

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES

**Objetos de desejo no figurino de Pedro Almodóvar**

**Juiz de Fora**

**2010**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Juliana Andrade de Lacerda

**Objetos de desejo no figurino de Pedro Almodóvar**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito para obtenção do título de Pós-  
Graduação em Moda, Cultura de Moda e Arte  
da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Ms. Afonso Rodrigues

**Juiz de Fora**  
**2010**

Juliana Andrade de Lacerda

## Objetos de desejo no figurino de Pedro Almodóvar

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Pós-Graduação em Moda, Cultura de Moda e Arte no Instituto de Artes e Design da UFJF.

Orientador: Prof. Ms. Afonso Rodrigues

Trabalho de Conclusão de Curso / Dissertação aprovado (a)  
em julho/2010 pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Ms. Afonso Rodrigues – Orientador

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Edna Resende – Convidada

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Rosane Preciosa – Convidada

Conceito Obtido \_\_\_\_\_

**Juiz de Fora**  
**2010**

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais pela dedicação, amor e incentivo nesta jornada da vida.

A memória dos meus queridos avós paternos e maternos, que me transmitiram saber e integridade para viver.

Para meus primos pelo carinho e amizade com que me acolhem.

Para Rafael Climent-Espino, que me incentivou a pesquisar a obra de Pedro Almodóvar.

A Carla Dameane, que se dedica ao conhecimento com inteligência e sensibilidade.

Para o Prof. Fábio Martins, que busca sempre novos caminhos.

Para a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Vera Casa Nova, que, com generosidade e competência, me abriu amorosamente os caminhos do saber.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Coordenador do Curso: Prof. Dr. Afonso Celso Carvalho Rodrigues, pela orientação solícita e generosa.

Ao Prof. Dr. João Batista B. Neto e demais professores do colegiado de Pós-Graduação em Moda, Cultura de Moda e Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora.

À Prof. Dr. Edna Resende pela contribuição durante todo o percurso do curso.

Aos funcionários do Departamento de Artes da Universidade de Juiz de Fora.

À Janayna Carvalho pela revisão cuidadosa, minha gratidão.

O sexo é uma das poucas alegrias que a natureza nos deu, um presente distribuído democraticamente que só depende de nossos corpos, algo que merece ser celebrado, mas que, apesar de sua qualidade humana desde que o mundo é mundo, foi vítima de algo também tão humano, como a hipocrisia.

ALMODÓVAR

## RESUMO

Esta pesquisa é motivada pela obra de Pedro Almodóvar Caballero, mais especificamente, por uma trilogia, os filmes: *Matador* (1986), *Átame* (1990) e *Kika* (1993), Intenta-se, principalmente, mostrar a manifestação dos objetos de desejo nos filmes acima relacionados. Para tanto, no primeiro momento da pesquisa, investiguei a ligação do cinema de Almodóvar com a política da Espanha durante o governo ditatorial de Francisco Franco. No segundo momento, usando a história da moda e a tomando como um sistema simbólico, percebeu-se que aparição de objetos e roupas nos filmes de Almodóvar faz parte de um intrincado complexo simbólico que tem entre seus constituintes mais visíveis a estética *Kitsch* e o erotismo. Na trilogia dos filmes, observa-se ainda a ligação com a indústria cultural e a cultura *pop*, perceptíveis no figurino do elenco. Embora seja algo corrente nas produções cinematográfica e midiática em geral, nos filmes de Almodóvar a relação entre a cultura de massa e a pornografia se faz de forma reflexiva e metalingüística. Sendo assim, na terceira parte do trabalho, devido às suas particularidades, é estudada a relação entre pornografia e erotismo, valendo-se das teorias de George Bataille. Nesse jogo de desejo e do erotismo em torno de objetos, concluímos que ao observar o outro, com seus ornamentos, surge o olhar *voyeurista*, presente nas obras aqui tratadas e na sociedade em geral.

Palavras-chave: Moda, Objetos, Cinema, *Kitsch*, Erotismo, Pornografia.

