá às mulheres, mostrando como, no mundo *noir*, sua sexualidade é consideradamente apresentada como uma ameaça ao sistema patriarcal. Os trabalhos mais interessantes são *Woman's Place: The Absent Family of Film Noir* de Sylvia Harvey e *Women in Film Noir* de Janey Place (MATTOS, 2001, p.16).

As mulheres no filme *noir* eram encenadas com forte poder sexual, e essa sexualidade aguçada era considerada uma afronta ao poder patriarcal. Kaplan (1995) afirma que “os signos do cinema *hollywoodiano* estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica” (p.45).

O que diferencia o filme *noir* dos outros gêneros é que a mulher, enquanto enigma, enquanto mistério, é trazida para o primeiro plano. [...] efeito inconsciente dos medos e fantasias masculinos sobre a mulher [...] o desconhecimento da mulher dá ímpeto à narrativa; a tarefa do herói é descobrir a verdade sobre a mulher, uma verdade que constantemente lhe escapa, assim como escapa ao espectador que está posicionado em sua perspectiva (KAPLAN, 1995, p.96).

Entretanto, sabendo que, com o final da Segunda Guerra Mundial, o advento do feminismo impulsionou a conseqüente mudança nos papéis da mulher dentro da sociedade, que vinha se inserindo no campo do trabalho,

como Sylvia Harvey constatou, a visão de mundo apresentada em filmes *noirs* reflete “uma série de mudanças profundas” [...] que é “a estranha e constrangedora ausência de relações familiares *normais*” nos filmes *noirs* que registra a modificação da situação que a mulher ocupava na sociedade americana. Uma dessas modificações, de acordo com Harvey, foi a ampla introdução de mulheres na força de trabalho na Segunda Guerra Mundial... (KAPLAN, 1995, p. 93).

Nos filmes *noirs*, autores debatiam sobre as mulheres fatais com o seguinte pensamento:

A desconfiança dos homens com relação às mulheres, que foram encorajadas a cumprir seu “dever patriótico”, prestando serviço nas fábricas, em vez de se devotarem ao lar e à família, bem como o receio da sua concorrência no mercado de trabalho, seriam responsáveis pela misoginia, percebida no tratamento das personagens femininas. [...] Neste tipo de enredo, as personagens femininas são criaturas agressivas e sensuais, que levam os homens à destruição moral, e algumas vezes à morte, mas acabam punidas, vítimas de suas próprias ciladas. São mulheres de posse de sua sexualidade, que fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal e, em conseqüência, devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada aquela ordem inviolável (MATTOS, 2001, pp.36-38).

De acordo com a citação acima de Mattos, as mulheres fatais geralmente eram punidas com a morte e como concordam Borde e Chaumeton (1955, p. 10), a mulher fatal “cai vítima de suas próprias armadilhas”.

... na maioria dos filmes *noirs*, o sucesso do herói depende de ele conseguir desvencilhar-se das manipulações da mulher. Enquanto, às vezes, o homem é destruído por não poder resistir à sedução da mulher, nesse caso o desenvolvimento do filme restaura a ordem através da exposição e conseqüente destruição da mulher sexual e manipuladora (KAPLAN, 1995, p.95).

Williams (2005) descreve que o herói masoquista e decadente dos clássicos *noirs* dos anos de 1940 são ‘objetos sexuais’ para as mulheres fatais e que nos novos *noirs* dos anos de 1990, a mulher fatal oscila entre boa e malvada, entre agressiva e competitiva. Pode acontecer das mulheres fatais dos 1980-1990 terem até outras mulheres como amigas. Nesses *noirs*, algumas vezes, as mulheres fatais são encenadas como psicopatas ou com algum tipo de instabilidade emocional e isso vem de um trauma que elas sofreram na infância, além do que, elas ‘são de alta classe social’, ambiciosas, com carreiras brilhantes, e algumas, mantêm relações com outras mulheres.

2.1.2 As questões de gênero e identidade

Assim, nas décadas de 1960 e 1970, a diferença sexual era entendida somente como a diferença entre homem e mulher, como pólos opostos que, inclusive, deveriam se atrair sexualmente mutuamente. Esse binômio para o conceito de gênero que se tinha, explicava-se pelo fato de que o feminismo tinha como principal retórica o patriarcado.

[...] no final da década de 1960 — que o feminismo, além das preocupações sociais e políticas, irá se voltar para as construções propriamente teóricas. No âmbito do debate que a partir de então se trava, entre estudiosas e militantes, de um lado, e seus críticos ou suas críticas, de outro, será engendrado e problematizado o conceito de gênero (LOURO, 2003, p.15).

Lauretis (1994), ao final dos anos 1980, tecendo uma análise sobre os estudos feministas, menciona que nas duas décadas anteriores, as feministas com essa noção da diferença sexual centrada na bipolaridade homem/ mulher discutiam práticas culturais do ponto de vista “da representação, da releitura de imagens e narrativas culturais, do questionamento de teorias de subjetividade e textualidade, de leitura, escrita e audiência” (p. 206). E que o conceito de gênero como diferença sexual, juntamente com conhecimentos específicos de outros campos como das ciências humanas, sociais, físicas, por exemplo:

elaboraram-se discursos específicos e criaram-se espaços sociais (espaços *gendrados*, ou seja, marcados por especificidades de gênero, como... os grupos de conscientização, os núcleos de estudos de mulheres dentro das disciplinas...) nos quais a própria diferença sexual pudesse ser afirmada, tratada, analisada... Mas o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista (*ibid*, p.206).

Concordando com Lauretis (*ibid*), Meyer (2005) relata que, nos anos de 1970, o termo ‘gênero’ o qual passou a ser utilizado por estudiosas anglo-saxãs foi incorporado nas causas feministas e houve debates em torno de seu conceito, para que não se limitasse à anatomia sexual, mas também,

para argumentar que as diferenças e as igualdades entre mulheres e homens eram social e culturalmente construídas e não biologicamente determinadas... um conceito que se opunha a ou complementava a – noção de sexo e pretendia referir-se aos comportamentos, atitudes ou traços de personalidade que a cultura inscrevia sobre o corpo sexuado (p.15).

Segundo Lauretis (1994), passou-se dessa forma, já na década de 1980, a se idealizar o sujeito social baseado em suas relações de subjetividade:

um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, não só apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (p.208).

Por isso, Lauretis (*ibid*) prossegue que seria necessário outro tipo de sujeito para que fosse possível estabelecer suas relações em meio a um campo social heterogêneo. Para isso, precisaria desconstruir o conceito de gênero ligado à diferença sexual binária, visando outro conceito de gênero que pudesse ser incluso a essa diferença sexual como “linguagem ou puro imaginário” (1994, p.208). Ela propôs, também, que se começasse a pensar nesse novo conceito de gênero a partir do ponto de vista *foucaultiano*, o qual percebe a sexualidade análoga a uma ‘tecnologia sexual’ e, assim, o gênero seria tido como

representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. Poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meios de desdobramentos de “uma complexa tecnologia política” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Entretanto, a pesquisadora deixa claro que problematizar o gênero como fruto e processo de aparatos biomédicos e tecnologias sociais é ir além de Foucault,

cuja compreensão crítica de tecnologia sexual não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre gênero (LAURETIS, 1994, pp. 208-209).

Dessa forma, a proposta acima explana que gênero foi relacionado à representação de um indivíduo por meio de uma classe (do ponto de vista do *marxismo*) – numa construção ideológica da posição desse indivíduo dentro dessa mesma classe e de atribuição de identidade. Os dois sexos biológicos e o gênero que cada indivíduo representa, dentro da relação social, passaram a ser designados como: ‘sistema sexo-gênero’ – numa construção sociocultural. Foram traçadas concepções de masculino e feminino como categorias que complementassem os sexos biológicos, levando-se em conta a cultura, o sistema simbólico ou de significações que cada indivíduo está inserido para se relacionar o sexo a esses conteúdos de acordo com valores e hierarquias sociais. Sendo assim, uma nova noção de gênero foi atribuída: a de desigualdade social (LAURETIS, 1994).

Butler (2003) pergunta: “Quando teóricas feministas afirmam que o gênero é uma interpretação cultural do sexo, ou que o gênero é construído culturalmente, qual é o modo ou mecanismo dessa construção?” (p.26).

Se o gênero é construído, poderia sê-lo diferentemente, ou sua característica de construção implica alguma forma de determinismo social que exclui a possibilidade de agência ou transformação? [...] a idéia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscrito em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (*ibid*, p.26).

Já, Meyer (2005) analisa como a questão do gênero e educação pode refletir na mudança de pensamento de uma sociedade – embora ainda digam que o “lugar natural da mulher é o lar e sua função natural é cuidar da casa e da família” (p.10). Depois, a autora enumera dois argumentos para discutir idéias que ainda consideram a mulher com a função natural ‘do lar’:

1) Primeiro: que gênero continua sendo uma ferramenta conceitual, política e pedagógica central quando se pretende elaborar e implementar projetos que

coloquem em xeque tanto algumas das formas de organização social vigentes quanto às hierarquias e desigualdade delas decorrentes.

2) Segundo: que nada é *natural*, nada está dado de antemão, toda verdade – mesmo aquela rotulada de científica – é parcial e provisória e resulta de disputas travadas em diversos âmbitos do social e da cultura e pode, por isso, ser questionada (*ibid*, pp. 10-11).

E, a autora, ao enunciar sua segunda enumeração, se coloca como uma feminista pós-estruturalista, tratando de desdobramentos políticos e teóricos do ponto de vista de Foucault e Derrida, sobre os debates de gênero que relacionam a cultura com o corpo, sujeito, conhecimento e poder e que vão de encontro às vertentes que tratam o corpo como uma identidade biológica universal, que produz diferenciações entre homens e mulheres na cultura desencadeando desigualdades sociais.

No campo feminista, o conceito de gênero não pega as condições de vida das mulheres como objeto de análise. Meyer (*ibid*) considera as relações de poder entre mulheres e homens, as diversas “formas sociais e culturais que os constituem como sujeitos de gênero” e propõe um “afastamento de análises sobre uma idéia reduzida de papéis/ funções de mulher e de homem” e se aproxima da abordagem mais ampla “que considera as instituições sociais, os símbolos, as normas, os conhecimentos, as leis, as doutrinas e as políticas de uma sociedade” (p.18).

De acordo com a teoria feminista pós-estruturalista que Meyer (*ibid*) descreve, o conceito de gênero indica a noção que as instituições e práticas sociais constroem; como seres humanos se constituem enquanto mulheres e homens; e como aprendem a se reconhecerem, como no cinema, de acordo com o grupo ou com a sociedade a que pertencem. Esse conceito de gênero, nessa perspectiva, também retrata que há várias formas de se definir e viver a feminilidade e a masculinidade. A cultura na qual o sujeito está submerso faz com que o conceito de gênero evidencie a “pluralidade e conflitualidade dos processos pelos quais a cultura constrói e distingue corpos e sujeitos femininos e masculinos”, sendo que isso expressa que se deve articular “gênero com outras ‘marcas’ sociais, tais como classe, raça/etnia, sexualidade, geração, religião, nacionalidade” e que essas articulações produzem modificações nas formas como as “feminilidades ou as masculinidades são, ou podem ser vividas e experienciadas por grupos diversos” ou pelos indivíduos “em diferentes momentos de sua vida” (MEYER, 2005, p.17).

Sobre as identidades nas sociedades pós-modernas e o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, Hall (2005) elucida que o movimento feminista contribuiu para a ‘política de identidade’, já que esse movimento apelava às mulheres, assim como, a

política sexual aos *gays* e lésbicas etc. e que se expandiu para a formação das identidades sexuais e de gênero, questionando a noção de que as mulheres e os homens eram parte da mesma identidade, a ‘Humanidade’.

Butler (2003), problematizando a construção de gênero e identidade, reflete sobre a representação jurídica do sujeito do feminismo: as mulheres. Sendo elas sujeitos que constituem uma identidade representando-a, então, o discurso feminista é excludente, já que supõe que os interesses políticos dessa categoria representada, só se voltam para ela e remete ao que seria tido como verdadeiro ou distorcido sobre a categoria das mulheres. Dessa forma, a teórica concorda com Foucault que os sistemas jurídicos de poder são responsáveis por produzir os sujeitos que passam a representar. Assim, essa problemática política advém, justamente, dessa noção de identidade comum por parte do feminismo que afirmava no passado a existência de um patriarcado universal e também, a noção de uma concepção genericamente compartilhada das mulheres, que não mais pode ser compreendida como sujeitos estáticos, que não mudam.

Se alguém “é” uma mulher ... não é tudo o que esse alguém é ... não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. [...]

A noção binária do masculino/ feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade (BUTLER, 2003, pp.20-21).

Seria necessária uma reformulação às categorias de identidade postuladas pelo poder jurídico, refletindo sobre a estrutura político-cultural atual, (do ponto de vista *marxista*, o presente histórico), pós-feminista, para se propor a construção do sujeito e sua política de representação e o feminismo pensando em várias posições de identidade ou de anti-identidade (BUTLER, 2003).

2.1.3 Novo olhar sobre a questão de gênero e identidade: a teoria *queer*

O que é *queer*? Para Louro (2004),

queer é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito de sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (p.08).

A teoria *queer* analisa a construção discursiva do corpo como objeto de estudo, o exercício de poder sobre os corpos, os desejos, as relações das temáticas sexuais. Ribera (2006) afirma que Butler foi uma das autoras que impulsionou uma nova forma de se refletir e teorizar sobre as questões de gênero e sexualidade:

é certo que a publicação do trabalho de Butler (1989) *Gender Trouble* serviu de ponto de partida para reflexionar e pensar de outra forma a pedagogia do gênero e da sexualidade. O livro tem sido uma verdadeira revolução na teoria de gênero e da sexualidade (p.216).

A teoria *queer* começou a ganhar força como uma forma de ativismo político frente ao crescimento da AIDS, contra “as mortes de gays, lésbicas, e outras pessoas marginalizadas que nem sequer contavam com a preocupação das instituições sanitárias nem do governo” (MORRIS, 2005, p. 36). /Tradução minha/.³⁵ No entanto, Ribera (2006) explana que o advento da teoria *queer* não se deu somente devido à publicação da obra de Butler, mas também, como uma reação a uma tendência neoconservadora norte-americana que crescia “liderada pela Sentença do Tribunal Supremo (1986) de condenar as práticas sodomitas” (p. 216). /Tradução minha/.³⁶

Descendente do pensamento de autores pós-estruturalistas como Foucault e Derrida – essenciais para a análise de identidade e política, e que vêm sendo usados por muitos autores *queers*, a política *queer* manifesta-se entre sexo e gênero, sendo que, seus teóricos e ativistas combatem a homofobia, os crimes de ódio, a norma heterossexual. O termo surgiu em 1990, quando Teresa de Lauretis o designou em virtude da obra de Derrida e Foucault. Assim, Morris (2005, p. 36) relata que “as pessoas *queer* se rebelam e atuam contra a homofobia, o que [ele chama] de *queerfobia*, mediante atuações lúdicas, grosseiras, descaradas e sem dissimulação”. / Tradução minha/.³⁷

³⁵ ... las muertes de gays, lesbianas y otras personas marginadas no lograban concitar la preocupación de las instituciones sanitarias ni del gobierno.

³⁶ ... liderada por la Sentencia del Tribunal Supremo (1986) de condenar las prácticas “sodomitas”...

³⁷ Las personas “queer” se rebelan y actúan contra la homofobia, o lo que yo denomino “queerfobia”, mediante actuaciones lúdicas, groseras, descaradas y sin tapujos.

Para a teoria *queer*, a identidade é construída em meio à cultura em que o indivíduo está inserido, ou seja, ela é uma construção cultural. Destarte, como os autores *queers* baseiam-se nos pós-estruturalistas Derrida e Foucault, alegando que os sujeitos mesmo antes de nascerem sempre fazem parte de uma determinada cultura e se formam juntamente com um processo histórico (MORRIS, 2005).

Louro (2004, p. 75) considera que os corpos carregam marcas e se pergunta onde elas se inscrevem nos corpos, se “na pele, nos pêlos, nas formas, nos traços, nos gestos? O que elas ‘dizem’ dos corpos? Que significam? [...] Há corpos ‘não-marcados’? Elas, as marcas, existem, de fato? Ou são uma invenção do olhar do outro?”. Para Louro (*ibid*), atualmente, é o corpo que posiciona os sujeitos dentro de seus grupos e das sociedades, isso porque: “os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir de padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura” (LOURO, *ibid*). Então,

os corpos são o que são na cultura. A cor da pele ou dos cabelos; o formato dos olhos, do nariz ou da boca; a presença da vagina ou do pênis; o tamanho das mãos; a redondeza das ancas e dos seios são, sempre, significados culturalmente e é assim que se tornam (ou não) *marcas* de raça, de gênero, de etnia, até mesmo de classe e nacionalidade. [...] Características dos corpos significadas como marcas pela cultura distinguem sujeitos e se constituem como marcas de poder. Entre tantas marcas, ao longo dos séculos, a maioria das sociedades vem estabelecendo a divisão masculino/feminino como uma divisão primordial. Uma divisão usualmente compreendida como primeira, originária ou essencial e, quase sempre, relacionada ao corpo. [...] os corpos vêm sendo “lidos” ou compreendidos de formas distintas em diferentes culturas, de que o modo como a distinção masculino/feminino vem sendo entendida diverge e modifica histórica e culturalmente (LOURO, 2004, p.76).

