



## **Desejo, Sexualidade e Subversão: A Construção de Personagens Femininas no Cinema de Pedro Almodóvar<sup>1</sup>**

Serena Veloso GOMES<sup>2</sup>  
Maria Luiza Martins de MENDONÇA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Goiás - UFG

### **Resumo**

O presente trabalho tem por objetivo discutir a construção das representações do feminino nas personagens dos filmes *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) e *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, a partir dos elementos diegéticos, linguagem e estética característicos das obras do diretor. A proposta é tecer uma reflexão sobre os papéis desempenhados pela mulher no cinema narrativo clássico e no contemporâneo, tentando perceber a possibilidade de um reposicionamento das figuras femininas, alcançado pelo trabalho de Almodóvar.

### **Palavras-chave**

Cinema; representação feminina; Pedro Almodóvar.

### **Introdução**

Dentre as características herdadas de outras artes pelo cinema, as construções de linguagem e ideologias a respeito da mulher se configuram de forma relevante para a compreensão das construções do feminino no cinema narrativo dominante. Historicamente situada entre o papel de detentora do prazer e origem do mal, responsável pelo pecado original, a mulher reproduz, desde os primórdios do cinema, a lógica de objeto, encarnando o fetiche da sociedade moderna nos papéis da *vamp*, da *femme fatale* e da mulher irresistível.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFG, email: [seh.veloso@gmail.com](mailto:seh.veloso@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFG, email: [m Luizamendonca@gmail.com](mailto:m Luizamendonca@gmail.com)



Tais figuras formatadas recebem maior importância com a concretização do cinema clássico norte-americano, a partir da década de 20, que iniciou todo um sistema de construção narrativa cinematográfica e instaurou a grande dinâmica da indústria hollywoodiana, com reflexos até os tempos atuais.

O legado deixado pelo patriarcalismo – conceito reavaliado nas décadas de 80 e 90 por teóricas feministas como Barret e McIntosh e Avtar Brah<sup>4</sup> – impregnado nas estruturas da linguagem cinematográfica clássica abriu também caminhos para discussões sobre a possibilidade de superação da imagem feminina como objeto de desejo em cineastas da contemporaneidade. Estes se aproveitaram dos próprios padrões estabelecidos pela hegemonia para subverter as construções simbólicas e evidenciar novas significações aos papéis femininos. Desta forma, possibilita-se uma nova relação de identificação entre as espectadoras e as personagens femininas, pautada anteriormente sobre o reconhecimento de elementos falocêntricos.

Este é o caso da obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que destaca recorrentemente a mulher, em personagens que fogem à lógica dos estereótipos assimilados pela grande indústria cinematográfica, estabelecendo novas referências sobre o comportamento feminino. Como explicam em análise sociológica as autoras Maria Antonia García de León e Teresa Maldonado (*apud* PAIVA, 1996, p.280), “Si la obra de Almodóvar se caracteriza, en general por no cenirse a clichés, como es lógico, esto es más evidente em lo que se refiere al papel de la mujer y las relaciones entre los sexos”.

Assim, Almodóvar se vale de um cinema onde a posição do feminino é elaborada pelo reconhecimento das estruturas falocêntricas do melodrama, que são subvertidas no deslocamento da significação destes mesmos elementos. Situando suas personagens, tanto masculinas como femininas, entre as dificuldades do contexto

---

<sup>4</sup> A partir dos estudos desenvolvidos por autoras da teoria feminista negra surgiram algumas críticas no que diz respeito aos conceitos-chave feminista, dentre eles o patriarcado, que acaba por se pautar sobre perspectivas mais contextualizadas ao ocidente, reforçando a ideia de representação do próprio ocidente como superior. Incitando a reflexão das feministas brancas sobre seus próprios trabalhos, a utilização do conceito de patriarcado é repensado por Barret e McIntosh, que o considera limitado em certos aspectos. As autoras dão preferência ao uso do termo “patriarcal”, a partir da concepção de “relações sociais particulares que combinam uma dimensão pública de poder, exploração ou status com uma dimensão de servilismo pessoal” (*apud* Brah, 1995, p.350).