## ABSTRACT

This study focuses on the Pedro Almodovar's work and, particularly, on three of his films: *Matador* (1986), *Tie me up, tie me down* (1990) and *Kika* (1993). My main purpose is to analyze how the objects of desire are shown in the aforementioned movies. With that intention in mind, I firstly researched the link between Almodóvar's cinema and the political ideology of Francisco Franco's Spanish dictatorial government. In a second step, and using the history of fashion as symbolic system, I realised that the presence of objects and clothes in Almodóvar's movies are a part of a complex symbolic web which it has among its main constituents a kitsch aesthetic, and the eroticism. In this trilogy of films it is even perceived the link with cultural industry and pop culture, which are perceptible in the cast. Though it was something common in the cinematography and the media, in Almodóvar's work the relation between mass culture and pornography is made in a reflexive and metalinguistic way. That is why in the last part of this study, due to its particularities, the relation between pornography and eroticism is researched taking George Bataille's theories as a departing point. In this game of desire and eroticism, I conclude that in observing the other with his/her ornaments the voyeuristic perspective appears, a perspective which is present in these three movies and, in general, in the whole society.

Keywords: Fashion, Objects, Cinema, Kitsch, Eroticism, Pornography.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>2. A EMERGÊNCIA DE ALMODÓVAR</b>	<b>11</b>
2.1. A política na Espanha e o cinema de Almodóvar	12
<b>3. A HISTÓRIA DA MODA E SUA MOTIVAÇÃO SOCIAL</b>	<b>14</b>
<b>4. INFLUÊNCIA DA <i>POP ART</i> E DO <i>KITSCH</i> NA FILMOGRAFIA DE PEDRO ALMODÓVAR</b>	<b>17</b>
4.1 Indústria cultural e <i>kitsch</i>	20
4.2 Definição de <i>Kitsch</i>	22
4.3 <i>Kitsch</i> e cultura de massa	23
4.4 <i>Kitsch</i> no figurino de Almodóvar	24
<b>5. EROTISMO E PORNOGRAFIA</b>	<b>27</b>
5.1 História da sexualidade e a política do corpo	28
5.2 Pornografia e mídia	31
5.3 Erotismo e prostituição	34
5.4 Objetos de desejo	36
5.5 Sagrado e profano em Almodóvar	39
<b>6. O <i>VOYEURISMO</i> COMO SÍMBOLOGIA DA MODA</b>	<b>40</b>
6.1 <i>Voyeurismo</i> em <i>Matador</i> , <i>Átame</i> e <i>Kika</i>	42
<b>7. CONCLUSÃO</b>	<b>48</b>
<b>8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>49</b>

## 1- INTRODUÇÃO

“Talvez sirvam exatamente para isso - um pequeno grupo de mulheres lindas, ou pedaços de mulheres lindas, me arrastam para a morte, dia após dia. É assim que nos dominam, povoando nossa pobre melancolia com sua pele contínua, como um aspargo bem liso e fresco, disseminado em toda parte. Às vezes fazem coisas mais explícitas, como chupar meu pau sem a menor cerimônia, mas é a esse convite que respondem - vem dentro de um conjunto, uma colagem sem pedaços dos tecidos que me cercam.”

RAMOS, Nuno Mulheres nuas, segunda via autenticada In: – Ó.

A indumentária não serve apenas para cobrir o corpo, a maneira como nos vestimos está carregada de sentido, nosso corpo não é um suporte vazio, ele transmite: estado de espírito, identidade, classe social e ideologias. Há, porém, um outro fator, cuja reflexão levou à origem deste estudo: o uso das vestimentas como adorno. Assim, com o corpo vestido, o indivíduo realiza uma performance, a moda sempre foi um dos meios pelos quais o ser humano produziu significação. Essa motivação, de caráter tanto social quanto psicológico, mostra que a indumentária foi adotada como forma de expressão pela sociedade.

Este trabalho é dividido em seis capítulos: O capítulo 2 aborda a ligação entre o cinema de Pedro Almodóvar e a política na Espanha durante a ditadura Franquista. Seus filmes são contra a repressão vivida pelo povo espanhol durante o período de ditadura e anunciam a liberdade dos corpos e de pensamento, provocando uma catarse.