Assim como Louro (2004), Goellner (2005) compartilha de suas afirmações sobre as marcas que os corpos carregam:

(...) o corpo é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc. Não é portanto algo dado *a priori* nem mesmo é universal: o corpo é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico da cada cultura bem como suas leis, seus códigos morais, as representações que cria sobre os corpos, os discursos que sobre ele se produz e reproduz. Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se reproduz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam [...] a educação de seus gestos... (GOELLNER, 2005, p.28).

Louro (2004) esclarece que é costume se impor como regra, como norma, que o corpo identificado como macho ou fêmea tenha seu gênero constituído binariamente: masculino/feminino, sendo que, costumam-se cobrar que o desejo para esse modelo, ‘deve’ ser dirigido ao sexo/gênero oposto como um padrão da sexualidade. Dessa forma, os corpos que transgridem e subvertem a norma da tríade: sexo-gênero-sexualidade são marcados como patológicos, ilegítimos, imorais, no entanto, os corpos metamorfoseiam sua aparência, seu funcionamento se modifica ao longo do tempo.

As marcas de gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder. [...] é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo sujeito e pelos outros [...] Uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes produz referências que *fazem sentido* no interior da cultura e que definem (pelo menos momentaneamente) quem é o sujeito (LOURO, 2004, p.82).

Essa marcação simbólica em *Má Educação* feita ‘pelos outros’, esses sinais variados, essas atitudes podem ser percebidas quando Padre Manolo pratica uma investida sexual contra o garoto Ignacio de *A Visita* e ele cai no chão de terra, batendo a cabeça na ponta de uma cerâmica ou pedra quebrada. Do alto de sua cabeça o sangue aponta e escorre-lhe pela testa, simultaneamente, ao ato de escorrer, a imagem do rosto do garoto abre-se ao meio e aparece uma montagem em ‘cortina’, em que várias imagens são vistas ao mesmo tempo na tela correndo pelo quadro, como cortinas que são abertas: o lado esquerdo do rosto do menino vai para o canto esquerdo da tela, o direito para a direita, abrindo espaço para o sombrio rosto de Padre Manolo que surge, aparecendo gradativamente de um fundo negro, no centro, que lê o relato de Ignacio adulto. Enquanto acontece isso na tela, ouve-se a voz-off do garoto: “O sangue escorreu e dividiu a minha testa em duas e pressenti que com a minha vida iria acontecer o mesmo, que sempre seria dividida e que eu não poderia fazer nada para evitar”.



Figura 2 – O rosto do menino Ignacio escorrendo sangue e sendo repartido na tela. Rosto de Padre Manolo lendo *A Visita* surgindo no centro.

Analiso isso como uma marcação metafórica, ‘psicológica’, como que a identidade do garoto estivesse dividida, embora, não possa afirmar que Ignacio tenha se transformado numa pessoa travesti devido ao crime de pedofilia, trato que esse fato de Zahara ser um duplo, pode remeter à fala pelo menino expressa.

Morris (2005) elucida que a teoria *queer* propõe desestabilizar as construções binárias no âmbito da sexualidade, rompendo com as rígidas categorias de identidade, questionando a heterossexualidade normativa a partir de uma releitura do discurso feminista, com a intenção de desconstruir e reconstruir epistemologias arcaicas, movendo propostas transgressoras baseadas na exclusão. Assim, a teoria *queer* pretende desmistificar as marcas que o grupo homossexual, por exemplo, costuma levar: anormal.

Dessa forma, a questão de Juan ter planejado a morte do irmão Ignacio foi o fato de ele ser travesti, de ser ‘diferente’ e por ele se envergonhar da ‘aparência’ do mesmo. Entendo que Juan decidiu assassinar Ignacio porque sua ‘diferença’ poderia prejudicar sua carreira como ator, como se afirma em sua fala para Enrique ao final da película: “Você não sabe o que é ter um irmão como Ignacio e viver sendo criticado! Você não pode imaginar!”.

Também Zahara quando vai ao encontro de Padre Manolo, ouve dele: “Diga-me o que você quer, não quero que os alunos a vejam”, e com essa fala, ele expressa que Zahara por ser uma travesti não é bem-vinda.

Louro (2004) explana que os transgressores de gênero ou de sexualidade são marcados como ‘diferentes e desviantes’. Desse modo, eles são tratados como infratores e sofrem punições. Poderão ser desprezados, isolados, rotulados como ‘minorias’, talvez sejam aceitos em pequenos grupos de seus semelhantes. Poderão ser considerados doentes e sofrerem estratégias de ‘cura’ ou salvos por “estarem em pecado [...] padecerem de ‘desordem’ psicológica ou por pertencerem a famílias desestruturadas; reabilitando-os em espaços que mantenham a salvo das ‘más companhias’” (p.88).

Em *Stonewall*³⁸ (1995), o travesti Guillermo Diaz recusa ser “curado” da sua doença, vangloriando-se ao seu psiquiatra que vive “num estado entre a masculinidade e a feminilidade”, enquanto que em *Car Wash*³⁹ (1976), o homossexual Antonio Fargas desarma um dos torturadores com uma devastadora: “Querido, sou mais homem do que alguma vez irás ser, e mais mulher do que alguma vez irás ter” (KEESEY e DUNCAN, 2005, p.71).

Assim, também, acontece com Zahara. Ela é morta ao final da rodagem de *A Visita*, tendo seu pescoço destroncado por Padre José, comparsa de Padre Manolo – fazendo

³⁸ *Stonewall*, 1995, direção de Nigel Finch.

³⁹ *Car Wash*, 1976, direção de Michael Schultz.

com que *Má Educação* tenha sua ‘parcela’ de morte *noir*: a destruição de um dos elementos fatais do filme. No caso, a ‘punição’ do sujeito transgressor vem dos padres vilões.

Morris (2005) explica que, para Derrida, somos feitos de “um sistema de relações em vibração ou ressonância” (*apud* DERRIDA, 1978, p.137). /Tradução minha/.⁴⁰ Também é dessa forma que Derrida vê os sujeitos na cultura e na linguagem, se essas relações são possíveis, não há mais uma única subjetividade, já que o indivíduo pode se fazer em pedaços, se dispersar e mudar sua imagem, sua aparência etc. Entretanto, Morris (*ibid*) ressalta que o ser não é completamente livre, pois como o próprio Derrida afirma que a identidade do sujeito liga-se a um determinado sistema textual e que esse mesmo sujeito carrega em seu corpo a cultura na qual está inserido. De igual forma, para Foucault, as subjetividades se constroem em meio às práticas discursivas: “a prisão, a escola, a Igreja, a linguagem, a cultura, a história...” (*apud* MORRIS, 2005, p.40). /Tradução minha/.⁴¹

Tanto Foucault como Derrida têm mantido que os sujeitos sempre se criam através da linguagem e da cultura. Quando nascemos, chegamos a um cenário previamente inventado. E aqueles que não se encaixam nas categorias estabelecidas são demonizados ou tratados medicamente. Os teóricos *queer*, seguindo com o trabalho de Foucault, intencionam questionar essa demonização, normalização e tratamento. [...] Historicamente, o termo tem tido conotações negativas; tem sido usado para se referir a homens efeminados (“viado”), às mulheres masculinas (sapatão) ou às pessoas não convencionais. A reutilização e apropriação dessa palavra negativa não há satisfeito igualmente a todos os membros da comunidade *gay* e *lésbica*. Mas há quem refira que, hoje em dia, *queer* é sinônimo de orgulho [...] O termo *queer* comunica mais que *lésbica*, *gay* ou *bissexual*. *Queer* é toda aquela pessoa marginalizada pela sexualidade convencional (MORRIS, 2005, p.41). /Tradução minha/.⁴²

Como para esses teóricos, as identidades *queer* admitem a ambigüidade, eles afirmam que a mulher e o homem heterossexual costumam projetar imagens negativas e indecentes a respeito dos *queer*. Embora, isso também aconteça partindo de alguns *queers*: “... muitas *drag-queens* imitam mulheres, que por sua vez, projetam ódio contra elas. Muitas

⁴⁰ “Un sistema de relaciones y vibración o resonancia”.

⁴¹ La cárcel, la escuela, la Iglesia, el lenguaje, la cultura y la historia...

⁴² Tanto Foucault como Derrida han mantenido que los sujetos siempre se han creado a través del lenguaje y de la cultura. Cuando nacemos, llegamos a un escenario inventado previamente. Y aquellos que no encajamos en las categorías establecidas somos demonizados o tratados médicamente. Los teóricos “queer”, siguiendo con el trabajo de Foucault, intentan cuestionar esta demonización, normalización y tratamiento. [...] Históricamente, el término ha tenido connotaciones negativas; se ha usado para referirse a los hombres afeminados (maricas), a las mujeres masculinas (camioneras) o a las personas raras. La reutilización y apropiación de esta palabra negativa no ha complacido por igual a todos miembros de la comunidad *gay* y *lesbiana*. Pero hay quienes aducen que, hoy día, “queer” es sinónimo de orgullo. [...] El término “queer” comunica más que *lesbiana*, *gay* o *bisexual*. “Queer” es toda aquella persona marginada por la sexualidad convencional.

butch queer que são mulheres, embora imitem homens, projetam ódio contra eles” (*ibid*, p. 45). /Tradução minha/.⁴³

Morris (2005) segue relatando que as pessoas *queer*, por sua vez, interiorizam essas imagens que as fazem sentirem-se envergonhadas, humilhadas. Sendo a política *queer* de oposição e seus sujeitos considerados politicamente radicais, para eles, não é fácil admitir publicamente a condição *queer*. Morris concorda com Eve Sedgwick alegando que é preciso tornar pública a vivência *queer*, mostrando-se. Tais autores usam das palavras de Morris afirmando que ‘mostrar-se’ é uma forma de atuar e há quem prefira atuações (*performances*) mais exageradas. Assim, Morris (2005) expõe sobre os membros da *Queer Nation*, que têm sedes pelos Estados Unidos e Canadá. Tais membros beijam-se em público em vários lugares, em centros comerciais, bares heterossexuais e que durante a terça-feira de carnaval em Nova Orleans, essas exposições são mais exageradas, como se fossem um teatro *queer* porque imitam como uma paródia os desfiles de moda heterossexuais numa forma de manifestação política para tentar acabar com a *queerfobia*.

2.1.4 A construção do corpo: Zahara, travesti ou *drag-queen*?

No entanto, como enquadrar Zahara? Como uma travesti ou como uma *drag-queen*? Tratando que o corpo pode ser ‘fabricado’, transformado, Vencato (2005), em estudo sobre as *drag-queens*, afirma que “o fato de não quererem ficar parecidas com mulheres, inclusive, é apontado por elas como um aspecto que as distingue das travestis” (p.232). Em seus estudos, a pesquisadora esclarece que há diferenciações entre os ‘graus’ de identificação entre ‘pessoa e personagem *drag*’:

1) rapaz que se identifica muito com sua personagem *drag*, chegando a assumir em sua vida cotidiana a personagem; 2) rapaz diferente de sua personagem *drag*, mas que não se preocupa com o fato de por vezes identificar-se ou ser identificado com ela; 3) rapaz diferente de sua personagem *drag*, que evita (chegando mesmo a excluir a possibilidade de qualquer identificação. A maior parte das *drags* pertence ao segundo grupo. [...] Certamente, o fato de esses sujeitos serem usualmente confundidos com travestis e transexuais também pode ter alguma influência nessa escolha de não tornar público o fato de se montar (VENCATO, 2005, p.234).

Vencato (*ibid*) concorda com Butler (2003, p. 196) quando esta diz que a “performance da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que

⁴³ ...muchas “drag queen” imitan a las mujeres a la vez que proyectan odio hacia ellas. Muchas “butch queer” que son mujeres, aunque imitan a los hombres, proyectan odio hacia los hombres...

está sendo performado”. Entretanto, Butler (*ibid*) assegura que há três variantes da ‘corporeidade significativa’, uma relativa ao ‘sexo anônimo’; outra à ‘identidade de gênero’ e a terceira à ‘performance de gênero’. Por isso, para Morris (2005), as identidades *queer* também são performances (atuações) e, por conseguinte, variáveis porque

ser *queer* não supõe nenhuma vinculação a nenhum rótulo nem desejo concreto. [...] As *performances* (atuações) de gênero são mutáveis, dinâmicas e fluidas. Os teóricos *queer* insistem em que não existe um gênero básico, porque o gênero é uma construção social (MORRIS, 2005, p.41). /Tradução minha/.⁴⁴

Sendo assim, Butler (2003) completa que se a anatomia do performista é diferente do seu gênero verdadeiro e se esses dois se diferenciam por vez, do gênero da ‘performance’, esse fato sugere um desacordo entre sexo e ‘performance’, de igual forma, entre sexo e gênero, e entre gênero e ‘performance’.

Por mais que se crie uma imagem unificada da “mulher” (ao que críticos se opõem freqüentemente), o travesti também revela sua distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. Ao imitar o gênero o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero (BUTLER, 2003, p.196).

Para Pelúcio (2005), ‘ser travesti’ faz parte de um processo que não se encerra, já que, ‘as travestis’ sempre estão transformando seus corpos para ficar o mais parecido possível com os de ‘mulheres’.

Construir um corpo e cuidá-lo é uma das maiores preocupações das travestis. Elas estão sempre buscando a “perfeição”, o que significa “passar por mulher”, uma mulher bonita e desejável, geralmente “branca” e burguesa. Em busca dessa imagem afinam seus traços, bronzem seus corpos, adornam-se com roupas de remetem a mulheres glamorosas, escolhem nomes de atrizes e musas hollywoodianas ou cantoras pops, submetendo-se às normas estabelecidas (PELÚCIO, 2005, p. 225).

Pelúcio (*ibid*) alega que a primeira etapa que ‘um futuro’ travesti passa é a de ser chamado de ‘gayzinho’, quando já se assumiu a orientação sexual para familiares e para certo número de pessoas, “mas ainda não se vestem com roupas femininas ou ingerem hormônios” (p.225); a segunda fase é quando vestir-se com roupas de mulheres e maquiar-se é algo ainda eventual, a terceira é quando a ‘transformação’ progride para uma fase mais avançada, em que

⁴⁴ ... ser “queer” no supone ninguna vinculación a ninguna etiqueta ni deseo concreto [...] Las “performances” (actuaciones) de género son cambiantes, mutables, dinámicas y fluidas. Los teóricos “queer” insten en que no existe um género básico, porque el género es una construcción social.

se depila o corpo e começa a se vestir de ‘mulher’ com mais frequência, depois, a quarta etapa acontece quando:

começa a ingestão de hormônios femininos (pílulas e injeções anticoncepcionais e/ou de reposição hormonal), passando por aplicações de silicone líquido nos quadris e, posteriormente, nos seios, até chegar (e nem todas podem fazê-lo por absoluta falta de dinheiro) a intervenções cirúrgicas mais radicais – plástica do nariz, eliminação do pomo-de-adão, redução da testa, preenchimento das maçãs do rosto e colocação de prótese de silicone (*ibid*, p.225).

Louro (2004, p. 85) relata que “a *drag* assume, explicitamente, que fabrica seu corpo; ela intervém, esconde, agrega, expõe. Deliberadamente, realiza todos esses atos não porque pretenda se fazer passar por uma mulher. Seu propósito não é esse”. Portanto, para Louro (*ibid*) a *drag* não quer que a confundam com uma mulher, porque a *drag* exagera nos traços, nas marcas, comportamentos e vestimentas que são identificadas como femininas pela cultura, intencionalmente.

A marcação pode ser simbólica ou física, pode ser indicada por uma aliança de ouro, por um véu, pela colocação de um *piercing*, por uma tatuagem, por uma musculação “trabalhada”, pela implantação de uma prótese... O que importa é que ela terá efeitos simbólicos, expressão social e material. Ela poderá permitir que o sujeito seja reconhecido como pertencente a determinada identidade; que seja incluído ou excluído de determinados espaços; que seja acolhido ou recusado por um grupo; que possa (ou não) usufruir de direitos (LOURO, 2004, p.83).