Ainda assim a troca dos termos não conseguiu se manter de forma justificável diante das críticas de a-historicismo delegadas a ideia de patriarcado. Para Brah, o conceito de patriarcado é mais conveniente dado que “relações patriarcais são uma forma específica de relação de gênero em que as mulheres estão numa posição subordinada. Em teoria, pelo menos, deveria ser possível imaginar um contexto social em que relações de gênero não estejam associadas à desigualdade. Além disso, tenho sérias reservas sobre a utilidade analítica ou política de manter fronteiras de sistema entre “patriarcado” e a particular formação socioeconômica e política (por exemplo, o capitalismo ou o socialismo de estado) de que ela é parte.” (p. 351). Brah considera os diversos fatores causadores da opressão feminina, dentre o racismo, as classes sociais e sexismo, não podem ser vistas de forma separada, pois todos a fomenta.



urbano em que vivem, os amores frustrados e o momento de superação, o cineasta reserva um lugar especial para a mulher em sua obra. Segundo Andréa Mota Bezerra de Melo, “as personagens femininas, mais que as masculinas, são as melhores representantes dessa volta por cima, pois, como sujeito dramático, suas reações são mais ricas que as dos homens” (1996, p.235).

Almodóvar se apropria destes mecanismos para discutir a rígida tipificação sexual da cultura patriarcalista. Em suas personagens existe uma linha tênue entre as delimitações do masculino e feminino: estas se abrem à possibilidade de transgressão a qualquer instante, impulsionadas pela lei do desejo, fator que determina ambiguidade a sua obra.

Pautado sobre esta ambiguidade, Almodóvar provoca o espectador quanto a sua própria posição dentro deste jogo de permutações, a partir das reflexões sobre as figuras femininas, e também masculinas, dentro de sua obra, abrindo nova possibilidade no processo de identificação das espectadoras com as personagens femininas, que não se baseia na lógica de submissão recorrente no cinema narrativo clássico.

### **Representações Femininas no Cinema: Novos Horizontes**

O *star system* fabricou, segundo seus códigos de linguagem estabelecidos, as grandes estrelas de cinema que tiveram suas vidas repercutidas tanto no universo ficcional, como fora das telas. Elementos como iluminação, cenários, maquiagem, figurinos, enquadramentos mais próximos, serviram como instrumentos para a modelação de mulheres fatais, corpos sedutores e *glamourizados* que obedeciam a padrões de beleza determinados pelos grandes estúdios de Hollywood.

Esse estereótipo da mulher-desejo, *femme fatale*, reflete determinado contexto histórico dominado pela ideologia patriarcalista, o qual mostrou a necessidade de se construir, principalmente no imaginário masculino, a imagem do corpo feminino relacionada ao consumo. Nos anos 50, a mulher do *star system* ganha outra forma, a de *pin-up*, figura de beleza estonteante e cheia de simpatia, mas de ar ingênuo. “É uma mocinha bochechuda e de nádegas enormes, própria ao *American way of life*, nascida da saudável excitação dos estudantes e dos militares” (BAECQUE, 2009, p.493).

Sob a égide do discurso patriarcalista, enraizado nos próprios elementos que compõem a linguagem do cinema narrativo clássico, a mulher assume por imposição o papel exibicionista, se posicionando como objeto erótico para o homem, primeiramente



em sua relação com a câmera no momento de filmagem, assim como no nível diegético, se tornando objeto do olhar do homem dentro da narrativa, e por último pela interação do olhar do espectador masculino. Ambos utilizam-se do olhar erotizado para projetar suas fantasias de domínio-submissão na figura feminina, sendo esta relegada a segunda posição (MULVEY, 1983, p.444-445).

Para Baecque (2009, p.493-494), essa mulher fatal é resultado de uma civilização em que os homens se mostravam detentores do poder: “ela tirava sua desforra – dominando pela sua poderosa aparência e sua sensualidade trágica – sobre o papel secundário que o homem lhe atribuiu durante muito tempo em todos os assuntos importantes da vida”.

A ameaça de castração que a mulher representa diante do homem, como colocada por Freud, é amenizada por meio de mecanismos como o fetichismo e voyeurismo: o homem e a câmera sustentam seu olhar sobre a mulher atribuindo-lhe a semelhança ao falo. Portanto, na tentativa de dismantelar o pavor à mulher castrada, o homem impõe seu domínio, negando à mesma sua posição como produtora de significado:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

As convenções do cinema narrativo tradicional contribuíram na elaboração da imagem da mulher como objeto do desejo masculino e codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. Sendo assim, a forma como o dispositivo cinematográfico fora construído, contrastando luz da tela e a escuridão da sala de cinema, controlando o olhar do espectador sobre as imagens em movimento ao limitar, através da câmera, o que se vê, coloca-o numa posição privilegiada em sua relação com a tela: a de voyeur.