No capítulo 3, será explicado o que é a moda e alguns termos que fazem parte de seu universo. Utilizaremos as teorias de Roland Barthes (1979), *Sistema da moda* e Gilles Lipovetsky (1989), *O Império do Efêmero*. Partindo desse princípio, o capítulo traz um breve histórico da indumentária e o surgimento da moda e sua efemeridade, fundamental para o conhecimento do assunto e a compreensão do trabalho.

No capítulo 4 discutimos a influência da *pop art* e do *Kitsch* na filmografia de Pedro Almodóvar. Para tanto, busco as teorias de Adorno e Horkheimer (1997), *Dialética do Esclarecimento* em Umberto Eco (1987), *Apocalípticos e Integrados*. Além de Carlos Polimeni (2004), *Pedro Almodóvar Y el Kitsch espanhol* para estabelecer um paralelo entre o figurino dos três filmes de Almodóvar: *Matador*, *Átame* e *Kika a cultura de massa e o Kitsch*, de que forma os meios de comunicação influenciam a vida privada de cada um. Partindo

dessas observações, surge a reflexão deste trabalho: até que ponto a indumentária é uma forma de comunicação.

No capítulo 5, relaciono o erotismo e a pornografia, a partir dos escritos de Michel Foucault (1980), *História da sexualidade I. A vontade de saber*, além de Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (2001), *O cinema e a invenção da vida moderna*, para discutir sobre pornografia e mídia e sua relação com o cinema de Almodóvar. Esse erotismo é destacado no figurino de Almodóvar, nas roupas e nos ornamentos, os quais chamaremos de objetos de desejo, classificação de George Bataille (1987), no livro *O erotismo*.

No Capítulo 6, abordo o *Voyeurismo* como simbologia da moda. A partir dessa metáfora busco referências no escrito de Freud de 1920, *Além do princípio do prazer*, e Lacan (1992), *O seminário* para abordar o narcisismo, escopofilia e suas relações com o cinema e a moda.

## 2- A EMERGÊNCIA DE ALMODÓVAR



Figura 1 – Foto de Pedro Almodóvar Caballero

Pedro Almodóvar Caballero, nasceu em 24 de Setembro de 1949, em Calzada de Calatrava, na província de Cidade Real, em Espanha. Em 1957, a família muda-se para Cáceres, onde ele estuda em um colégio dos Salesianos e Franciscanos. Sua experiência em um colégio interno foi difícil. Afastando-se da Igreja, descobre seu amor pelo cinema. Uma paixão que o faz mudar-se para Madri, cidade na qual situava a escola em que pretendia estudar, a Escola de Artes Cinematográficas. No entanto, seu objetivo não chega a se concretizar, uma vez que o regime ditatorial de Francisco Franco fecha a Escola de Cinema.

Mesmo assim, muda-se para a capital da Espanha em 1960. Ele teve empregos esporádicos, como, por exemplo, vendedor de pulseiras e colares, depois consegue um emprego na Companhia Telefônica Nacional da Espanha, onde permaneceu por doze anos. Na época em que já possuía um emprego fixo, compra uma câmera cinematográfica Super 8 e realiza alguns filmes não-comerciais. O primeiro chama-se *Duas putas ou uma história de amor que termina em casamento* de 1974.

Almodóvar participa de uma banda, a *McNamara* e um grupo de teatro, *Los Galiardos*, onde conheceu a atriz Carmem Maura, a qual trabalha em vários de seus filmes. Algumas de suas histórias são escritas como novelas, podemos citar como exemplo: *Fogo nas entranhas*. Por meio dela, entrou na carreira *pop*, produzindo também os quadrinhos, a fotonovela pornô *Toda tua*, múltiplas colaborações em periódicos e revistas: *El País*, *Diário*

*16 e La Luna*. Durante esse período, também se envolveu com o universo da moda, percebendo a sua importância para as mulheres. Essa diversidade de gêneros marca o cinema de Pedro Almodóvar:

Alguns críticos afirmam que se trata de um estilo baseado na (*collage*) e na combinação enigmática (*Puzzle*) e híbrida entre referências e citações. *Collage e Puzzle* definem o estilo do diretor com elementos de origem distintas, que, no decorrer de seus filmes, tem trocado suas formas, mas não conteúdo. Desta maneira, sua filmografia tem se configurado pouco a pouco, mantendo alguns aspectos que certificam sua autoria, como alguns críticos a nomeiam de estilo almodovariano (RODRIGUES, 2008, p.30).