Analisando a figura de Zahara, do ponto de vista da narrativa de *A Visita*, pelo fato dela sempre aparecer vestida, agir e falar mimetizando ‘uma mulher’, a considerarei uma travesti, mesmo que ela faça um *show* num ‘momento’ *drag-queen* – já que, munida da teoria *queer*, os indivíduos podem transitar e moverem-se com liberdade assumindo a identidade que quiserem.

Como Zahara corresponde ao que ‘se tornou’ Ignacio em *A Visita* e o Ignacio do tempo real da história se transformou numa ‘verdadeira’ pessoa travesti, como atesta a fala de Zahara para Padre Manolo ao promover sua chantagem contra ele:



Figura 3 – Zahara chantageia Padre Manolo.

Padre Manolo: O que você quer?

Zahara: Uma vida melhor e um corpo melhor!

Padre Manolo: E o que tenho eu com essas melhoras?

Zahara: Você poderia me ajudar a financiá-las, padre!

Ignacio tem silicone nos seios, um corpo que imita o de uma mulher e pretende conseguir dinheiro do Sr. Berenguer para se internar numa clínica e tentar se curar de sua dependência química, porque quer estar ‘limpo’ para transformar o seu corpo de vez, operando-o, e por isso, Zahara que interpreta o papel que alude a Ignacio, responde ao Padre Manolo quando ele pergunta o que ela quer: “Uma vida melhor e um corpo melhor!”.



Figura 4 – A ‘verdadeira’ pessoa travesti de *Má Educação*: Ignacio Rodríguez.

Dessa forma, assegura Goellner (2005) que, é a linguagem que classifica, institui e nomeia as qualidades que definem e representam o corpo como normal ou anormal: “representações estas que não são universais nem mesmo fixas. São sempre temporárias, efêmeras, inconstantes e variam conforme o lugar/ tempo onde o corpo circula, vive, se expressa, se produz e é produzido” (p.28).

Em se tratando da construção do corpo, em *Má Educação*, Juan com seu corpo forte e músculos ‘trabalhados’ sempre são exibidos pela câmera. Portanto, para encenar

Zahara, ele diz a Enrique Goded que pode ‘emagrecer’ e se ‘caracterizar’ para tal finalidade, ou seja, aprender a linguagem dos discursos gestuais que uma travesti produz:

(Enrique Goded e Juan/Ignacio conversam no escritório do primeiro a respeito do papel que Juan encenará em *A Visita*)
 Enrique: Eu te vejo como Enrique Serano, nu na cama com a carta de Zahara!
 Juan: Enrique Serano? Eu pensei que preferia o papel de Zahara!
 Enrique (zombando): Você de Zahara? Está louco?
 Juan (contrariado): Por quê?
 Enrique: Ora, pois! Porque está demasiadamente forte! Não faz o tipo!
 (Gritando para o funcionário): Martin, já temos a história!
 Juan (insistindo): Mas, posso emagrecer! Posso me caracterizar! Eu venho do teatro e estou acostumado!



Figura 5 – Juan/ Ignacio novamente reafirmando para Enrique que pode ‘transformar-se’.

Juan: Falando de corpos... Se lhe parece que estou muito forte, posso emagrecer, sou muito flexível! Posso fazer o que quiser! (...) Sou ator! (...) Esta é a primeira oportunidade que tenho de fazer o papel da protagonista e não penso deixá-la escapar!
 Enrique: Zahara não lhe cabe!
 Juan: Não, à primeira vista, não! (...) Você é um bom diretor! E eu estou disposto a tudo!

Interpreto a fala de Juan, ao dizer que está ‘disposto a tudo’ com ambigüidade: primeiro, que ele pode transformar seu corpo, segundo, como uma afirmação da sua condição de homem fatal – que de tudo faz para conseguir o que almeja. Até mesmo a interpretação de Juan ‘sofre’ mudanças no decorrer do filme, nas variadas histórias entrecortadas que se sucedem. Em cada um desses momentos, Juan expressa-se de uma forma. No início do filme, ele é visto com uma aparência desleixada, cabelos mais compridos, barba. Ainda é conhecido como ‘Ignacio’ e usa o nome artístico de ‘Ángel’, lembrando ‘inocência’ e ‘anjo’ – como se fosse um bom garoto sem nada a esconder, sem deixar a duvidar. Apresenta-se sorridente, servil (quer ajudar Enrique a selecionar os recortes de jornais quando o visita pela primeira vez em sua produtora).

No segundo momento, aparece sem barba, entretanto, começa a revelar seu lado explosivo e ambíguo quando fala gravemente com Enrique que, se ele não interpretar o papel de Zahara, não haverá filme. No entanto, num terceiro momento, quando já se tem consciência de que Ignacio/ Ángel se trata de Juan (numa aspiração que vejo remetendo a Don Juan⁴⁵, o sedutor), depois de ter encenado o papel de Zahara e sido desmascarado pelo Sr. Berenguer, ele aparece com sobrancelhas feitas pela interpretação da travesti, cabelos mais curtos, sombrio.

2.1.5 A paródia do feminino como prática discursiva

Como Butler (2003) propõe que a verdade interna do gênero é fabricada, já que o gênero verdadeiro é uma “fantasia instituída e inscrita na superfície dos corpos”, ela afirma que “parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros, nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (p.195). A identidade primária seria o ‘significado original’ que se atribui ao gênero. Assim, tanto para Butler (*ibid*), como também para Louro (2004), a travesti subverte e zomba do modelo de gênero e da idéia de uma verdadeira identidade de gênero. Dessa forma, continua Butler (*ibid*): “a noção de uma identidade original ou primária do gênero é freqüentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo” (p.196). Fazendo uma paródia do universo feminino.

Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas seja como degradantes das mulheres, no caso do *drag* e do travestismo, seja como uma apropriação acrítica duma estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual (BUTLER, 2005, p. 196).

É a matriz heterossexual, segundo Louro (2004, p. 17), que

fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem. Eventualmente, em vez de serem repetidas, as normas são deslocadas, desestabilizadas, derivadas, proliferadas.

⁴⁵ Personagem fictícia, que teve sua história contada por vários autores. Geralmente, seu nome é usado como sinônimo de ‘sedutor’ pelo fato de que ele conquistava muitas mulheres deixando-as depois com o ‘coração partido’. Faz parte das lendas espanholas, seu mito vem de *El burlador de Sevilla*. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-31012008-103723/>, (Acessado em: 22 abril 2008).

A esse respeito, seguem algumas imagens de mulheres fatais de *noirs*, que servem para ilustrar o ‘comportamento’ que Zahara apresenta na tela, fazendo uma paródia do feminino:



Figura 6 – Cruzada de pernas de Barbara Stanwyck em *Pacto de sangue* (*Double Indemnity*, 1944, direção de Billy Wilder). Fonte: <http://www.thefilmjournal.com/images/di1.jpg>



Figura 7 – Cruzada de pernas de Zahara.

As cruzadas de pernas femininas são vistas como expressão da linguagem erótica corporal aos olhos da platéia masculina: “tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para as personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares” (MULVEY, 2003, pp.444-445). Dessa forma, Zahara imita um comportamento considerado feminino ao cruzar as pernas e levar o cigarro à boca.



Figura 8 – Claudia Drake (detalhe do cigarro) e Tom Neal em *Curva do destino* (*Detour*, 1945, direção de Edgar G. Ulmer). Fonte: <http://pullquote.typepad.com/pullquote/images/detour.jpg>



Figura 9 – Jane Greer em *Out of the past* (*Fuga do passado*, 1947, direção de Jacques Tourneur). Fonte: http://www.sfgate.com/blogs/images/sfgate/mlasalle/2007/07/25/film_noir1.jpg



Figura 10 – Jeito de fumar de Zahara.



Figura 11 – Jeito sedutor de abraçar. Orson Welles e Rita Hayworth em *A dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1948, direção de Orson Welles). Fonte: http://www.filmreference.com/images/sjff_01_img0276.jpg



Figura 12 – Jeito sedutor de Zahara ao ‘se encostar’ em Enrique.

A respeito da paródia, Butler (2003) esclarece que ela não precisa ser feita com relação a alguém, o ponto interessante é o fato de que a paródia já ‘se faz’ como própria idéia de um original. Assim, a ‘paródia de gênero’ dá abertura para uma ‘re-significação e à re-contextualização’. É uma imitação que muda o significado do original, já que imita o próprio ‘mito da originalidade’, construindo a “ilusão de um gênero primário e interno, marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção” (BUTLER, 2003, p.197).

Para Butler (*ibid*), as paródias se dão por forma de repetições que acabam como elementos da hegemonia cultural. A travesti exerce uma paródia da feminilidade, assim, como Louro expressa: “talvez nos leve a reconhecer o quanto todas as representações de gênero ou de sexo se fazem através de sinais e códigos culturais” (2005, p.50). A travesti é o ser excêntrico e quando digo essa palavra, quero remeter ao que está fora do centro como referência, isso pelo fato de nesse centro estar o homem, branco, heterossexual. Louro, afirma que “para alguns grupos culturais, ser excêntrico significa abandonar qualquer referência à posição central” e que “esses sujeitos não buscam ser *integrados*, *aceitos* ou *enquadrados*; o que desejam é romper com uma lógica que, a favor ou contra, continua se remetendo, sempre, à identidade central” (*ibid*, p. 49).

Considerando a personagem de figurino rosa, na figura 13 abaixo, como sendo uma travesti⁴⁶, exemplifico a ‘imitação da imitação’, uma vez que Juan não se inspira diretamente em Sara Montiel, assistindo a filmes por ela estrelados, mas estuda a caracterização de Montiel, através de outra travesti, que, por sua vez, imita Sarita⁴⁷.



Figura 13 – Paródia: Juan imitando uma travesti que, por sua vez, imita Sara Montiel. A caracterização de Juan pronta: Zahara.



Figura 14 – Juan pedindo ajuda à travesti do show para compor Zahara.

Juan: (...) Sou ator e gostaria que me ajudasse a preparar uma personagem!
 Travesti: E que personagem?
 Juan: Uma travesti que imita Sara Montiel, entre outras...
 Travesti: Essa sou eu! E por que não dão o papel a mim?
 Juan (zombando): Ora, porque você não é um ator! Você só é um ‘travecão’!
 Travesti (contrariada): Tudo o que você tem a aprender, é a ter bons modos! Porque isso não é jeito de se tratar uma garota!
 Juan: Tá certo! Desculpe-me! Então, você me ensina?

Sobre as discrepâncias entre sexo e gênero, “o sexo figura como ‘real’ e o ‘fatual’, a base material ou corporal em que o gênero pratica um ato de inscrição cultural. Todavia, o gênero não é escrito no corpo” (BUTLER, 2003, p.210). Dessa forma, Zahara é um homem, do ponto de vista biológico, entretanto, porta-se de maneira feminina e se identifica como uma ‘mulher’ mesmo sabendo que não o é (identidade de gênero de Zahara). Já, Juan também

⁴⁶ Considerarei a personagem como ‘travesti’ e não como *drag-queen* pelo fato das falas das personagens no filme serem direcionadas dessa forma. Observar o diálogo adiante no texto (Figura 14).

⁴⁷ Sara Montiel também era conhecida como Sarita. Disponível em: <http://members.tripod.com/infomontiel/id59.htm>, (Acessado em 05 agosto 2007).

é um homem no sentido biológico, embora, mantenha relações sexuais também com homens e case com uma mulher no desfecho, já que pela fama, ele está ‘disposto a tudo’, ele se porta e tem aparência masculina, se identifica e se mostra como ‘homem’. Por isso, Butler (2003, p. 212) afirma:

A partir de uma análise política da heterossexualidade compulsória, tornou-se necessário questionar a construção do sexo como binário, como um binário hierárquico. Do ponto de vista do gênero como imposto, surgiram questões sobre a fixidez da identidade de gênero como uma profundidade interior pretensamente externalizada sob várias formas de “expressão”.

Butler (2003) se pergunta se a política feminista funcionaria sem um ‘sujeito’ na classe de mulheres e se ainda essa questão possui sentido. Sendo assim, ela trata que o feminismo exclui parte dos que visa representar, por isso, para incluir na política feminista as demais classes exclusas é preciso haver, de acordo com a política de identidade, uma identidade para que os interesses políticos sejam formados e, conseqüentemente, empreendida a ação política, entendendo quem é o ‘sujeito’ para que essa ação se articula. Embora o debate trate de compreender o sujeito dentro do campo cultural a que está inserido, Butler tem em vista que essa cultura na qual o sujeito se inscreve não é o único fator determinante para que ele seja formado, a cultura não é o único determinante para a construção do sujeito porque este tem a possibilidade da ação. O sujeito pode se transformar e assumir posturas diferentes de identidades:

se o sujeito é culturalmente construído, mesmo assim ele é dotado de ação, usualmente representada como a capacidade de mediação reflexiva, a qual se preserva intacta, independentemente de sua inserção cultural. Nesse modelo, “cultura” e “discurso” *enredam* o sujeito, mas não o constituem. Assim, esse movimento de restringir e desenredar o sujeito preexistente pareceu necessário para deixar claro um ponto de ação que não é completamente *determinado* pela cultura e pelo discurso (BUTLER, 2003, p.206).

Entretanto, esse raciocínio presume que a ação só pode ser desenvolvida quando se tem de antemão um sujeito previamente discursivo, ou seja, “mesmo que esse sujeito se encontre no centro de uma convergência discursiva”. Ou “que ser *constituído* pelo discurso significa ser determinado por ele, com a determinação excluindo a possibilidade de ação” (BUTLER, 2003, p.206). Esclarecendo mais ainda:

O sujeito culturalmente enredado negocia suas construções, mesmo quando estas constituem os próprios atributos de sua própria identidade. Em Beauvoir, por exemplo, há um “eu” que constrói seu gênero, que se torna seu gênero, mas esse “eu”, invariavelmente associado a seu gênero, é, todavia um ponto de ação nunca plenamente identificável com seu gênero. Esse

cogito nunca é completamente *do* mundo cultural que ele negocia [...] As teorias da identidade feminista que elaboram os atributos de cor, sexualidade, etnia, classe e saúde corporal concluem invariavelmente sua lista com um envergonhado “etc”[...] essas posições se esforçam por abranger um sujeito situado, mas invariavelmente não logram ser completas (BUTLER, 2003, p.206).

Por conseguinte, a identidade se afirma por um processo de significação em diversos discursos interligados, por normas que delimitam, incluem ou excluem, legitimam ou não as significações das identidades, ou seja, o ‘eu’ e um ‘outro’, que através da linguagem, de termos estabelecidos por ela que, geralmente, são colocados em posições opostas como estratégia de dominação por parte do ‘eu’ que costuma levar vantagem. São as relações de poder proferidas por Foucault:

Nos últimos anos, a leitura de Michel Foucault por estudiosas/os das relações de gênero resultou em novos debates e, de um modo especial, trouxe contribuições para as discussões sobre as relações de poder. Aquelas/es que se aproximam de Foucault provavelmente concordam que o poder tem um lugar significativo em seus estudos e que sua “análise do poder” é inovadora e instigante. Foucault desorganiza as concepções convencionais — que usualmente remetem à centralidade e à posse do poder — e propõe que observemos o poder sendo exercido em muitas e variadas direções, como se fosse uma rede que, “capilarmente”, se constitui por toda a sociedade. Para ele, o poder deveria ser concebido mais como “uma estratégia”; ele não seria, portanto, um privilégio que alguém possui (e transmite) ou do qual alguém se “apropria” (*apud* LOURO, 2003, p.38).

Percebe-se, portanto, que as ações da personagem principal do filme *Má Educação* se mesclam muito com o universo feminino tanto pela máscara que usa (papel da travesti) quanto pela postura de suas atitudes (enquanto Zahara), atribuindo ao gênero efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade original, e produzindo, destarte, estratégias de dominação de poder do ‘eu’ sobre o ‘outro’.

3 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA



“Rodei *A Visita* como homenagem a Ignacio. Em sua carta me dizia que lhe encantaria vê-la como filme. E para descobrir o enigma de Juan... Juan me permitiu que lhe penetrasse com frequência, mas, só fisicamente! Estávamos a ponto de terminar as filmagens e o mistério prosseguia... Até que, no último dia, recebemos uma visita”. (Voz-off do cineasta Enrique Goded, personagem de *Má Educação*).

Aqui, neste terceiro capítulo, abordarei a linguagem cinematográfica, objetivando apontar uma análise fílmica; depois, a não-linearidade da narração de *Má Educação* e a metalinguagem como parte da construção das personagens fatais; para, em seguida, interpretar as imagens fílmicas, que, por sua vez, serão divididas em duas partes: i) o canto da sereia: a construção da personagem em cena, e ii) o *Striptease* de Zahara e Juan: a manifestação do erótico de ambos na tela, uma vez que a linguagem (de modo geral) é vista como ação, interação, construção e intenção. Daí a necessidade de descrever sobre a linguagem cinematográfica, pois ela, também, não foge desses critérios.