A tela, como janela para o mundo ficcional, ativa a escopofilia, o prazer em olhar o outro ali representado, e ao mesmo tempo, em reconhecer-se na imagem como reflexo de si próprio – o narcisismo – como atribui Mulvey (1983, p. 442), o que remete a fase do espelho, teorizada mais profundamente por Jacques Lacan.

Tanto a escopofilia quanto a relação narcísica com a tela, apresentados respectivamente por Freud e Lacan, apesar de dicotômicos, constituem os mecanismos



de prazer visual do cinema convencional e de articulação do desejo, sendo ambos ligados a criação de um conceito erotizado do mundo e, conseqüentemente, da mulher. Esta é uma das leituras existentes sobre os processos de identificação dos espectadores com as personagens femininas, discutida por Mulvey, que enfatiza que

O desejo, nascido com a língua, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas, seu ponto de referência retorna continuamente ao momento traumático de seu nascimento: o complexo de castração. O olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem que cristaliza este paradoxo (1983, p.443).

Acompanhando a evolução do contexto político, econômico e cultural de meados do século XX, marcado pelo pós-guerra na Europa, a crise econômica mundial e transformação da mentalidade da juventude – mais engajada com as questões políticas e sociais de sua época –, o cinema passa a reclamar a necessidade de ruptura com as formas convencionais e linguagem fechada que representam o modelo hegemônico.

Conseqüentemente, as estruturas estabelecidas pelo cinema moderno se desfazem da fascinação do olhar sobre os corpos, reproduzida constantemente pelo *star system*, e colocam em evidência uma nova liberdade corporal. Segundo Baecque,

Os corpos da tela, a certa altura, foram como que desfeitos de sua forma bem comportada, de novo expostos, asselvajados, violentados, voltando ao primitivo de suas origens cinematográficas. Um certo tipo de encantamento das aparências se vê de súbito questionado (2006, p.495).

Relegada historicamente à marginalidade pela cultura patriarcal, a mulher vislumbra – no momento em que se questiona a moral, a religião, a repressão sexual – a construção de seu novo papel na sociedade, que não seja subordinado ao homem, questionamento que reflete diretamente na concepção de imagem feminina engendrada no cinema hollywoodiano. A partir da década de 70, o movimento feminista expande suas dimensões para crítica e teoria do cinema, buscando analisar os mecanismos e processos pelos quais se estabelecem a ideologia patriarcal nos filmes comerciais.

No entanto, percebemos, após mais de 40 anos de estudos das teorias feministas, uma evolução, regrada a pequenos passos, da imagem da mulher desligada às construções falocêntricas no cinema hegemônico, o que, conseqüentemente, revelou a própria essência masculinizada da teoria do cinema, como argumenta Robert Stam:

As realizações da teoria feminista do cinema expuseram retroativamente o substrato masculinista da própria teoria do cinema: a misoginia erotizada dos surrealistas; o heroico (edipiano)



masculinismo da teoria do autor; a objetividade pretensamente sem gênero da semiótica (STAM, 2003, p.201).

Inicialmente, utilizam-se da perspectiva sociológica para avaliar os papéis sexuais ocupados pela mulher na arte e, logo depois, com abordagens estruturalistas, psicanalíticas e semiológicas, quando passam a enfatizar a produção dos significados nos filmes. Teóricas feministas como E. Ann Kaplan e Laura Mulvey dedicaram seus estudos à compreensão dos processos falocêntricos e de representações estereotipadas que induzem a constituição de uma visão masculina sobre a mulher no cinema – o voyeurismo, o narcisismo e o fetichismo foram apontados como os principais instrumentos psicanalíticos desta construção (STAM, 2003, p.195).

Em outra via, as preocupações da teoria feminista também se estenderam, em autoras como Mary Ann Doane, aos processos de identificação da imagem na tela pelo olhar da mulher como espectadora, o que a ideologia freudiana não consegue abarcar, visto que conceitos como o fetichismo não contemplavam a relação imagem/espectadora, se considerado que a castração não representa uma ameaça para a mesma – que não tem o falo –, como representa para o homem.