## 2.1 - A política na Espanha e o cinema de Almodóvar

Ao falar sobre o cinema de Pedro Almodóvar é importante destacar a situação política vivida pelo povo espanhol durante o período da ditadura imposta por Francisco Franco Bahamonde. Ele ficou no poder de outubro de 1939 até a sua morte. Nascido em 4 de dezembro de 1892, morre em 20 de novembro de 1975 e, durante a vida, foi militar, chefe de estado e Regente do Reino de Espanha. Em seu governo, a pornografia e a homossexualidade eram proibidas e os valores da igreja prevaleciam. No ideário franquista, havia o controle da indústria cinematográfica. Criado em 1947, o *Instituto de Investigaciones Y Experiências Cinematográficas* (I.I.E.C) era o órgão que controlava a censura.

Com a morte de Franco, percebe-se que a vida cultural e política na Espanha haviam se modificado, depois de quase quatro décadas de um regime ditatorial. O povo espanhol queria desfrutar da democracia, houve uma busca louca da juventude pelo prazer, sem mais parâmetros para proibições, já que a censura estava irremediavelmente ultrapassada. Nesse contexto, surge o cineasta Pedro Almodóvar, na década de 80, com seu cinema catártico. Um olhar singular sobre o universo feminino e uma temática forte e controversa, chamada de estética carnavalesca.

Almodóvar, ao desestabilizar as normas de separação entre os sexos, incorpora o espírito da juventude, trazendo para as telas travestis, prostitutas, drogados e pessoas marginalizadas pela sociedade. No período entre as décadas de 70 e 80, surgem os mais significativos filmes produzidos no país. Strauss, em uma entrevista a Almodóvar, pergunta se ele mantém relações com os artistas que trabalham em seus filmes, ele responde:

Relaciono-me com todos os artistas do fim da década de 1970 e início dos anos 80 na Espanha. É o período mais rico da nossa cultura, no final do século XX. Esses artistas são também meus amigos, e mantemos uma relação bastante sentimental, fortalecida pelo fato de que sobrevivemos. Sobrevivemos a outros, que morreram. O fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980 foi um período muito especial. (STRAUS, 2008, p.115)

Nos meados de 80, Almodóvar produz o seu primeiro filme comercial, que foi feito em precárias condições de produção e demorou um ano para ser finalizado: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), que, a princípio, se chamaria *Erecciones Generales*, em referência à situação política vivida pela população no país. Assim, ele “transforma as eleições em ereções e certa agitação e conscientização em onda e erotismo, acredito que resida aí uma das essências do vigor e da contemporaneidade do cinema de Almodóvar.”<sup>1</sup>

Vanguardista, foi ativo nos movimentos experimental, marginal e underground, constitutivos de um momento *sui generis* vivido pelo país. A participação nessas vanguardas ajudou a insurgir o seu cinema autoral, que teve plena aceitação comercial dos anos 80 e 90. Entretanto, o próprio Almodóvar coloca sua produção, no momento atual, em um lugar difícil de definir:

Há alguns anos, os fãs de meus filmes nos Estados Unidos estavam nos grupos marginais, e falava-se deles na imprensa independente, que era muito generosa. Hoje meus filmes estréiam em mais salas e o artigo é escrito pela crítica dos grandes jornais, que é a mais conservadora que existe. Continuo a ser personagem underground, filme de modo independente: meus filmes já não são tão *underground*, porque tenho mais dinheiro, mas não pertencem ao *mainstream*. Parece, portanto, que nos Estados Unidos meus filmes estão, neste momento, numa posição muito difícil, numa espécie de terra de ninguém. (STRAUSS, 2008, p.148)

A cinematografia de Pedro Almodóvar, desde as primeiras obras, nas décadas de 70 e 80 se relacionou com a política da Espanha. Em Ibiza, especialmente, pessoas procuravam liberdade e o desfrute do corpo. Almodóvar comungava dessa liberdade. Isso é perceptível nos seus filmes da época, os quais são provocativos e originais.