3.1 A linguagem cinematográfica e a análise fílmica

Andrew (2002, p.13), em obra que trata a respeito da evolução das teorias do cinema, afirma que “os teóricos de cinema fazem e verificam proposições sobre cinema ou algum aspecto do cinema”. Dessa forma, a linguagem cinematográfica surgiu da necessidade que esses teóricos tinham em fomentar um termo próprio para designar os atributos que o cinema usava como meio de expressão: “trata-se de saber como o cinema funciona como

meio de significação com relação às outras linguagens e sistemas expressivos...” (AUMONT, 2005, p.158).

Aumont (2005) expõe que esse termo ‘linguagem cinematográfica’ surgiu em textos de Ricciotto Canudo e Louis Delluc e, também, nos de teóricos formalistas russos. Os franceses viram a necessidade de diferenciar a linguagem do cinema da linguagem verbal, já que ambas funcionam de maneiras diferentes. Assim, embora o cinema seja também uma indústria, ele é considerado uma arte devido às obras-primas que já produziu, “conquistou seus meios de expressão específicos e libertou-se plenamente da influência de outras artes (em particular do teatro) para fazer desabrochar suas possibilidades próprias com toda a autonomia” (MARTIN, 2007, p. 15).

Como afirma Martin (2007), o cinema tornou-se uma linguagem, um meio de transmitir idéias, sendo que, Griffith e Eisenstein foram os principais nomes desse progresso, através da descoberta de procedimentos filmicos que foram sendo aperfeiçoados, especialmente, pelo apuramento da montagem.

Convertido em linguagem graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte (p.16).

Para o semiólogo Metz (*apud*, MARTIN, 2007, p. 17), o cinema é tratado como uma linguagem mais recente que se define como um “sistema de signos destinados à comunicação”. Entretanto, Martin segue expondo que o próprio Metz certifica que essa definição não é capaz de abarcar a riqueza da linguagem cinematográfica, já que não há um aspecto sistemático que possa diferenciá-la da língua. A linguagem cinematográfica para Metz está à disposição das inovações da arte e há vários diferentes objetos que são representados de diferentes formas (MARTIN, 2007).

Ainda Martin (2007) explana que a câmera possui um papel criador, “enquanto agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica” (p.30). Esse fato se deu devido à emancipação da câmera que nos primórdios do cinema “durante muito tempo permaneceu fixa” (p.30). Quando os diretores tiveram a idéia de deslocá-la no decorrer de uma mesma cena, houve as mudanças de planos e os movimentos de câmera contribuíram para a invenção da montagem (*ibid*, 2007). Continua Martin:

Muito cedo, portanto, a câmera deixou apenas de ser a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz. Será preciso aguardar, porém, *A dama do lago/ Lady in the lake* (Montgomery) para se ver nas telas um filme que utiliza de ponta a ponta a câmera

“subjetiva”, isto é, cujo olho se identifica com o do espectador por intermédio do olhar do herói. Mas aqui o diretor apenas sistematizou um efeito psicológico empregado há bastante tempo (p. 32).

O comportamento da câmera ou a extensão do que Almodóvar nos mostra possui importância em relação a determinado personagem e, sendo assim, a própria câmera é construtora de significados, através de sua narração específica, com seu conjunto de elementos que vão das imagens estáticas às dinâmicas, numa construção de enquadramentos, planos, ângulos de filmagem, movimentos de câmera.

Assim, sobre a análise fílmica Vanoye e Goliot-Lété (2005) expõem que ela compreende a atividade de analisar em si e também, pode significar o que dessa análise resultar. Para esses autores, é preciso decompor os elementos que foram usados para constituir o filme, sendo que,

essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo signifiante: reconstruir o filme ou o fragmento [...] Nem é preciso dizer que o texto, resultado final da atividade analítica, não tem de explicar linearmente, cronologicamente, os processos de sua produção (pp.15-16).

Então, para tecer a análise fílmica que farei mais adiante, levarei em conta: os enquadramentos; os planos; os ângulos de filmagem; os movimentos de câmera; a iluminação; o vestuário; o cenário; as cores; a atuação; a música. A narração e a metalinguagem são elementos que compartilham, para que as duas personagens fatais sejam vistas durante parte do filme como discursos que se completam e se fundam, assemelhando-se a um único elemento narrativo.

3.2 A não-linearidade da narração de *Má Educação* e a metalinguagem como parte da construção das personagens fatais

Sobre a narração, esclarece Metz (2004, p. 30) que ela “tem um início e um fim...”. Segue o autor elucidando que há vários tipos de narrações nos filmes, que deixam “conclusões suspensas ou evasivas”, que mostram, claramente, as “construções em abismo” só no final, que apresentam “desenlaces em forma de parafuso-sem-fim” que caminham para um “fechamento” mesmo com “finais truncados projetados no infinito” (p.31). Desse modo, o teórico explica que se o filme apresenta início e final, trata-se de uma *seqüência temporal* e que, quando a narração possui distorções temporais, isto é, quando há, por exemplo, “três

anos da vida do protagonista em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem... no cinema...” (METZ, 2004, p.32), constata-se que:

uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da imagem (que transpõe um espaço para outro espaço) [...] O exemplo da narração cinematográfica ilustra facilmente estas três possibilidades: o ‘plano’ isolado e imóvel de uma extensão desértica é uma imagem (significado-espaço → significante-espaço); vários “planos” parciais e sucessivos desta extensão desértica constituem uma descrição (significado-espaço → significante-tempo); vários “planos” sucessivos de uma caravana andando nesta extensão desértica formam uma narração (significado-tempo → significante-tempo) (*ibid*, p.32).

Dessa forma, para Metz (2004), o espaço está sempre presente na narração cinematográfica, inclusive nas imagens que compõem a narração fílmica. Por isso, a narração é um sistema em que acontecem ‘transformações temporais’. Geralmente, atribui-se a “Griffith o mérito de ter elaborado a forma da narração cinematográfica que vai servir de modelo a todo o classicismo *hollywoodiano* e europeu a partir dos anos de 1915” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p.25).

Assim, a continuidade da narração clássica *hollywoodiana*, que homogeneizasse o filme num todo, foi sendo agrupada num significante visual composto por cenários, iluminação; o significado da narração relativo a legendas/ imagens, atuação; as unidades de roteiro como histórias, perfil dramático, tonalidade de conjunto; o significante audiovisual: sincronismo da imagem e dos sons – palavras, ruídos, música. Dessa forma, essa continuidade da narração contribuiu para a linearidade do cinema clássico, que segue um plano a outro, tendo conexão com o movimento (de personagens ou objetos), vínculo entre nosso olhar com o olhar do que uma personagem enxerga, do que se ouve, das vozes-off, diálogos, música (*ibid*, 2005).

Má Educação não segue uma narração linear (ou clássica, como as dos romances do século XIX ou do teatro clássico com início, meio e fim), justamente, pelo fato de ser um filme com ambientação *noir*. Kaplan (1995, p. 94) explana que “os filmes *noirs* comumente começam com um assassinato que é a razão ostensiva para a subsequente estrutura investigativa...”. A existência de um assassinato apenas é revelada a caminho do final. A narração não-linear de *Má Educação* com histórias interpostas, com filme dentro do filme, histórias essas que se completam em torno de uma única narrativa, aparece associada ao constante uso de *flashbacks* – quando as personagens rememoram coisas antes por elas já vivenciadas; o uso demasiado de voz-off – uma voz ‘suspensa’, permitindo ao espectador conhecer o que as personagens lêem, escrevem ou pensam e, também, invocam ‘autonarrações’, no caso da personagem que recorda suas lembranças no instante de suas

evocações. Sobre a *voz-off*, Xavier (2003) observa discrepância entre outro termo também usado – *voz-over*. No Brasil e na França, usa-se, geralmente, a expressão *voz-off*, para designar qualquer situação a qual não se vê a origem da fala. Portanto, procuro usar, neste trabalho, a forma mais empregada em nosso país:

(1) *voz-off*, usada especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena; (2) *voz-over*, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista (XAVIER, 2003, p.459).

Quando aparecem os *flashbacks* e as *vozes-off* em *Má Educação*, a narrativa geralmente é realizada em primeira pessoa. Os *flashbacks* e as *vozes-off* ajudam no intercâmbio e no trânsito entre uma história e outra, entre uma personagem e outra, especialmente, sobre o elemento mulher fatal Zahara e Juan, sendo que todas as outras personagens que da história participam, contam coisas relacionadas a esse elemento ‘binário’ para desvendar o mistério que sua figura ronda. Esses determinantes contextuais, nas palavras de Doane (2003, p.462), “afirmam a ‘presença’ da personagem no espaço da cena, na *diegese*. Ele/ ela está ‘logo ali’, ‘logo além do limite do quadro’, em um espaço que ‘existe’, mas o qual a câmera não escolhe mostrar”.

A narração não-linear e as histórias dentro de histórias ajudam a compor a atmosfera negra do filme e o destino das personagens. Dessa maneira, Doane relata que “a função da *voz-off* (como também da *voz-over*) vem a ser extremamente importante no filme *noir*.” Como as histórias de *Má Educação* se cruzam, apontam para o filme dentro do filme que remete à função metalinguagem do cinema.

Com as personagens, a metalinguagem funciona da seguinte maneira: Zahara é interpretada pelo ator mexicano, Gael García Bernal. Bernal faz o papel de Juan. A personagem Juan, por sua vez, também é um ator e encena, no filme, dentro do filme o papel de uma travesti, Zahara, ou seja, já se visualiza, aqui, o cinema se auto-explicando: um filme dentro do filme com todas as suas variantes – a pesquisa de uma história para se filmar; o feitiço de um roteiro; a escolha do elenco; a preparação do ator para se chegar à personagem; o figurino; a maquiagem; a iluminação; o cenário; os objetos de cena; a presença de um diretor e sua equipe técnica; fotogramas; filmadoras e todo aparato cinematográfico pode se percebido na película.

Ao assistir *Má Educação*, pela primeira vez, pensei que se tratasse das memórias do ‘verdadeiro’ travesti da história, Ignacio Rodríguez e que Zahara encarnasse de fato sua ‘outra face’. Isso pelo fato de que enquanto Enrique lia a história entregue a ele por Juan, visualizava a leitura, ouvia vozes-off, e deparava-me com a fusão de imagens. Cabe aqui ressaltar que essa forma de passar do filme do tempo real para o filme dentro do filme, se repete em *Má Educação* quando Almodóvar quer transitar de uma história à outra, ele usa o recurso da fusão de imagens: quando uma das imagens se sobrepõe à outra, até uma delas ficar mais nítida e a outra desaparecer, codificando este recurso técnico nesta narração imagética para uma significação de mudança de espaço filmico e diegético junto ao espectador.

A fusão de imagens remete à temporalidade, à projeção e identificação de uma personagem com a outra, de um tempo do filme com o outro, numa forma de ‘revisão’ do que a narrativa colocou até aquele ponto; do *flashback*; da lembrança e memória e é recurso imagético que, no desenrolar da trama, em princípio, também ajuda a fazer o espectador acreditar que a história mostrada se trata somente de lembranças ou reforçar idéias, a exemplo da cena em que os rostos das personagens infantis se transformam nas personagens já adultas.



Figura 15 – Fusão de imagens: garoto Ignacio transformando-se no homem fatal, Juan.

Geralmente, quando acontecem essas fusões no trânsito de um enredo ao outro, Almodóvar ainda usa os recursos de uma música melodiosa ao fundo e da voz-off, como ele mesmo narra em seu sítio oficial na *internet*:

A voz em *off* serve para explicar o que não se vê e acelerar o ritmo da narração... As vozes em *off* me dão resultados imprescindíveis para transitar de uma história a outra, de uma época a outra.⁴⁸

Já, a ocasião em que é revelada ao público a existência de um filme dentro do

⁴⁸ La voz en *off* sirve para explicar lo que no se ve y acelerar el ritmo de la narración.... Las voces en *off* me han resultado imprescindibles para transitar de una historia a otra, de una época a otra. Disponível em: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios.htm>, (Acessado em 11 abril 2007).

filme, é a parte que mais se percebe a imagem auto-explicativa. Esse momento ocorre quando é mostrado o funcionamento do maquinário da câmera e, em seguida, a claquete cobrindo Zahara e, no plano seguinte, o diretor Enrique e toda sua equipe por trás da câmera observando-a encenar. As filmagens se encerram e percebe-se o cenário e Juan sendo ajudado a tirar o figurino que compõe Zahara, reafirmando que se trata de uma interpretação. Nesse ponto, considero o momento que mais demonstra o ‘binarismo’ do elemento narrativo mulher fatal, estar contido em duas ‘personagens fatais’: Zahara e Juan.



Figura 16 – Metalinguagem: Juan tirando o figurino de Zahara após a filmagem de *A Visita*.

3.3 Interpretando as imagens fílmicas

A seguir, uma análise fílmica, interpretando com aspectos da linguagem cinematográfica e da teoria *queer*, a forma como Almodóvar trata a construção imagética que reflete a identidade feminina e masculina das personagens fatais, a relação de seus corpos como objetos eróticos de desejo e sedução – o que remete ao *voyeurismo* no cinema. Para demonstração, as seqüências foram divididas em planos – imagens paradas de cada decupagem ou corte da câmera. As imagens foram capturadas diretamente dos filmes. Escolhi a seqüência em que Zahara apresenta-se no fictício Cine Olympe o *show La Bomba*, depois, selecionei alguns planos para a análise. Fiz essa escolha pelo fato desta seqüência ter sido construída e inspirada numa cena semelhante do filme *Noches en Casablanca*⁴⁹ (*Noites em Casablanca*), 1963, direção de Henri Decoin, na qual Sara Montiel, igualmente à Teresa, também canta a música *Quizás, Quizás, Quizás*, cuja letra é de Oswaldo Farrés, 1947, e lança uma flor a uma personagem que a assistia na platéia.

⁴⁹ Essa cena pode ser assistida no DVD em anexo a esta pesquisa.

Assim, sobre a forma em que a composição de Zahara foi inspirada em seu momento *drag-queen* ao apresentar o show, remeto-me às palavras de Louro (2004, pp. 20-21):

Em sua “imitação” do feminino, uma *drag-queen* pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. De que material, traços, restos e vestígios ela se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca as referências para seus gestos, seu modo de ser e de estar? A quem imita? Que princípios ou normas “cita” e repete? Onde os aprendeu? A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. [...] Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno.

3.3.1 O canto da sereia: a construção da personagem em cena



Figura 17 – plano 61.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:03,68	Enquadramento: plano geral ⁵⁰ . Câmera fixa ⁵¹ . Figurantes: platéia de maioria masculina (dois militares, um senhor e um jovem, um cabeludo e um careca). Cenário: mesas pequenas e redondas	Aplausos do público Entrada de um solo de saxofone.

⁵⁰ Enquadra a cena em sua totalidade. É aberto e procura registrar o espaço onde as personagens estão. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/paginasemordem/02planogeral.html>, (Acessado em 17 janeiro 2008).

⁵¹ Câmera parada, fixa num ponto, sem exercer nenhum tipo de movimento na imagem.

⁵² Quadro ou campo (de visão) – o que está sendo visualizado na tela.

⁵³ Uma imagem muda para outra repentinamente sem efeitos.

com forros vermelhos, cada uma com apenas duas pessoas sentadas. Abajures acesos nas mesas que possuem pessoas. Abajures apagados nas mesas vazias. Copos com bebidas.

Ação: Enrique no centro do quadro⁵².
Sobre sua mesa - um copo de bebida, um maço de cigarros, um isqueiro, um cinzeiro.

Figurino de Enrique: jaqueta de couro preta, camisa branca, calça jeans.

Iluminação: penumbra, luzes dos abajures acesas.

Corte seco⁵³.

Um saxofone inicia a introdução da música enquanto Enrique entra pela direita do quadro até sentar-se à mesa e acender um abajur que está sobre ela. Com essa ação ele sinaliza sua presença ali e compartilha do momento como se ‘acendesse’ o seu desejo pelo o que está vendo. Atrás de Enrique, uma platéia de maioria masculina assistindo ao espetáculo.

No plano 61, a imagem foi construída para quem olha para Zahara, ou seja, para a platéia masculina ali presente no quadro, no entanto, essa platéia também é o espectador que assiste ao filme. A platéia é mostrada pela câmera fixa, como se fosse a visão do palco para a platéia, num enquadramento de plano geral que exhibe o cenário e deixa Enrique ao centro do quadro e os figurantes da platéia ao seu redor, ao fundo. Essa disposição faz com que percebamos que Enrique será o representante masculino de maior destaque no decorrer dos planos que se seguirão na cena. Observo, também, uma forma de humor e ironia, na platéia ali presente: um cabeludo e um careca, um senhor e um jovem, dois militares – além do que, há duas pessoas em cada mesa (com exceção de Enrique que é o destaque) sentadas paralelas numa composição simétrica, até nos espaços entre as mesas.