O melodrama, gênero onde os dramas familiares são evidenciados, assim como as questões da mulher que se assumem centrais no melodrama familiar, se torna o alvo das discussões destas teóricas. Kaplan aponta que o melodrama, cuja predileção vem do público feminino, “funciona tanto para pôr à mostra as restrições e limitações que a família nuclear capitalista impõe à mulher, quanto para ‘educar’ as mulheres a aceitar essas restrições como ‘naturais’, inevitáveis – como ‘devido’” (1995, p.46).

Curiosamente (ou não), é a partir da narrativa melodramática que o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que se destacou na década de 1980 e 1990 por sua obra voltada principalmente ao universo feminino, subverte o caráter convencional de representação da mulher associado ao gênero do cinema, ao deslocar os signos e regras antes impostos na construção dos filmes.

### **Do Desejo à Subversão**

Ao imprimir em suas películas a noção de desejo como orientadora de seu universo cinematográfico (BARTUCCI, 2003, p.16), transitando por este limiar, Almodóvar traz reflexões sobre as expectativas e frustrações da sociedade espanhola em transição política, assolada anteriormente por uma guerra civil, expondo seus desejos mais profundos.



As discussões de Almodóvar extrapolam as limitações do próprio gênero, identifica na paródia, na alegoria e, principalmente, na motivação pelo desejo a essência de sua transgressão, representando em seus primeiros longas-metragens o contexto político e cultural da Madri oitentista. É na inversão das figuras simbólicas centralizadas, com a elevação de grupos marginalizados na narrativa – a mulher, o homossexual, a lésbica, o travesti, a prostituta – que o cineasta dá voz à pluralidade social e substitui a coerência do dito cinema clássico pela ambiguidade, a exaltação da diferença, agregada em cada uma de suas personagens.

O desejo latente impregnado no cinema de Almodóvar se propaga sob a temática recorrente da sexualidade exacerbada, do estupro, prostituição, incesto e da violência. O que pode-se observar desde seu primeiro longa-metragem, o qual “já possuía uma carga pulsional que o distanciava de um tipo de relato em que a significação é dada a partir do falo como referente (...) que, no geral, determina a ordem simbólica das fábulas exploradas pelo cinema” (BARTUCCI, 2003, p.17).

Legitimadoras da opressão e do autoritarismo vigente no cinema clássico, essas abordagens ganham novas significações em sua filmografia, pela subversão da lógica do olhar do espectador. Da posição de vítima, explicitada no modelo hegemônico, a heroína almodovariana passa a ser catalisadora das ações na *mise en scène* e, em alguns momentos, assume papel inverso, tornando a figura masculina seu objeto de prazer e de subjugação, como é possível analisar em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

Estuprada por um policial, interpretado por Félix Rotaeta, após este descobrir uma plantação de maconha em sua casa, Pepi, que pretendia vender sua virgindade por dinheiro, se transforma em uma garota sedenta por vingança e pede a seus amigos para espancarem seu agressor. No entanto, algo inesperado acontece: o policial tem um irmão gêmeo, que acaba apanhando em seu lugar. Em busca ainda de concretizar sua vingança, Pepi se encontra com Luci, a esposa dele, com a desculpa de que deseja fazer uma aula de tricô, e aproveita para lhe contar sua história e arquitetar uma forma de atacá-lo.

É possível observar na narrativa diferentes representações do feminino, que refletem tanto a mudança no comportamento da juventude espanhola no início dos anos 80, com a emergência do movimento de contracultura, de estilos musicais como o punk, além da liberação sexual, como também o conservadorismo da sociedade ainda patriarcalista. Pepi carrega em si a alma de uma jovem independente, dona de seu



próprio destino<sup>5</sup>, ironicamente interpretada por uma atriz mais velha. Apesar de virgem, mantinha outros tipos de relações sexuais e pretendia ganhar dinheiro vendendo a própria virgindade.

Inserida em um contexto em que o moralismo é colocado às avessas, compreendido em sua relação com as drogas, o homossexualismo e a sexualidade exacerbada, Pepi goza a alegria de viver, sem qualquer remorso. O mesmo pode ser observado em Bom, cuja forte personalidade reside em seu gosto musical – ela é cantora de uma banda punk – e preferência sexual. Luci, entretanto, congrega a representação de mulher submissa, oprimida pelo marido, que lhe dá ordens sobre suas atitudes e a obriga a servi-lo nos afazeres domésticos. “Você sabe que eu não gosto de mulheres independentes”, reforça o policial, quando descobre sobre as aulas de tricô.