Em *Noches en Casablanca*, ao contrário das cores quentes, dos forros vermelhos e da iluminação amarelada dos abajures, ao gosto de Almodóvar, as cores mais frias são constantes. Ambiente bem iluminado. A platéia é mostrada, em plano geral, várias vezes.



Figura 18 – Platéia de *Noches en Casablanca*, aplaudindo a personagem Teresa cantar *Quizás, Quizás, Quizás*.

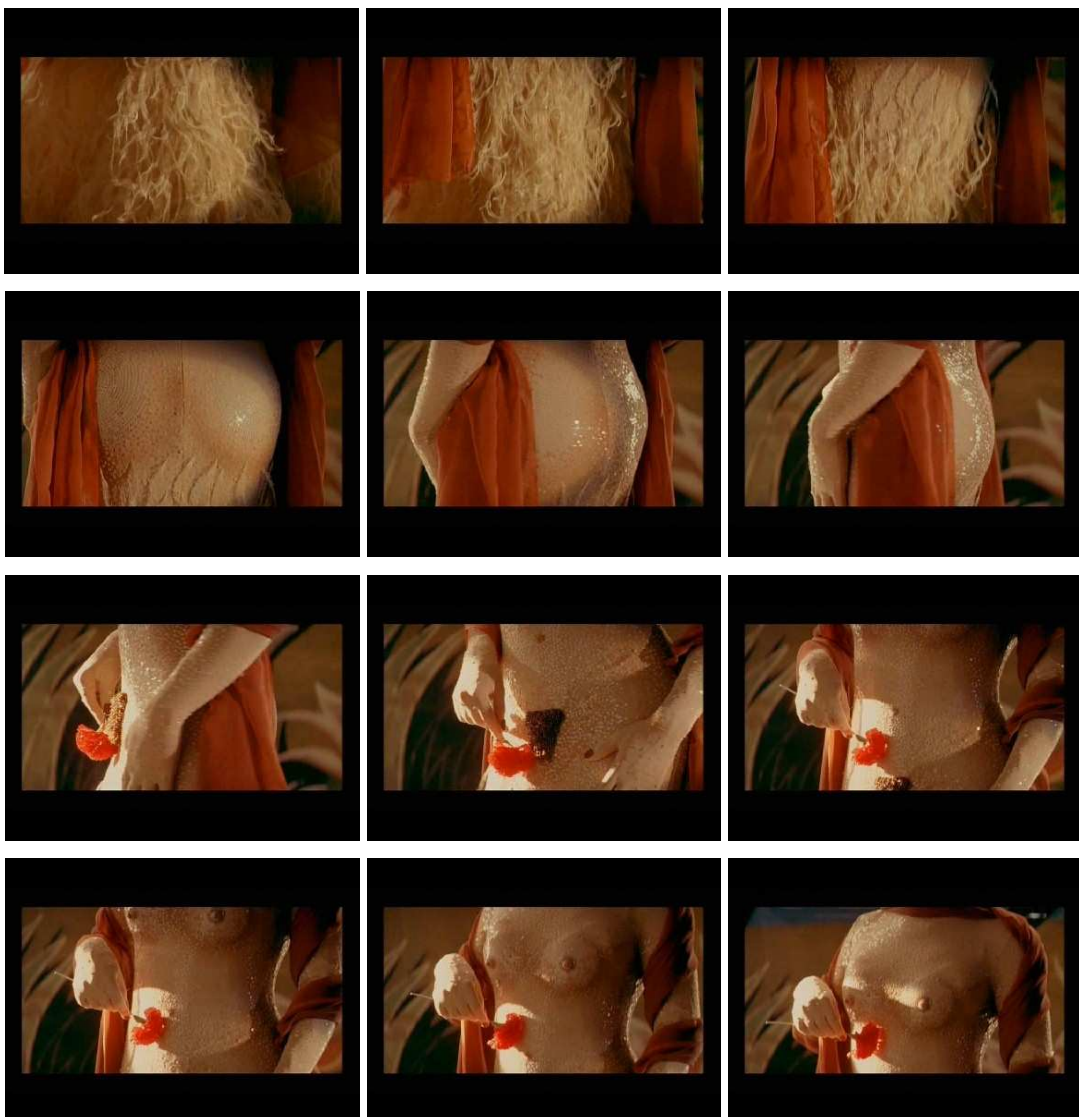




Figura 19 – Plano 62.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:39,60	Movimento de câmera – <i>Travelling</i>⁵⁴ vertical ascendente. Enquadramento: <i>close-up</i>. Cenário: palco do Cine Olympo, paisagem atrás de Zahara com ênfase no mundo aquático (praia). Figurino: vestido com cauda e com os caracteres sexuais secundários⁵⁵ femininos costurados “por fora” da roupa, com paetês, grande lenço vermelho pendendo dos ombros, peruca loiríssima, com cabelos presos ao alto, maquiagem característica dos anos 60.	Saxofone, instrumentos de corda como violinos. Voz de Sara Montiel: <i>Siempre que te pregunto</i> <i>Que, cuándo, cómo y dónde</i> <i>Tú siempre me respondes</i> <i>Quizás, quizás, quizás</i>

⁵⁴ A câmera é movida sobre um carrinho (ou qualquer suporte móvel) num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. Este acompanhamento pode ser lateral ou frontal, neste último caso podendo ser de aproximação ou de afastamento. Disponível em : <http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/paginasemordem/11travelling.html> , (Acessado em 17 janeiro 2008).

⁵⁵ No caso, refere-se à imitação dos seios e à zona pubiana feminina, feitos por fora do figurino.

Adereço: cravo vermelho.

Iluminação: luz baixa; foco de luz
dirigida por um canhão de luz.

Ação: Zahara se apresenta dublando
Sara Montiel.

Corte seco.

O palco está na penumbra. A câmera mostra tecidos maleáveis de tonalidade pérola-cintilante que resplandecem pontos de luz, enfatizando o brilho da ‘estrela’ e o glamour da personagem como ‘diva’ no palco. Um longo tecido vermelho também é visto pendendo pelo corpo de Zahara “idealizada ao nível do Divino, sua beleza evoca desejo e anseios ininterruptos, entretanto ela permanece inatingível” (KAPLAN, 1995, p. 99). Assim também, observo tal analogia com o nome *Cine Olympo* – remetendo ao Monte Olimpo que na mitologia grega é a morada dos deuses.

Teresa em *Noches en Casablanca* também usa um vestido de tecido brilhante resplandecente colado ao corpo, revelando suas formas. Por cima, uma túnica negra transparente.



Figura 20 – Figurino de Teresa (Sara Montiel): vestido brilhante colado ao corpo, delineando suas formas.

Observo que há relação entre o vestido de Zahara também, com os de Montiel em cartazes dos filmes: *El Ultimo Cuplé*, 1957, de Juan de Orduña e *L’espionne de Madrid*, 1962, de Rafael Gil.



Figura 21 – Figurino de Sara Montiel. Fonte: <http://members.tripod.com/infomontiel/id38.htm>



Figura 22 – Figurino de Sara Montiel. Fonte: <http://members.tripod.com/infomontiel/id38.htm>

Embora se apresente numa casa noturna, Zahara é uma estrela. Juan, a personagem/ ator que interpreta Zahara no filme dentro do filme, também quer ser uma. Ora, se Zahara está sendo encenada no filme dentro do filme, então, penso que de fato, ao nível da narrativa do filme, ela já é uma estrela por apresentar-se bela como destaca Mori (1989, p. 27): “a estrela não é idealizada em função de seu papel: ela já é, pelo menos potencialmente, idealmente bela. Não é somente glorificada por sua personagem, ela também a glorifica”.

Comparando Zahara com as mulheres fatais dos *noirs*, Kaplan tomando para si as palavras de Gledhill a respeito dessas personagens, relata que a mulher independente tinha como opção, geralmente, trabalhar como artista de *night-club* ou viver custeada por um homem (1995, p. 94). O figurino de Zahara é creditado ao estilista de moda francês, Jean-Paul Gaultier, e é uma peça inteira, colada ao corpo do travesti.

A câmera vai subindo lentamente em *travelling* vertical ascendente, que como movimento de câmera, se dá quando a mesma está sobre um suporte móvel qualquer, como um carrinho, ou na mão de quem está filmando. O *travelling* acompanha o objeto que está sendo filmado, esse movimento pode se dar horizontalmente, (da direita para a esquerda e vice e versa), verticalmente (ascendente ou descendente) e frontal (de aproximação ou

afastamento) (MARTIN, 2007). Junto com o *travelling*, um grande foco de luz que direciona o passeio do olhar do espectador pelos caminhos curvilíneos de ‘enchimentos’ do corpo de Zahara.

O *travelling* vertical nesse plano possui função descritiva, acompanhando o movimentar de Zahara, primeiramente, a câmera vai revelando uma cauda cheia de barbatanas, que lembra um rabo-de-peixe (sereia). Como afirma Almodóvar em seu sítio na *internet*:

É um vestido cor carne, costurado até o pescoço como uma segunda pele, que dá a impressão de nudez total. As nádegas, os seios e a púbis foram feitos com paetês de diferentes tons e miçangas marrons e rosados. O traje em si mesmo representa a feminilidade falsa e desnuda. Também se encarregou de dar-lhe um toque às camisetas gabardinas e shorts de Ignacio/Ángel.⁵⁶

Então, câmera e foco se fixam nas ancas da travesti desvendando por sua vez, arredondados glúteos, depois, continuam fixos nesse ponto por alguns segundos, no prazo de Zahara que está de costa virar-se e revelar-nos sua ‘felpuda natura’ negra, costurada por fora do figurino. Segurando um cravo vermelho ao lado de sua natura, com suas unhas postiças igualmente vermelhas. O cravo também pode ser entendido como a representação de um falo que está escondido sob o figurino, remetendo ao corpo de homem que ali se oculta naquela forma andrógena, ambígua de uma paródia. É uma travesti – percebemos. O cravo vermelho outrossim é uma referência a Montiel.



Figura 23 – Sara Montiel e Zahara com cravo próximo ao rosto. Fonte: <http://members.tripod.com/infomontiel/id36.htm>

⁵⁶ *Es un vestido color carne, ceñido hasta el cuello como una segunda piel, que da la impresión de desnudez total. El culo, las tetas y el pubis están hechos con paillettes de diferentes tonos y abalorios marrones y rosados. El traje en sí mismo representa la feminidad falsa y desnuda. También se encargó de darle un toque a las gabardinas y shorts de Ignacio/Ángel. Disponible em: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/comentarios_fundido.htm, (Acessado em 11 abril 2007).*

No tocante aos enquadramentos, temos *closes* de partes do corpo de Zahara que, simultaneamente ao movimento ascendente da câmera e ao foco de luz, revelam as partes antes escondidas pela ausência de luz, numa brincadeira bem ao gosto do *voyeur*, aquele que observa, geralmente, estranhos, na busca de obter prazer sexual, a partir de um deleite visual de outros praticando sexo, nus ou em trajes que sejam excitantes ao seu gosto. O *voyeur*, por sua vez, costuma estar oculto e pode utilizar de artifícios para visualizar o outro, como câmeras escondidas, binóculos, entre outros elementos. Geralmente, quem é por um *voyeur* observado, não o sabe, sendo esse um dos fatores que estimula os adeptos dessa forma de prazer.

Junto com a câmera, para deleite desse olhar, o foco de luz funciona fazendo um recorte no corpo da ‘diva’, como se fosse uma imensa lanterna afoita na mão do espectador que a espia. Luz da lanterna que toca de fato o corpo e as partes que o espectador não pode tocar, como se fosse as mãos deste.

Depois, a câmera continua sua trajetória ascendente e, enquanto Zahara desliza o cravo em si, mostrando seu baixo ventre, seu umbigo, e seus seios que, assim como sua ‘natura felpuda’ saltam aos olhos como se aquele vestido não fosse um vestido, mas a extensão do seu corpo nu. A personagem Teresa também é vista dessa forma ao início de sua apresentação, com um pequeno foco de luz na flor que ela desliza pelo corpo, até o ambiente ir iluminando gradativamente. O movimento de câmera também é um *travelling* vertical ascendente, no entanto, esse *travelling* não atenta para partes libidinosas do corpo de Teresa, e sim, cria uma ‘expectativa’ no espectador que a assiste. Quando o ambiente vai sendo iluminado, o rosto de Teresa surge num primeiro plano (busto) como uma aparição divina.



Figura 24 – Foco de luz e Teresa (Montiel) deslizando uma flor vermelha pelo corpo.

A respeito dessa manifestação ‘erótica’ na tela, Mulvey (2003, p. 445) aponta que:

as canções... os *close-ups*⁵⁷ de pernas... ou de um rosto..., inscrevem uma forma diferente de erotismo na narrativa. O pedaço de um corpo fragmentado destrói o espaço da Renascença, a ilusão de profundidade exigida pela narrativa. Ao invés da verossimilhança com a tela, cria-se um achatamento característico de um recorte, ou de um ícone.

Referindo às mulheres fotografadas sensualmente para revistas masculinas, apoio-me no ponto de vista de Botti (2003) para associá-las à travesti:

A escolha por vestir a modelo ao invés de representá-la nua é, em certo sentido, uma escolha fetichista: “aos olhos masculinos, a mulher vestida está distante, protegida. A roupa e a maquiagem têm sempre um duplo significado: de convite e obstáculo”. Assim, estas imagens incorporam o uso de alguma vestimenta, pois “quando um homem vê uma mulher nua, parece-lhe ter visto tudo”, será o imaginário do espectador que deverá despi-la (p.125).

Zahara termina o trajeto do cravo, parando o braço com ele ao lado de seu rosto. Ela usa uma peruca de um loiro muito claro, com um penteado chamado ‘bolo de noiva’, como era moda entre os anos de 1950 a 1960, assim como, sua maquiagem de olhos bem marcados e destacados com delineador preto na pálpebra superior, com um traço que finda num risco puxado para cima, como também era moda naquela época. A maquiagem está de tal maneira associada à estrela de cinema que a sua função é expressiva, destaca os movimentos da boca e dos olhos, “eleva a beleza cotidiana ao nível de uma beleza superior, radiosa, imutável” (MORI, 1989, p. 30).

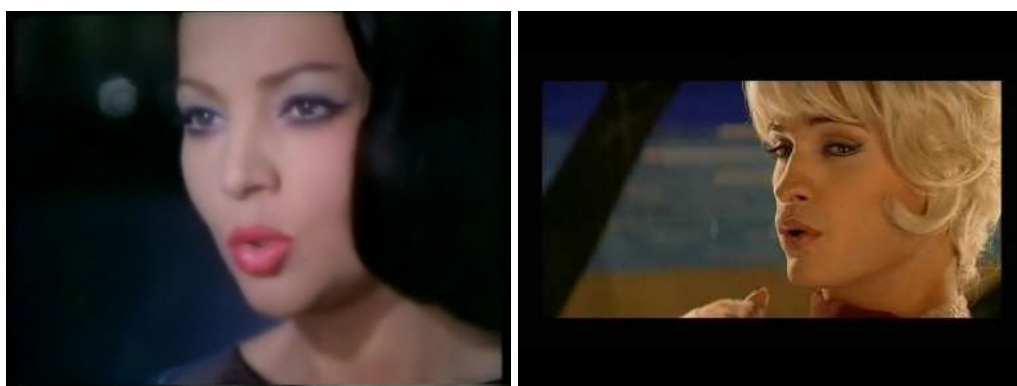


Figura 25 – Teresa e Zahara – observar maquiagem, atenção especial para os olhos.

⁵⁷ Quando a câmera foca um detalhe de um objeto, ou corpo e o deixa ‘gigante’ em toda a extensão do campo visual.

Em se tratando das perucas loiras que Zahara usa, no decorrer do filme, vejo esse fato como um elemento que reforça a idéia de ‘paródia’, de imitação que Almodóvar faz de outras *femme fatales* de filmes com ambientação *noir* (sejam eles antigos ou atuais) – que são em maioria loiras. Williams (2005) trata que há semelhanças dos atributos físicos entre as mulheres fatais tanto dos clássicos *noirs*, quanto dos novos *noirs*: são brancas e possuem cabelos loiros. De exemplos, os cartazes dos *noirs*: *Double Indemnity* (*Pacto de Sangue*, 1944, direção de Wilder); *The Lady from Shanghai* (*A dama de Shangai*, 1947, direção de Welles); *Femme Fatale* (*Mulher Fatal*, 2002, direção de Brian De Palma) – heroínas com cabelos ondulados e loiros.

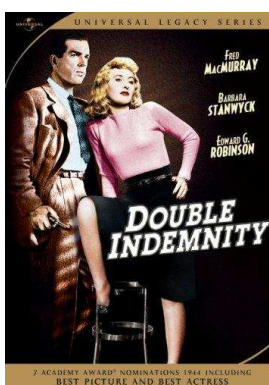


Figura 26 – Cabelo ondulado e loiro da heroína. Fonte: <http://img171.imageshack.us/img171/2012/0610220729071cq0.jpg>



Figura 27 – Cabelo da heroína loiro, ondulado, porém curto. Fonte: http://img1.nnm.ru/imagez/gallery/f/4/9/7/2/f4972ba9faae298c4d88807a185312ec_full.jpg

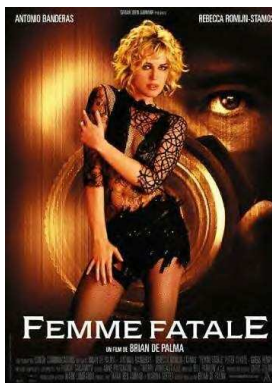


Figura 28 – Heroína da década de 2000: madeixas loiras, curtas e repicadas com “ar” rebelde. Fonte: http://www.impawards.com/2002/posters/femme_fatale.jpg

Entretanto, é notória a semelhança da peruca de Zahara com o penteado de Sara Montiel, na imagem abaixo:



Figura 29 – Penteado de Sara Montiel (inspiração para a peruca de Zahara). Fonte: <http://www.geocities.com/cinecyu/SaraMo36.jpg>

Atrás de Zahara, vemos parte do cenário que possui relação com o mar. Sugere-se que Zahara com seu vestido/ segunda-pele/ rabo-de-peixe fosse uma sereia que saísse das águas para cantar, seduzindo a platéia com seu canto, fazendo, também, uma analogia a uma deusa Vênus, “pela qual todos os homens se apaixonam” (MORI, 1989, p.153). Ela canta delicadamente, utilizando expressões singelas no rosto que são mais expressivas na forma dela olhar, suspirar, piscar, abrir e fechar a boca, fazendo ‘biquinhos’ sedutores (imitando a boca de peixe).

A meu ver, os suspiros e piscares de Zahara são atribuições ao gozo. Toda ela goza. Ela tem prazer por ser olhada, desejada, admirada e porque ela se posiciona como objeto do olhar do público que ali foi para assisti-la, sendo, também, objeto do olhar da câmera *voyeurista*, tanto do público masculino ali presente na cena quanto do espectador que assiste ao filme.

Sobre o *voyeurismo* no cinema, Metz (1980, p. 98) retrata que “o exibido sabe que é olhado, deseja que seja assim, identifica-se com o *voyeur* de quem é objeto (mas que constitui também como sujeito)”. Do palco, o olhar de Zahara é direcionado ao jovem Enrique, mas, às vezes, é vista olhando em direção à câmera ou para o *voyeur*; da mesma forma que faz Teresa.



Figura 30 – A personagem Teresa (Sara Montiel) olhando para a câmera.

Na época primitiva, os atores desempenham face à câmera como se estivessem diante do espectador de teatro [...] Mais tarde, quando o cinema se liberta completamente da influência do teatro, o fato de o ator dirigir-se diretamente ao espectador (por intermédio da câmera) irá adquirir um efeito dramático inesperado, porque o espectador se sente diretamente atingido. (MARTIN, 2007, p.34).

Então, Zahara lança o cravo para Enrique sentado à mesa em frente ao palco. Veja a semelhança com a cena de Teresa abaixo:



Figura 31 – Teresa atirando uma flor a uma personagem que a assistia na platéia.



Figura 32– Plano 63.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:06,08	Câmera fixa. Enquadramento: primeiro plano. Cenário, iluminação, figurino: os mesmos do plano 61. Ação: Enrique no centro do quadro pega a flor lançada por Zahara. Corte seco.	Sons de violino.

Enrique pega a flor e devolve um olhar provocante para Zahara. Ele, de certa forma, também goza o fato de Zahara tê-lo escolhido e demonstra isso pelo seu próprio olhar, que deseja Zahara e está fascinado por sua beleza. Nessa posição, Zahara de travesti-peixe, pesca. É a sereia que lança sua isca ao pescador e este a pega: uma isca lasciva, vermelha, quente, sensual, assim como é a própria cor do cravo: “normalmente denominamos de cores quentes as que derivam do vermelho-alaranjado” (FARINA, 2005, p. 92).



Figura 33 – Personagem de *Noches en Casablanca* pegando a flor lançada por Teresa.

3.3.2 O *Striptease* de Zahara e Juan e a manifestação do erótico de ambos na tela



Figura 34 – Plano 87.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
---------	--------------	--------------

00:00:11,21	Câmera fixa. Enquadramento: plano americano. Iluminação: chave baixa, luz amarelodourada dissipada. Cenário: cama, travesseiro, lençóis, tecido vermelho sobre a cama, abajures acesos, quadros nas paredes, bolsa pendurada na parede, porta, papéis de parede em tons pastéis com motivos abstratos, suporte com peruca. Figurinos: Zahara – roupão florido em tons verde, preto branco e vermelho, peruca loira; jovem Enrique – nu com lençol cobrindo-lhe a cintura. Ação: Zahara caminha sensualmente em direção ao moço que está ébrio e dormente na cama e vai desamarrando e abrindo o roupão (sensualidade, excitação, feminilidade). Corte seco.	Entrada de um saxofone; tecido do roupão sendo desamarrado.
-------------	--	--



Figura 35 – Plano 88.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:37,44	Câmera fixa. Enquadramento: primeiro plano. Iluminação: chave baixa. Cenário: parede com papel de parede; parte da porta; espelho redondo pendurado na parede atrás de Zahara e sobre uma penteadeira com frascos; parte de tecido vermelho jogado sobre encosto de cadeira. Figurino de Zahara: o mesmo roupão do	Primeiro plano sonoro – saxofone, instrumentos de cordas ao fundo: violoncelo; gemidos e suspiros de Zahara e entrada de violino, depois, esses instrumentos passam para o segundo plano sonoro e em primeiro

plano anterior e peruca loira.

Ação: Zahara entra no campo pela direita, acomoda-se sobre o jovem Enrique que está no extra-campo, ela se situa mais à direita do quadro, enquanto que, à esquerda, sua imagem de costa é vista sendo refletida num espelho pendurado na parede atrás dela.
Corte seco.

plano, ouve-se a voz-off de Zahara: “Querido Enrique, sou eu, Ignacio! Quantas vezes sonhei com esse momento! Mesmo que tenham...”



Figura 36 – Plano 89.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:06,24	Câmera fixa. Enquadramento: primeiro plano. Iluminação: chave baixa. Cenário: pequeníssima parte da cabeceira da cama, travesseiro com fronha rota e lençol. Ação: Jovem Enrique nu dormindo, sendo balançado pelo cavalgar do corpo de Zahara. Figurino de Zahara: o mesmo roupão do plano anterior e peruca loira. Corte seco.	Em primeiro plano sonoro – voz-off de Zahara: “... passados muitos anos, eu nunca lhe esqueci. Precisamos nos ver de novo, você menos bêbado, claro! Quero contar-lhe...”; em segundo plano sonoro – violino e violoncelo; respiração ofegante de Zahara, barulho dos corpos balançando na cama.



Figura 37 – Plano 90.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:06,30	Câmera fixa. Enquadramento: plano médio. Iluminação: chave baixa. Luz amarelo-dourada dissipada. Cenário: parte da cama com travesseiros, abajur aceso e garrafa de bebida alcoólica vazia sobre criado-mudo, pequena parte dos quadros nas paredes, parte da porta. Ação: Zahara é vista em êxtase sexual. Figurino Zahara e peruca loira; jovem Enrique: peito nu. Corte seco.	Primeiro plano sonoro – (voz-off de Zahara lendo uma carta que ela está escrevendo) “...da minha vida e quero que me conte a sua, enquanto comemos um doce na pastelaria <i>Malliol</i>, como quando saíamos do colégio nos fins-de-semana...” segundo plano sonoro – ao fundo, segue a melodia musical e barulhos do balançar dos corpos na cama.

Nos planos 87, 88, 89 e 90 a música dá um clima de romantismo e sensualidade à ação e também de memória, já que Zahara relembra de seu amor, e de confissão, por ela dizer que sabe da vida atual de Enrique. A pequena dose de romantismo misturada com o amor apaixonado que Zahara sente por Enrique desde a infância, que contém esses planos, colabora para a construção de um ambiente feminizado. Oliveira (2004) sobre a oposição do masculino/feminino expõe que esta é:

reforçada através de outras dicotomias paralelas, tais como forte/fraco, grande/pequeno, pesado/leve, quente/frio, claro/ obscuro, dominante/dominado, ativo-penetrante/passivo-penetrado, etc. [...] as avaliações positivas recaem sobre o primeiro pólo da díade, associado ao

masculino, enquanto as avaliações negativas se vinculam ao segundo, geralmente relacionado ao feminino. Essas associações automáticas alicerçam o impensado que habita o nosso pensamento e são continuamente reiteradas pela cultura (p.275).

Zahara está vestida num roupão e enquanto caminha sensualmente com passos lentos em direção ao seu amado que dorme em sua cama, vai abrindo o roupão, depois, posiciona-se sobre Enrique na cama, retira o roupão. Keesey e Duncan tratando sobre erotismo no cinema alegam que “muitas vezes a sensualidade de um *striptease* é acompanhada pela sedução de uma dança ou pelo canto da sereia de uma canção” (2005, p.90). Eles também afirmam que:

Os amantes do cinema reconheceram há muito a potencialidade *voyeurística* dos filmes, com as estrelas a despirem-se em grandes planos intimistas diante de audiências que observam, sem serem vistas, na escuridão de uma sala, envolvidas em fantasias que lhes alimentam a imaginação (*ibid*, p.89).

Desse modo, sobre o que pode ser considerado erótico no cinema, Williams (2005) expõe que, comumente, o filme está associado ao melodrama, que de acordo com a etimologia da palavra significa a conjunção do termo ‘melos’ e ‘drama’, significando para o cinema sexo com amor. No entanto, ela relata que o erotismo possui significações culturais, associado com materiais sexuais e que há uma distinção entre erotismo e pornografia. Entretanto, essa classificação depende de quem classifica o filme propriamente e da maneira que o espectador a interpreta.

Zahara tira o roupão, mas não tira sua peruca loira de cabelos compridos e realiza encontro carnal com o jovem, enquanto ele dorme. Sendo que, nesse caso, Zahara retira sua roupa para o espectador que assiste ao filme. Quanto ao ato de se desnudar perante espectadores e mostrar sua *lingerie* ou ficar nu, Botti (2003) concordando com Perrot (2003) afirma:

Conforme Michelle Perrot, a *lingerie* popularizou-se no final do século XIX, e, teve grande importância na história do erotismo e do fetichismo. Desde então, o ato de cobrir e mostrar o corpo tornou-se uma acumulação erótica. O uso da *lingerie* é cúmplice para estimular o apetite sexual, e a sofisticação da vestimenta invisível, simultaneamente revelando e escondendo o corpo, valoriza a nudez, dando-lhe maior profundidade... O ato de atribuir à roupa um aspecto sexual foi, e vem sendo, cada vez mais incorporado à moda e à indústria cultural. Vestir-se e despir-se tornou-se prática tão banalmente erotizada, que transformou-se em espetáculo: o *striptease*, rompeu com os limites das casas noturnas e da apresentação *ao vivo*, translocando-se para a privacidade do lar, onde é veiculado a programas televisivos *softcore*, e em fitas de vídeo pornô-eróticas (BOTTI, 2003, p.126).

Quando Zahara retira o roupão e transparece seu corpo nu, vemos seu torso musculoso e sua ausência de seios, seus braços fortes e ela a suspirar com sua peruca loira, ou quando a vemos da cintura para cima a fazer movimentos sexuais sobre Enrique segurando o próprio falo, sugerido pelo extra-campo, estamos diante de um balé proposto por Zahara. A relação sexual de Zahara assemelha-se a uma coreografia, pela forma elegante, e até ‘ensaiada’ dela jogar a cabeça e sacudir a cabeleira de um lado para o outro. É uma encenação, já que a personagem está sendo ‘filmada’ no filme dentro do filme e tal relação sexual é como se consistisse na visão do cineasta Enrique Goded, que filma. No entanto, não vemos a equipe de filmagem sendo refletida pelo espelho, mas sim, podemos acompanhar o movimentar de Zahara, de costa, ao se posicionar sobre Enrique na cama e ao retirar o roupão. O espelho pode aí, ser um objeto de cena que funciona para chamar atenção ao fato da própria imagem de Zahara ser uma travesti. Ao mesmo tempo, a costa nua de Zahara com a cabeleira caindo sobre os ombros, sem o busto à mostra, é feminina e sensual.

Em relação ao feminismo, no caso, sobre a ‘objetificação’ da mulher, fazendo associação para a travesti, Gregori (2003, p.87) discorre que o feminismo caminha por dois vieses de debates teóricos, sendo que ela pondera sobre “a questão do desejo na linha da teoria da objetificação do corpo feminino – vertente que tem como exemplo as campanhas contra pornografia” e a que aborda “as questões da violência, de gênero e do erotismo”, que dá mais tolerância ao “livre exercício de escolhas sexuais alternativas”. No que tange as relações entre gêneros, a autora segue ponderando que:

...corpos femininos (ou feminizados quando o suporte corporal é o do homem) são adornados para configurar o *locus* da penetração; corpos masculinos (e não há correspondência ou alternativa para a masculinização dos corpos de mulheres) são adornados para configurar o *locus* do corpo que penetra. O exercício da sexualidade entre corpos do mesmo sexo tem preponderância entre mulheres e seu sentido ainda corresponde a uma mesma lógica: torna-se prática aceita e estimulante de um certo desejo *voyeur* masculino (GREGORI, 2003, pp. 108-109).

Ainda descrevendo sobre o corpo como objeto de desejo e sobre posições de dominação e submissão, Gregori (*ibid*) observa que quando um corpo masculino toma a postura como se fosse um corpo feminino, ele se posiciona como objeto de desejo através de sinais que delimitam o feminino simbolicamente, visto que o corpo assume diferentes representações de acordo com o contexto cultural, ao qual está inserido. Para Botti (2003), a objetificação do corpo é devido à cultura de consumo do mesmo, sendo isso evidenciado pelos estudos que exploram o corpo fragmentado pela medicina, por exemplo.

A relação sexual de Zahara com Enrique poderia ser enquadrada como pornográfica, mas isso depende do contexto cultural e de posicionamentos subjetivos daquele que assiste ou expõe seu ponto de vista. Gregori (2003) esclarece que tem havido um

deslocamento do sentido da pornografia, perdendo sua conotação de obscenidade. De fato, noto uma substituição de significados. O *obsceno*, caro às expressões eróticas que se desenham em materiais desde o século XVI, está perdendo lugar para a noção de prática sexual como técnica corporal que visa o fortalecimento da auto-estima individual. No entanto existe uma grande discussão sobre o que se considera erótico ou pornográfico. (p.120).

Botti (2003) complementa que:

De acordo com Lúcia Castello Branco, é quase impossível estabelecer traços distintivos entre o erotismo e a pornografia, pois ambos são conceitos flexíveis que variam em determinados contextos e períodos históricos. Mas dentro desta impossibilidade, a autora acaba por definir que um material pornográfico é o que hoje está exclusivamente associado ao consumo e ao lucro (p.129).