Apesar de sua passividade, Luci introjeta um comportamento masoquista, desejo frustrado na relação com o marido, mas que é satisfeito quando conhece Bom, com quem logo se envolve. Abandonado posteriormente por Luci, o marido passa a assumir o papel de passivo, enquanto esta toma uma posição ativa e se muda para a casa de Bom, fato bem aproveitado por Pepi, que arquitetou a aproximação das duas como forma de vingança.

No entanto, Luci, que procura no relacionamento com a amante fugir do convencionalismo de seu casamento, retorna para o marido após ser espancada pelo mesmo – realização de seu desejo masoquista e também retomada de seu papel de submissão. Observamos assim duas estruturas de dominação e passividade nas personagens femininas.

Ao ampliar, nos dois espancamentos, a oposição estabelecida entre Pepi-sádica e Luci-masoquista à fusão de papéis masculino-dominador e feminino-passivo na dupla figuração de Rotaeta, o diretor renuncia o ataque à ditadura da sexualidade fixada no desequilíbrio natural das relações de poder entre homem e mulher. (MELO, 1996, p. 271)

É na própria vingança – premeditada por Pepi – concretizada no espancamento do policial que Almodóvar promove a subversão dos papéis comumente dados no cinema aos personagens masculinos e femininos. Neste momento, Pepi sente prazer em ver a dor do outro sendo agredido e torna-o seu objeto de prazer visual.

Dessa maneira, em um momento, as estruturas construídas pelo cinema hegemônico se invertem: é a mulher quem deposita o olhar voyeurista e fetichista sobre

---

<sup>5</sup> GARCIA DE LÉON E MALDONADO apud CAÑIZAL, 1996, p.248





o homem, ao deslocar o binômio ativo-homem passivo-mulher. Os desequilíbrios existentes tanto na narrativa, reforçados pelo flerte com o *non sense*, quanto na estética fílmica, vistos, por exemplo, nas inferências ao pop e nos enquadramentos irregulares, são fruto da constante busca do diretor pela construção de imagens movidas pela pulsão.

O desejo já funciona como uma mola propulsora de todo tipo de mudanças e, além de interferir constantemente no comportamento das personagens, arma incríveis ciladas aos valores que regem a estrutura familiar, buscando com incansável tenacidade, dada sua permanente insatisfação, substitutos para lançá-los, desajeitadamente, ao vazio deixado pela perda definitiva de algo que nunca se sabe o que é. (IDEM, p. 28)

Em outros filmes<sup>6</sup> do cineasta, apesar de a mulher, central na narrativa, não impulsioná-la, ela é colocada como um estado ideal do indivíduo. As atitudes da protagonista, mesmo após diversos contratempos, dentre eles o estupro, é sempre otimista, não busca a vingança, mas sim o prazer imediato.

### **Mulheres e o Eminente Ataque de Nervos!**

Com pinceladas do dramático ao cômico, Almodóvar faz um retrato irreverente do universo feminino em *Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos* (1988), com o qual ficou reconhecido internacionalmente e garantiu sua primeira indicação ao Oscar, na categoria Melhor Filme em Língua Estrangeira.

Pepa, personagem vivida pela atriz Carmem Maura, dirigida em outros seis filmes do cineasta<sup>7</sup>, é catalisadora das ações da narrativa, desenrolada sob a partida de seu amor, Iván, com quem vivia um caso, já que o mesmo era casado. Apesar de ser enganada por ele, Pepa escapa ao perfil de mulher vítima ou submissa, representação tão comum no cinema hegemônico, assim como a de mulher como objeto do prazer visual masculino. Pelo contrário, assume papel forte, é desafiadora e se impulsiona sobre o desejo de vingança.

A hegemonia da personagem em relação às figuras masculinas se estabelece em sua posição social como mulher independente e reconhecimento pela profissão de atriz e dubladora, ideia que foge à realidade espanhola da época. Em suas películas,

---

<sup>6</sup> Kika (1993), dirigido por Pedro Almodóvar.