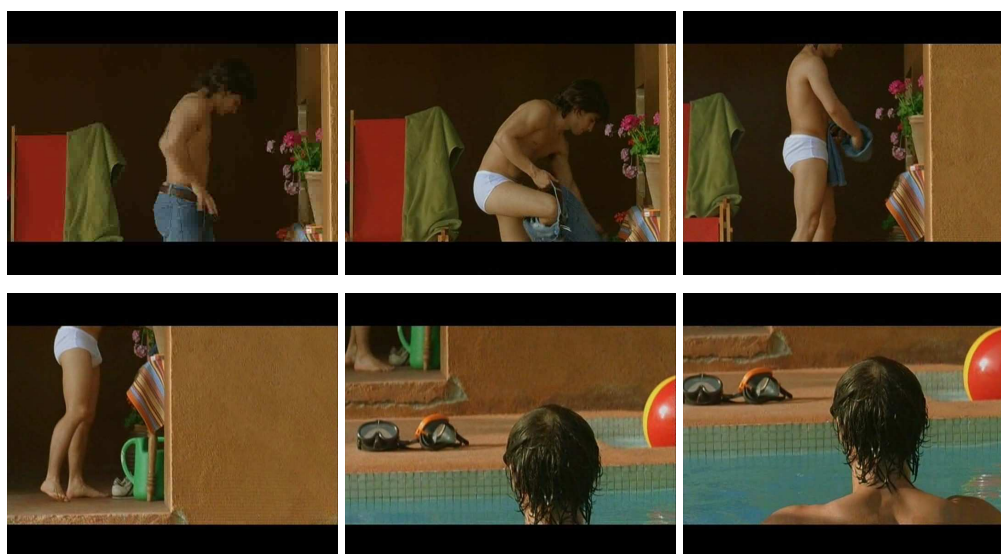


Figura 38 – Plano 357.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:11,50	Enquadramento: plano americano ⁵⁸ em Juan. Movimento de câmera: <i>Raccord</i> ⁵⁹ de	Tons graves, “nervosos” e “misteriosos” de

⁵⁸ É o plano que enquadra a figura humana do joelho para cima. <http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/paginasemordem/03planoamericano.html>, (Acessado em 17 janeiro 2008).

movimento de Juan a Enrique em instrumentos de corda.
 contra-plano dentro da piscina, de costa.
 Iluminação: luz natural.
 Cenário: cadeira vermelha, toalha verde,
 flores, mesa com forro colorido,
 regador, piscina, máscaras de mergulho,
 bola colorida.
 Ação: Juan tira a roupa para banhar-se
 na piscina. Enrique observa-o da água.
 Figurino: Juan de cueca. Enrique nu.
 Corte seco.

Assim, igualmente a Zahara, Juan também se coloca como objeto do olhar e de desejo do cineasta Enrique Goded, que, na condição de homem fatal, anseia por seduzir e, conseqüentemente, manipular para conseguir o papel de Zahara. Entretanto, enquanto Zahara demonstra que tem a sapiência que está sendo olhada, Juan finge não saber que está sendo olhado por Enrique, esse fingimento funciona como sua estratégia de sedução, porque Juan é um jogador e faz parte de seu jogo de sedução adiar a revelação de seu corpo.

Seguindo as leituras de Santana (2007) a respeito dos filmes do pós-*franquismo* que traziam enredos banais com cenas de sexo explícito e sobre os filmes com cenas eróticas e sexo, mas havendo uma história, e visando causar uma reflexão no espectador referente à repressão, o autor trata que no segundo grupo:

as temáticas recaem sobre esta mescla envolvendo política, sexualidade, comportamentos e relações sociais. [...] [é interessante] observar a questão da própria sexualidade tratada no campo artístico na Espanha. Ela se revela na pintura de Velásquez, de Rubens, de Miró e de Picasso. Está no teatro, no cinema dramático, na paródia, na comédia. Talvez pela enorme repressão que a religião – ao lado da política – sempre exerceu sobre os espanhóis, haja na arte este contraponto que responde sutilmente como reação a tantas privações. Mesmo no cinema metafórico isto aparece de maneira velada. [...] quero dizer que a sensualidade faz parte da cultura espanhola muito mais do que se observa objetivamente. É parte integrante das relações e isso se torna público nas imagens, no estereótipo da virilidade masculina, no tom de voz, nas danças flamencas, nas touradas. Os filmes do pós-*franquismo* não fizeram nada mais do que colocar de vez esse sentimento nas telas, nas ruas. Um fator que contribuiu de sobremaneira para que os espanhóis comesçassem a se reconhecer neles (SANTANA, 2007, pp. 30-31).

⁵⁹ *Raccords* ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p.70).

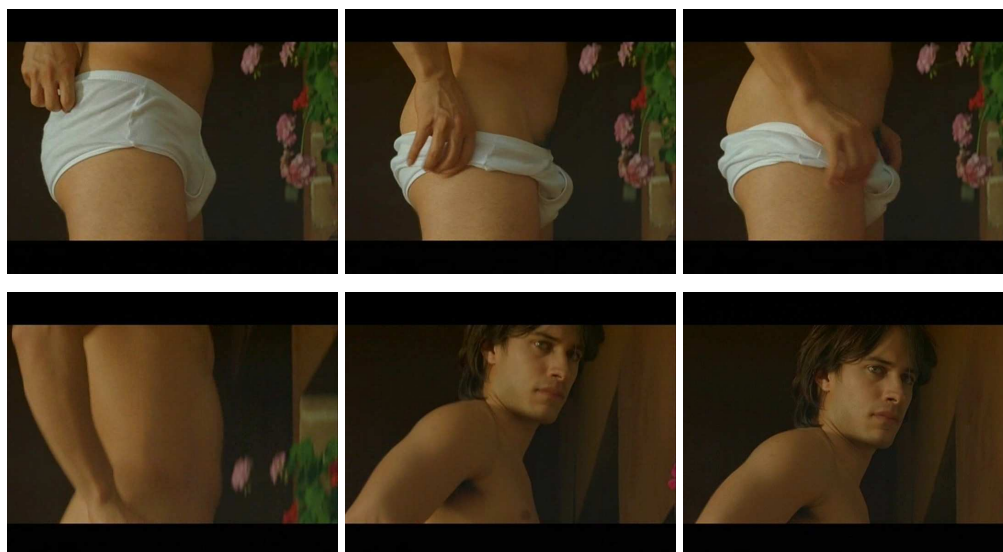


Figura 39 – Plano 358.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:04,34	Enquadramento: <i>Close-up</i> na cintura de em Juan. Movimento de câmera: panorâmica vertical⁶⁰ ascendente bem rápida até o rosto de Juan. Novo enquadramento: primeiro plano. Angulação: <i>contra-plongée</i>⁶¹. Iluminação: luz natural. Cenário: idem plano 357. Ação: Juan começa a tirar a cueca, mas, olha para Enrique fora do quadro. Figurino: Juan de cueca. Corte seco.	Tons graves, “nervosos” e “misteriosos” de instrumentos de corda.

Juan e Zahara são vistos em seqüências que possuem semelhança: tiram a roupa, ficam nus. Nessa seqüência, Juan também sustenta o olhar para si e, nesse caso, a platéia se reduz a Enrique que, de dentro da piscina (plano 357), nu, o olha, ininterruptamente, enquanto ele (Juan) vai retirando toda a sua roupa bruscamente, mas, com naturalidade (ao contrário de

⁶⁰ Movimento de câmera a partir de uma posição fixa. O que se movimenta é a câmera que imita o movimentar de uma ‘cabeça’ virando para ver algo em cima. Disponível em: <http://www.proteve.net/movimentos.html> , (Acessado em 16 janeiro 2008).

⁶¹ A câmera filma o objeto de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Geralmente, dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz ‘crescer’ o/a ator/atriz. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/paginasemordem/08contraplangee.html> , (Acessado em 17 janeiro 2008).

Zahara que se despe com delicadeza), ficando apenas vestido com sua cueca branca. Sobre o *striptease* masculino, Keesey e Duncan explicam:

Ao contrário das *strippers* femininas, as exhibições masculinas são menos comuns nos filmes e, quando aparecem, é normalmente num contexto cômico que exagera as suas imperfeições ou a extensão de suas proezas. [...] Como Peter Lehman escreve em *Running Sacred*: “a representação sexual do corpo masculino em geral, e do pênis em particular, permanece um forte tabu cultural, especialmente em qualquer contexto que envolva homossexualidade ou mulheres olhando, objetivando, avaliando, falando ou desejando”. Há, contudo, algumas instâncias assinaláveis de encanto natural e descarado na auto-exposição masculina. Talvez porque ninguém (exceto nós) está a olhar (2005, p. 97).

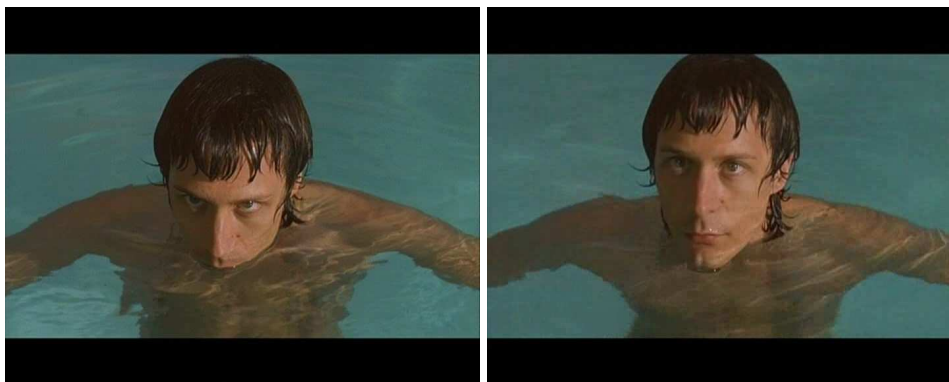


Figura 40 – Plano 359.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:04,41	Enquadramento: Primeiro plano. Angulação de câmera: <i>plongée</i> ⁶² . Iluminação: luz natural. Reflexos de luz da água em Enrique. Cenário: piscina. Ação: Enrique olhando para Juan do quadro. Corte seco.	Barulho da água.

⁶² A câmera filma a pessoa ou o objeto de cima para baixo, geralmente, dando a sensação de ‘diminuição’ de quem ou do que está sendo filmado. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/paginasemordem/07plongee.html>, (Acessado em 17 janeiro 2008).



Figura 41 – Plano 360.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:02,79	Enquadramento: plano americano. Câmera fixa. Iluminação, cenário, figurino: idem plano 357. Ação: Juan caminha para a esquerda do quadro, fingindo não ver Enrique mirá-lo fora do campo. Corte seco.	Tons graves, “nervosos” e “misteriosos” de instrumentos de corda.

Enrique e nós (os espectadores do filme) esperávamos que Juan tirasse a cueca para imergir na água, já que faz insinuação para isso. No entanto, quando Juan no plano 358 percebe Enrique olhando-o, lascivamente, como um ‘jacaré’ à espreita da presa (plano 359), finge não ter percebido o olhar cobiçoso de Enrique e decide não tirar a peça íntima, vestindo-a, novamente, e saindo ‘desfilando’ como se o cineasta não o estivesse vendo (plano 360).

O corpo de Juan (plano 358) é mostrado como na cena em que Zahara dubla Sara Montiel, em partes. Entretanto, ao invés do *travelling* vertical ascendente lento, uma panorâmica vertical ascendente bem rápida. Assim, toda sequência de sedução entre Juan e Enrique se dá de forma abrupta, visceral. A sensualidade do homem fatal é cheia de ação que parece enfatizar os músculos trabalhados das personagens, o vigor físico, as atitudes ‘masculinas’. O fato de se mostrar cenas sensuais com água é relatado por Keesey e Duncan (2005) como algo comum em filmes com ‘mocinhas’ em balneários tomando banho, iluminadas de forma brilhante e também com homens que aparecem lavando o carro – atribuição ao masculino.

É notório o jogo de olhares entre as personagens. Todavia, ao contrário de Zahara cantando, em nenhum momento Juan dirige seu olhar para a câmera, mas diretamente para Enrique, dessa vez, assumindo um ‘exibicionismo’.

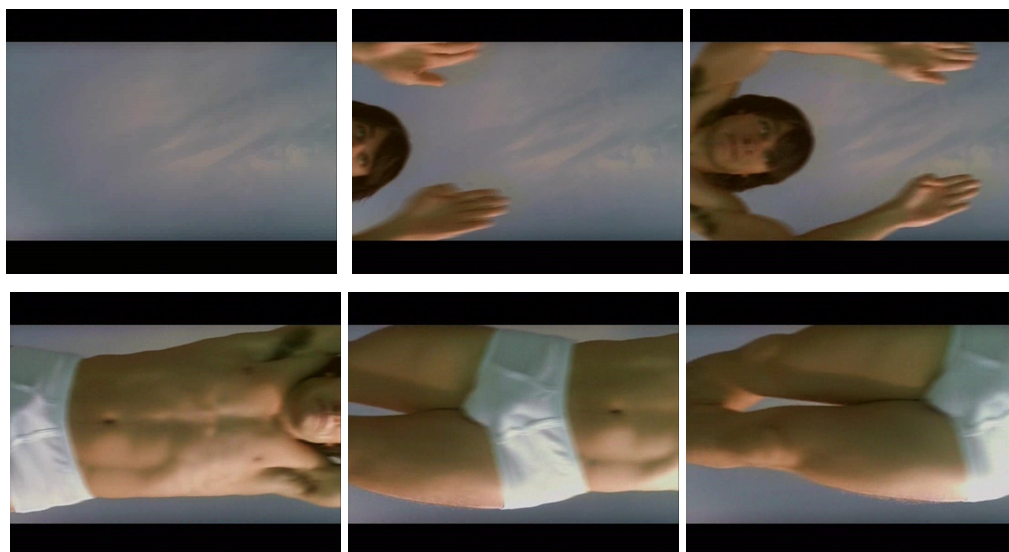


Figura 42 – Plano 365.

Duração	Campo Visual	Campo sonoro
00:00:02,24	Enquadramento: primeiro plano → <i>closes</i> . Câmera fixa apontada para o céu. Câmera lenta. Cenário: céu aberto. Ação: Juan “voando” pelo quadro enquanto pula. Corte seco.	Barulho da água. Tons graves, “nervosos” e “misteriosos” de instrumentos de corda.

O corpo do homem fatal continua sendo exaltado em partes, como se ele fosse o ‘Super Homem’. A câmera lenta é usada para valorizar o ato de Juan pulando na piscina, numa posição de câmera inusitada, apontada para o céu – realmente transmitindo a noção de que Juan está voando como um super herói. É Juan quem está em movimento e não a câmera, é ele quem passa se exibindo pela lente, como se nossos olhos estivessem paralisados em sua figura. É Juan a personagem ativa, que comanda a ação e articula o desenrolar da trama.

A respeito do homem fatal, Williams (2005) expõe que quanto mais musculoso o corpo, mais atenção recebe a ‘masculinidade’ do ator, por isso, os músculos para a tela de cinema são construídos para serem exibidos, demonstrando ‘poder’. Sobre essas figuras masculinas, Williams continua que eles são assim representados para reforçar sua importância como homens e de poder sexual para a narrativa erótica, enquanto objetos de desejo.

Em alusão à construção da masculinidade, Oliveira (2004, p. 281) relata que:

O ideal moderno de masculinidade representou durante os séculos XVIII, XIX e parte do XX a imagem mais positiva que a civilização ocidental fez de si própria. Características como potência, poder, domínio, força, coragem, atividade, ousadia, valentia, vigor, eficácia, sagacidade, robustez, probidade, lealdade, firmeza, segurança, solidez, imponência, inteligência, resistência, [...] além de muitas outras, estiveram freqüentemente associadas ao ser masculino e foram pensadas como qualidades em si, positivas, desejáveis, dignas de constarem como aquelas nas quais a própria sociedade moderna gostava de se (auto) projetar. No pólo oposto as características não eram nada lisonjeiras; fraqueza, apatia, [...] timidez, comedimento, recato [...] submissão, ao lado de tantas outras, apareciam, muitas vezes, como associações automáticas do feminino.

Vê-se, portanto, que a linguagem cinematográfica da película *Má Educação* interage com outras linguagens (fotografia, teatro...), construindo novas linguagens (linguagem de filme *noir*), que, por sua vez, há sempre uma ação determinada (cenas realizadas com muita coragem e determinação). E, também, há intenção, pois o autor do filme não escreveu esse texto aleatoriamente, resultando, deste modo, numa linguagem cujas normas são destinadas à comunicação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



“Só sei que nada sei!” – Sócrates. (Citado por Platão em *Apologia de Sócrates*).

Desde que assisti *Má Educação* no cinema, passei dias relembando a história. Eu sempre ouvia falar sobre esse famoso cineasta espanhol, mas pensava que nunca tivesse assistido a nenhum de seus filmes e, também, naquela época, ainda não me importava em memorizar qual diretor havia feito o filme tal, nem que tinha um estilo próprio ou uma trajetória determinada.

Precisava entender o porquê que o filme tanto me intrigava. Talvez pela escola e colégios onde estudei como relatei no início deste texto dissertativo. Ou, por aquela narração fora de ordem, as personagens, o final surpreendente... Parti em busca de conhecer a filmografia *almodovariana*, dessa vez, em casa, usando outros aparatos tecnológicos: a TV, o aparelho de DVD, o computador e a *internet*. Em minha busca, descobri que Almodóvar não era um estranho e que eu já havia assistido vários de seus longas-metragens, sem saber que dele eram.

Comecei, então, a ler ‘tudo sobre Almodóvar’ em sites, revistas, jornais, cartazes de filmes, contracapas de DVDs e a conversar com todo tipo de ‘conhecedor de Almodóvar’: cinéfilos, professores teóricos em cinema, atendentes de balcão de locadora, críticos de arte e teatro, jornalistas, tietes e até ‘odiadores’ de Almodóvar. Cada um acrescentava algum tipo de informação, mesmo que, empiricamente.