<sup>7</sup> *Folle... folle... fólleme Tim!* (1977), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Maus Hábitos* (1983), *O Que eu Fiz para Merecer Isto?* (1984), *Matador* (1986), *A Lei do Desejo* (1987) e anos mais tarde, após rompimento da amizade entre a atriz e o diretor, *Volver* (2006).



Almodóvar reúne uma variada gama de personagens, revertendo toda a construção moralista ainda vigente na Espanha oitocentista:

Para uma sociedade que busca cada vez mais isolar as pessoas por classe, raça ou tendência sexual, a coabitação, muitas vezes pacífica, de escritoras, donas de casa, advogadas, jornalistas, cantoras, prostitutas, lésbicas, travestis, religiosas e atrizes pornô pode parecer, quando não uma loucura, pelo menos um grande escândalo. (MELO, 1996, p.236)

Já em personagens como Marisa, Candela e Lúcia, a afirmação feminina não é tão significativa quanto em Pepa, mas se faz presente em níveis mais amenos. Marisa, por exemplo, subvaloriza o namorado, filho de Iván, um dos poucos personagens masculinos da trama. Este é submetido ao lugar de passividade a partir da renegação à fala, devido aos problemas de gagueira: a voz masculina tem, assim, pouca força na trama.

É também no teor melodramático das personagens femininas que Almodóvar reconhece o poder da mulher, como é o caso de Candela, que tenta até se matar por medo dos reflexos de sua relação com um terrorista, e Lúcia, esposa de Iván, que devido a problemas psiquiátricos havia sido internada, por longo período, em uma clínica.

Ambas, apesar de suas inquietações e reações emotivas que extrapolam o comum, não têm medo de exporem seus sentimentos e se mostram capazes de tudo para superarem seus problemas, bem diferentemente das personagens masculinas. Andréa Mota Bezerra de Melo ressalta que “Os seres almodovarianos superam, na maioria das vezes, o neurótico contexto urbano em que vivem. Eles não se importam com o desprezo que a sociedade lhes dirige, pois reconhecem que são mais autênticos quando lidam com problemas, paixões e desejos” (IDEM, p. 239).

Esta atitude é também bem clara em Pepa. Desorientada após possível confirmação de sua gravidez, ela não mede esforços para descobrir o motivo pelo qual o amante a abandonou e, assim, encontrá-lo para uma última conversa. Porém, logo lhe fica claro que ele planejava partir com outra mulher – ironicamente uma feminista. A partir da desordem estabelecida, em uma combinação entre melodrama, acontecimentos absurdos – como o sonífero dado aos policiais, o colchão que Pepa queima ao tentar acender um cigarro, a decoração exótica do Mambo Táxi e o envolvimento de sua amiga com um terrorista – e diálogos irônicos, o Almodóvar brinca com a imaginação do espectador de forma envolvente.



Tal dramaticidade não teria o mesmo valor se não fosse também o toque especial reforçado pela trilha sonora, outro elemento próprio do estilo de Almodóvar. As letras melodramáticas das canções de bolero sintetizam a “(...) afetividade das classes baixas, esse realismo apaixonado, naturalismo cru e os sentimentos exagerados do melodrama e do mundo das mulheres” (GARCÍA DE LÉON e MALDONADO apud MELO, 1996, p.239) e pontuam cuidadosamente cada momento da trama.

Nada é dado gratuitamente. O mosaico de cores que compõe o cenário e os trajes dos personagens ganha uma significação além da mera estética do pop. Em *Pepa*, o vermelho utilizado na composição de todo seu visual, desde as roupas até o batom, integra o caráter da protagonista e revela a vivacidade de sua paixão e impulsividade, destacando-a ainda mais na trama.

As referências ao cinema e a publicidade reforçam a nova posição em que Almodóvar legitima suas personagens, estabelecida ainda pelo jogo de ironias. Em uma das cenas do filme, a dublagem do filme *Johnny Guitar* homenageia a atriz Joan Crawford, cuja personagem tem grande representatividade no cinema clássico americano.

Em outro momento, os deboches e exageros da propaganda realizada por Pepa demonstra a superação da representação feminina como objeto de desejo, como também faz em *Pepi, Luci, Bom...* Ao invés de figuras sedutoras, construídas a partir da relação com o consumo, Pepa interpreta uma mulher comum em um comercial de sabão para roupas – considerado um produto de utilização doméstica – que promete tirar até mesmo as manchas de sangue do filho criminoso.

O desejo é, na verdade, norteador das ações e da direção tomada pelo universo ficcional. Relegando seu destino a lei do desejo, as atitudes de Pepa tornam-se imprevisíveis. “Aqui se encontra possivelmente uma das maiores características do herói de Almodóvar, ou seja, a possibilidade de transgredir, em nome do desejo, qualquer expectativa preestabelecida” (PAIVA, 1996, p.297).

Espera-se que a personagem procure Iván para uma possível vingança, o que não acontece: ela o salva de Lúcia, que tenta o matar, mas desta vez é ela quem o abandona e põe um ponto final na relação. Mais uma vez, o cineasta espanhol reforça a independência feminina.



A intimidade com que retrata os desejos e a psiquê feminina de fato virou uma das marcas de Almodóvar, que também não poupa em suas obras o exagero em cores e closes (unhas, sapatos, boca, e outras formas de caracterização do feminino na diegese), elementos componentes de sua estética cinematográfica.

### **Considerações Finais**

Pensar a posição da mulher dentro e fora da diegese cinematográfica, à luz da obra de um cineasta que tenta elucidar o universo feminino de forma tão íntima, nos leva a pensar, acima de tudo, a evolução do olhar e do reconhecimento da mulher sobre a imagem cinematográfica contemporânea. A partir daí, é possível estendermos a reflexão para as novas formas de luta contra os papéis de submissão os quais têm assumido, por imposição, no cinema e nos contextos sociais, ao longo da história.

Os binômios dominador/submisso e ativo/passivo ainda não foram completamente superados dentro das perspectivas do atual estilo hollywoodiano, mesmo depois das inúmeras transformações dos elementos que compõem seu discurso. A mulher ainda é submetida a sua posição de objeto de prazer visual e sexual, frustração às próprias espectadoras que acabam por se contentar na identificação com personagens oprimidas ou exibicionistas.

Podemos concordar com Carlos Gerbase (2008, p.188) que a mulher ampliou suas conquistas em relação à representação de seu corpo de forma mais libertária no cinema, em comparação com o início do século passado. No entanto, ainda assim, as construções moralizantes são hegemônicas no cinema. Dentro do universo de possibilidades nas abordagens do cinema contemporâneo, existe um pequeno e crescente grupo de diretores que buscam destacar em seus filmes o reposicionamento dos papéis da mulher na sociedade, como é o caso de Pedro Almodóvar.

A filmografia de Almodóvar ao mesmo tempo em que evidencia os modelos patriarcais – acusado por algumas feministas como cineasta misógino – desenvolve um debate mais profundo sobre a dinâmica comportamental feminina ao transgredir o convencional, estabelecendo outros valores ideológicos para signos que compõem o universo do masculino e feminino.

Portanto, este trabalho é um convite a pensarmos mais profundamente a necessidade de reconfiguração dos mecanismos de identificação com as figuras femininas no cinema atual, consideradas as evoluções dos papéis designados à mulher



na sétima arte nas últimas décadas, reiterando a possibilidade de ampliarmos as abordagens em relação à mulher, mesmo no cinema convencional.

### Referências bibliográficas

BAECQUE, A. Telas: O corpo do cinema. In: COURTINE et all. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. 3. ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BERTUCCI, Giovanna. Almodóvar ou o desejo como universo. In: *D.O. leitura*. V. 21, n. 7, 2003, 14-25, São Paulo.

BRAH, Avtar. Diferença, Diversidade, Diferenciação. *Cadernos Pagu* [online]. 2006, n.26, p. 329-376.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. A Corrosão do Relato Falocêntrico no Primeiro Longa de Pedro Almodóvar. In: CAÑIZAL, E. (Org.) *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 1996, p.11-48.

GERBASE, C. O corpo feminino no cinema: entre a fascinação vital e o pecado mortal. In: *Comunicação e Informação*. V.11, n.2, 2008, p. 181-191.

KAPLAN, A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MELO, Andréa Mota Bezerra de. A Presença Feminina no Cinema de Almodóvar. In: CAÑIZAL, E. (Org.) *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 223-276.

MULVEY, L. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

PAIVA, Samuel Holanda de. A Heroína Violentada. In: CAÑIZAL, E. (Org.) *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 277-298.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.