Namorando Almodóvar, especialmente *Má Educação*, concluí que se intencionasse estudar um filme, traçando uma reflexão de cunho acadêmico, seria necessário conhecer mais sobre cinema e sua linguagem. Comprei livros que me esclareceram sobre isso,

assisti *Má Educação* repetidamente e realizei anotações, sempre levantando possíveis assuntos a serem estudados.

No primeiro momento, assisti ao filme como uma espectadora comum, tendo um olhar mais superficial, já que o filme, naquele primeiro contato, dentro da sala escura para mim, era uma forma de lazer. Depois, em segunda ordem, fui transpondo, gradativamente, as barreiras de uma espectadora comum para uma espectadora, com visão de análise.

Tendo optado por focar a análise nas personagens fatais especialmente na figura de Zahara, e tendo recebido dicas da minha orientadora e da banca de qualificação, fui ao encontro dos estudos feministas, onde pude conhecer o debate sobre as questões de gênero e identidade, buscando subsídios da teoria *queer*. Participando de eventos, congressos e seminários voltados para os estudos da imagem e de gênero, e tendo ido estudar como aluna especial na Unicamp em Campinas-SP, estive em contato com pesquisadores da área e com trabalhos que ampliaram muito meus conhecimentos e enriqueceram esta pesquisa.

Compreendi uma nova dimensão para meu trabalho: o estudo do comportamento de Zahara e Juan, personagens que subvertem a forma de se visualizar o elemento da narrativa mulher fatal e refletem o fato de Almodóvar criar tais figuras como pontos reflexivos no filme.

Zahara não é somente uma travesti que faz uma paródia do feminino, uma imitação simplesmente, ela é uma personagem contestatória, uma personagem descentralizada que aparece no ano de 1977 no filme, representando a liberdade do período pós-*franquista* vivido pela Espanha naquela época, um momento de mudança, de confronto contra o ‘falso’ conservadorismo da Igreja Católica – forte aliada do *franquismo* na Espanha – visto na figura dos padres corruptos. Uma personagem que representa o espírito de liberdade da *Movida Madrileña*, embora *Má Educação* não seja um filme sobre esse movimento, mas que possui tal tema como pano de fundo em vários filmes de Almodóvar. Um espírito de liberdade sexual, de uso de drogas, de diversão, ao mesmo tempo em que evidencia o falso moralismo da Igreja Católica espanhola. Por isso, explica-se a exibição da cena em que Zahara comporta-se de maneira debochada contra o Padre Manolo.

Vejo Zahara também como forma de contestação atual, já que o filme é uma visão de 2004 e a figura do travesti ainda causa impacto nos dias atuais. No entanto, embora ‘descentralizada’ pelo fato de ser uma travesti, Zahara toma a posição central no filme enquanto protagonista, já que é o ponto que chama atenção para que se dê a reflexão sobre sua figura, sobre suas falas. A paródia do feminino que Zahara faz enquanto personagem é em cima dos clássicos filmes *noirs* estadunidenses, embora, Almodóvar tenha se inspirado

também na mulher espanhola representada por Sara Montiel, a peruca loira de Zahara de cabelos ondulados e, especialmente, a que ela usa na cena em que canta no palco do *Cine Olympo*, Zahara exacerba a questão da paródia, da ‘brincadeira’ em relação às mulheres fatais dos *noirs* americanos, tendo em vista que Sara Montiel possui uma cabeleira negra.

Ao parodiar os clássicos *noirs*, ao contextualizar Zahara em 1977, ano pós-*franquista* e em início da *Movida*, Almodóvar remete aos cineastas espanhóis que faziam filmes nos anos de 1980 seguindo os padrões de *Hollywood*, “aproximando e misturando a linguagem norte-americana com o cinema espanhol” – talvez, uma ironia do próprio Almodóvar que foi sendo conhecido e aceito pelo público estadunidense ao longo dos tempos. Dessa forma, nos anos de 1980 na Espanha, “... produzir ou assistir a filmes nos moldes *hollywoodianos* provocava um efeito imaginário de conexão com um universo de liberdade política e comportamental” (SANTANA, 2007, p. 23).

Diante do exposto, percebe-se, nitidamente, que a identidade do homem fatal é *noir*. Visto em meio às sombras de persianas contrastadas com luzes que passam entre elas e que relatam que ele tem algo a esconder, ao mesmo tempo em que conferem a Juan um ar de sensualidade, de ‘fatal’, ou seja, de ser um homem ‘sexy’ – conotação que o termo adquiriu.



Figura 43 – Juan em meio às sombras de persianas e luzes que passam entre elas: sensualidade e ambientação *noir*.

Na qualidade de mulher, brasileira, heterossexual, vivendo no século XXI, não me identifico com essa ‘mulher fatal’ representada por Almodóvar que é uma travesti e um homem. Aliás, acredito que de uma maneira geral aqui de onde escrevo no Brasil, ano de 2008, nós, mulheres, não nos identificamos mais com essa mulher fatal criada pelo olhar masculino, e não pelo feminino. Nem com as dos clássicos *noirs*, fruto do imaginário e do olhar dos escritores de *pulp fiction* e dos cineastas ‘homens’ da época. Identifico-me com a questão de Almodóvar ter estudado em colégio católico, assim como suas personagens

infantis do filme, colégios que pregavam um ‘conservadorismo’ e um ‘moralismo’ em relação ao corpo e à imposição do desejo ou de como se vivenciar a sexualidade.

Zahara lembra minha adolescência, quando discordava de tais imposições. Talvez, daí meu encanto por Zahara e pela fala por ela proferida voltada ao Padre Manolo: “Estamos em 1977 padre, essa sociedade valoriza mais a minha liberdade do que a sua hipocrisia!”. Esta fala é como se fosse eu mesma dizendo às freiras e aos padres da minha época de colégio: “Estamos em 1990, freiras e padres, nossa sociedade tem valorizado mais a liberdade que temos para sermos donas dos nossos corpos!”.

Aqui, no Brasil, em Goiânia (capital do Estado de Goiás), na sala do cinema do *shopping* Bougainville onde assisti *Má Educação*, presenciei comentários de espanto ou de galhofa dos outros espectadores, inclusive, alguns que se levantaram da sala e foram embora antes do filme acabar, quando presenciaram cenas de sexo entre homens. Além de Zahara, Juan como homem fatal subverte quando ‘tira’ do elemento mulher fatal o ‘peso’ de ser a malvada. Nesse caso, não é a mulher a destruidora de corações, a sedutora manipuladora. É um homem – a ‘verdadeira mulher fatal’ da história, que possui as características ‘psicológicas’ mais marcantes de tal elemento narrativo. É o que articula o crime, mente e seduz, para conseguir êxito em sua meta: ser um grande astro de cinema. “Obviamente também existem homens perigosamente sedutores – *hommes fataux* para contracenar com as mulheres” (KEESEY e DUNCAN, 2005, p.49). O exemplo de *Má Educação*, em se tratando de Juan, para contracenar com outros homens – sendo que a construção de seu corpo musculoso importa para intensificar sua força, virilidade e potência.

Da mesma forma que Mattos (2001) relatou diferentes tipos de mulheres que aparecem nas películas *noirs*, de acordo com seu parecer, enquadro Zahara como uma travesti sedutora e sensual, embora tenha chamado essa personagem de ‘fatal’, e tenha ‘merecido’ o final mais comum e punitivo contra as mulheres fatais: a morte. Portanto, analiso a morte de Zahara como se ela fosse uma vítima dos padres que a fizeram ‘calar’, numa metáfora que remete ao tempo da ditadura *franquista* e que Almodóvar participou como ativista na *Movida Madrileña* e continua sendo-o em seus filmes, usando a linguagem cinematográfica, recriando discursos através de seu olhar, de sua câmera.

Assim, tudo em *Má Educação* ‘fala’: o olhar das personagens, seus nomes, o cenário, o figurino, a fotografia... Até a forma de se representar as personagens com uma imagem sexualmente evocativa, para seduzir as outras personagens e nós, os espectadores. E, aliás, Zahara e Juan conseguiram: seduziram-me!

REFERÊNCIAS

- ALMODÓVAR, Pedro. **La mala educación**: site oficial. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista8.htm>>. Acessado em 11 abril 2007.
- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. 3ª. ed. Campinas-SP: Papirus, 2005.
- BARBOSA, Andréa Cláudia Miguel Marques. **O filme dentro do filme**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 46, n. 1, 2000. pp.275-281. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n1/v43n1a12.pdf>>. Acessado em 20 setembro 2006.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BIAJOLI, Maria Clara Pivato. **Narrar utopias vividas**: memórias e construção de si nas *Mujeres Libres* da Espanha. 2007. Dissertação (Mestrado em História), Unicamp, Campinas-SP. 2007. 159p.
- BIGARELLI, Maria Sílvia. **Marias e Madalenas**: retratos femininos de Pedro Almodóvar. 2003. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Unicamp, Campinas-SP: 2003.
- BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. **Panorama du film noir Américain (1941-1953)**. Paris : Les Editions de Minuit, 1955.
- BOTTI, Maria Meloni Vieira. **Fotografia e fetiche**: um olhar sobre a imagem da mulher. Cadernos Pagu, Campinas: Unicamp, n°21, 2003. pp.103-131. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a06.pdf>>. Acessado em 24 setembro 2007.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). **Urdiduras de sigilos**: ensaios sobre o cinema de Almodóvar. 2ª. ed. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.
- COTRIM, Gilberto. **História global: Brasil e geral**. 3ª. ed. São Paulo: Saraiva, 1998.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In.: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003. pp. 457-475.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4ª. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2005. 223 p.
- GREGORI, Maria Filomena. **Relações de violência e erotismo**. Cadernos Pagu, Campinas: Unicamp, n°20, 2003. pp.87-120. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a03.pdf>>. Acessado em 26 setembro 2007.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In.: FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. pp.28-51.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopez Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JACOBINA, Eloá; KÜHNER, Maria Helena (Org.). **Feminino/ masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEESEY, Douglas; DUNCAN, Paul. **Cinema erótico**. Tradução: Manuel Neto. Taschen, 2005.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-242.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Currículo, gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In.: FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. pp.41-52.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MATTOS, A. C. de Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

McCARTHY, David. **Arte pop**. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MELO, Andréa Motta Bezerra de. A presença feminina no cinema de Almodóvar. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). **Urdiduras de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. 2ª. ed. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. pp. 223-275.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Tradução: António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. **A significação no cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política. In.: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. pp. 09-27.

MOINE, Raphaëlle. **Les genres du cinéma**. Nathan/VUEF, 2003.

MORI, Edgar. **Mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 1989.

MORRIS, Marla. El pie zurdo de Dante pone en marcha la teoría queer. In.: TALBURT, Susan; STEINBERG, Shirley R. (Eds.). **Pensando Queer: sexualidad, cultura y educación**.: Graó, 2005, pp. 35-50.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003. pp. 435-453.

NASH, Mary. **Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)**. Barcelona: Anthropos Editorial, 1983. Disponível em: < http://books.google.com/books?id=AJwhjozdAIQC&printsec=frontcover&dq=%22la+familia+en+la+espa%C3%B1a%22&lr=&hl=pt-BR&source=gbs_summary_r&cad=0#PPA13,M1 >. Acessado em 09 setembro 2008.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

OXFORD: advanced learner's dictionary of current English. 7th edition. New York: Oxford University Press, 2005.

PELÚCIO, Larissa. **Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti**. Cadernos Pagu, Campinas: Unicamp, n°25, 2005. pp.217-248. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n25/26528.pdf> >. Acessado em 20 setembro 2007.

RAGO, Margareth. **Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola**. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis: UFSC, v. 16, n°01, 2008. pp.187-206. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n1/a19v16n1.pdf> >. Acessado em 08 setembro 2008.

RIBERA, Jordi Planella. La presencia del cuerpo em los discursos pedagógicos contemporáneos. In.: _____. **Cuerpo, Cultura y Educación**. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2006, pp. 205-223.

SANTANA, Gilmar. **Riso, lágrimas, ironia e tratados: Pedro Almodóvar – genialidade e paradoxo em construção permanente**. Tese. (Doutorado em Sociologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TOSCANO, Moema. Cem anos de cinema: um espaço para a mulher. In.: JACOBINA, Eloá; KÜHNER, Maria Helena (Org.). **Feminino/ masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. pp.95-113.

WILLIAMS, Linda Ruth. **The erotic thriller in contemporary cinema**. UK: Indiana University Press, 2005.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

VENCATO, Anna Paula. **Fora do armário, dentro do closet**: o camarim como espaço de transformação. Cadernos Pagu, Campinas: Unicamp, n°24, 2005. pp.227-247. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n24/n24a11.pdf> >. Acessado em 20 setembro 2007.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003.

SITES CONSULTADOS

<http://www.thefilmjournal.com/images/di1.jpg>, acessado em 04 junho 2006.

<http://pullquote.typepad.com/pullquote/images/detour.jpg>, acessado em 04 junho 2006.

http://www.sfgate.com/blogs/images/sfgate/mlasalle/2007/07/25/film_noir1.jpg, acessado em 10 setembro 2006.

http://www.filmreference.com/images/sjff_01_img0276.jpg, acessado em 05 agosto 2007.

<http://members.tripod.com/infomontiel/id38.htm>, acessado em 05 agosto 2007.

<http://members.tripod.com/infomontiel/id36.htm>, acessado em 08 março 2007.

<http://img171.imageshack.us/img171/2012/0610220729071cq0.jpg>, acessado em 24 fevereiro 2008.

http://img1.nnm.ru/imagez/gallery/f/4/9/7/2/f4972ba9faae298c4d88807a185312ec_full.jpg, acessado em 24 fevereiro 2008.

http://www.impawards.com/2002/posters/femme_fatale.jpg, acessado em 19 abril 2008.

<http://www.geocities.com/cinecyu/SaraMo36.jpg>, acessado em 02 outubro 2006.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ESA mujer. Direção de Mario Camus. Espanha, 1969. Intérpretes: Sara Montiel; Ivan Rassimov; Cándida Losada; Marcela Yurfa; Hugo Blanco e outros. c1969. 1 DVD (104 min), widescreen, color. Produzido por Proesa.

MÁ educação. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 2004. Intérpretes: Gael García Bernal; Javier Cámara; Fele Martínez; Daniel Gimenez-Cacho e Francisco Boira e outros. c2004. 1 DVD (110 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

NOCHES en Casablanca. Direção de Henri Decoin. Espanha, 1963. Intérpretes: Sara Montiel; Maurice Ronet; Franco Fabrizi e outros. c1963. 1DVD (101 min), widescreen, color. Produzido por Finanziaria Cinematografica Italiana.

FILMOGRAFIA RECOMENDADA

A FLOR do meu segredo. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1995. Intérpretes: Chus Lampreave; Gloria Muñoz; Imanol Arias e outros. c1995. 1 DVD (102 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

ATA-me! Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1989. Intérpretes: Victoria Abril; Antonio Banderas; Loles Leon e outros. c1989. 1 DVD (97 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

CARNE trêmula. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1998. Intérpretes: Francesca Néri, Liberto Rabal, Penélope Cruz e outros. c1998. 1 DVD (114 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

DE SALTO alto. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1991. Intérpretes: Victoria Abril; Marisa Paredes; Miguel Bose e outros. c1991. 1 DVD (113 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

FALE com ela. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 2002. Intérpretes: Javier Cámara; Leonor Watling; Rosario Flores, Geraldine Chaplin e outros. c2002. 1 DVD (112 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

KIKA. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1993. Intérpretes: Victoria Abril; Peter Coyote; Rossy de Palma e outros. c1993. 1 DVD (112 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

MATADOR. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1986. Intérpretes: Antonio Banderas; Assumpta Serna; Nacho Martinez e outros. c1986. 1 DVD (90 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

MULHERES à beira de um ataque de nervos. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1987. Intérpretes: Guillermo M. e outros;. c1987. 1 DVD (95 min), wid., color. Prod. por El Deseo.

QUE fiz para merecer isto? Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1984. Intérpretes: Carmem Maura; Angel de Andrés Lopes; Chus Lampreave; Verónica Forqué; Kiti e outros. c1984. 1 DVD (102 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

TUDO sobre minha mãe. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 1999. Intérpretes: Augustín Almodóvar, Cecília Roth, Eloy Azorín e outros. c1999. 1 DVD (106 min), widescreen, color. Produzido por El Deseo.

VOLVER. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, 2006. Intérpretes: Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo e outros. c2006. 1 DVD (121 min), widescreen, color. Produzido por: Canal+ España, El Deseo S.A., TVE, Ministerio de Cultura.

ANEXO

1 DVD, contendo o filme *Má Educação* (versão em espanhol) e Sara Montiel cantando no filme *Noches en Casablanca*.