---

<sup>1</sup> CAÑIZAL, *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*, p.55.

### 3- HISTÓRIA DA MODA E SUA MOTIVAÇÃO SOCIAL

Neste capítulo estabeleço as teorias de Roland Barthes (1979), *Sistema da moda* e Gilles Lipovetsky (1989), *O Império do Efêmero* para fazer um breve histórico da indumentária e o surgimento da moda e sua efemeridade. Na origem da indumentária são encontrados três motivos pelos quais a humanidade adotou o vestuário: proteção, pudor e adorno. Isso se deve ao fato de que as roupas nos protegem contra as agressões da natureza, do frio e das superfícies ásperas. Em relação especialmente ao pudor, o ser humano se sentia constrangido ao andar nu entre seus semelhantes em algumas culturas. Com os valores religiosos, a erradicação desse hábito se tornou parte da educação e da moral de vários grupos sociais. Na Bíblia a primeira roupa surge com o sentimento de vergonha de Adão e Eva, que após o pecado<sup>2</sup> original, foram expulsos do paraíso.

As roupas que nós vestimos derivam não daquela da tanga vegetal, mas das *tunicae pellicar*, das roupas feitas de pêlos de animais que Deus, segundo Gen. 3.21, fez os nossos genitores vestir, como símbolo tangível do pecado e da morte, no momento em que os expulsou do paraíso (AGAMBEN, 2009, p.5).

Adão e Eva passaram então a cobrir o corpo. Esse mito simboliza que a função primária da roupa seria evitar contato com o sexo oposto e exposição a ele. A partir dos três motivos básicos citados, o ser humano passou a usar vestimentas e ornar seu corpo, com intenções distintas. A vestimenta na história da humanidade sempre teve um cunho simbólico, portador de atributos especiais para se diferenciar um grupo do outro.

Entretanto, apesar da vestimenta e do ornamento existir desde tempos imemoriais, o termo moda surge um pouco mais tarde na história da humanidade. A palavra “moda”, muitas vezes, remete à idéia de roupa, mas não está restrita apenas aos tecidos que cobrem o corpo. Inclui também bolsas, brincos, anéis, pulseiras, sapatos, véus, enfim, tudo o que é denominada indumentária e que, quando apresentado em conjunto, forma um sistema expressivo.

Nas obras aqui estudadas, bem como em Barthes (1979), moda é entendida como signo de comunicação. “A descrição da moda não tem só por função propor um modelo à

---

<sup>2</sup> Gênesis 3:22 Então, disse o SENHOR Deus: Eis que o homem se tornou como um de nós, conhecedor do bem e do mal; assim, que não estenda a mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e viva eternamente. De acordo com o livro do Gênesis, Adão e Eva viviam inocentes e felizes no Éden conhecido como o Paraíso. O mito bíblico nos relata o momento em que a serpente convenceu a Eva primordial a comer os frutos da Árvore do conhecimento do Bem e do Mal. O Adão primordial também comeu o fruto e ambos perderam a inocência e o paraíso.

cópia real, mas também e, sobretudo difundir largamente a moda como sentido” (BARTHES, 1979, p.10). Portanto, a moda carrega consigo inúmeras implicações sociais.

Moda<sup>3</sup> vem do latim *modus*, cujo significado é modo, que é muito mais do que roupa, é um sistema que, além de político, social e psicológico, integra o simples uso das roupas do dia-a-dia a um contexto maior de signos.

Segundo Lipovetsky (1989), a moda surge tardiamente na história da humanidade. A burguesia começa a copiar as roupas da nobreza que, por sua vez, cria peças porque sente a necessidade de se diferenciar, por meio de vestimentas, da burguesia, que fazia parte do terceiro estado.

No final da Idade Média, na metade do século XIV, é possível reconhecer a moda como sistema, com sua temporalidade efêmera e o gosto pelo exterior, seus movimentos bruscos e suas extravagâncias.

Renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe seus artificios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentos já não é exceção, mas regra permanente: a moda nasceu (LIPOVESTSKY, 1989, p.23).

Portanto, podemos dividir a moda em dois momentos. Da metade do século XIV ao século XIX, é um primeiro momento quando se instauram na sociedade as frivolidades e o reino das fantasias, mas os traços estéticos se restringem às elites e possuem um caráter mais artesanal. Nesse período, também surgem na moda as diferenciações de sexos, que passam a exaltar a masculinidade nos homens e a exibir as formas femininas para o convite ao erotismo e a sensualidade. Em um segundo momento, a partir do século XX, aquilo que se define como modernidade introduz a descontinuidade, que se reflete na moda. O estar na moda passa a ser inapreensível, há sempre uma defasagem, porque, ao dizer que estou na moda, já poderei não estar mais.

A frase “eu estou neste instante na moda” é contraditória, porque no átimo em que o sujeito pronuncia, ele já está fora da moda. Por isso, o estar na moda, como a contemporaneidade, comporta uma certa folga, uma certa defasagem, na qual a sua atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora, uma matiz de démodé (AGAMBEN, 2009, p.5).

---

<sup>3</sup> Vestimenta: Tudo o que se usa para cobrir o corpo; roupa, vestidura. S.f.pl. Paramentos ou vestes sacerdotais solenes. Moda, s. f. (fr. mode). 1. Uso corrente. 2. Forma atual do vestuário. 3. Fantasia, gosto ou maneira como cada um faz as coisas. 4. Cantiga, ária, modinha. 5. *Estatu*- O valor mais freqüente numa série de observações. 6. *Sociológicas* - Ações contínuas de pouca duração que ocorrem na forma de certos elementos culturais (indumentária, habilitação, fala, recreação etc.). S. f. Pl. Artigos de vestuário para senhoras e crianças. Antônimo: anti-moda. (Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 1980, p.1156).



Essa contemporaneidade da moda sustenta-se na depreciação do passado, ele não é mais venerado, somente o presente parece ter importância. Assim a moda torna-se efêmera, porque o presente dura apenas um instante. Quando pensamos no presente, ele já é passado.

Apesar dessa efemeridade, a moda aguça nossos sentidos, refina o gosto, com o excesso de variações e mudanças constantes e civiliza o olho. Aprendemos a ter prazer nos pequenos detalhes, sutis e delicados. Para observar as novas formas impostas pela sua frivolidade que permite ao indivíduo se desprender das normas antigas, apreciando a individualidade, agora podemos julgar o traje do outro.



e nas ruas de Sevilha para a coleção Verão 2011. <http://www.burn.com.br/index>.

#### 4- INFLUÊNCIA DA *POP ART* E DO *KITSCH* NA FILMOGRAFIA DE PEDRO ALMODÓVAR

Ao levar em conta as possibilidades do uso do cinema em consonância com indumentária, propomos analisar a cinematografia de Pedro Almodóvar. Um diretor espanhol que tem a intenção de incitar o desejo a partir do olhar. Nesse trabalho analisaremos três filmes: *Matador* (1986), *Átame* (1990) e *Kika* (1993), com o objetivo de discutir sobre os objetos de desejo que povoam o imaginário do diretor e do espectador a partir das obras abaixo apresentadas:



Figura 3 - Capas dos filmes de Pedro Almodóvar: *Matador* (1986), *Átame* (1990) e *Kika* (1993).

Neste capítulo utilizo como principais teóricos Adorno e Horkheimer (1997), *Dialética do Esclarecimento* e *Apocalípticos e Integrados* de Humberto Eco (1987), além de Carlos Polimeni (2004), *Pedro Almodóvar Y el Kitsch espanhol* para estabelecer um paralelo com o figurino dos três filmes acima citados. No cinema de Almodóvar, o ornamento extravagante tem um papel peculiar. Ele é uma forma de incitar o desejo por meio do apelo ao incomum, ao não-familiar e ao estranho. A estética arrojada nomeada *kitsch*<sup>4</sup> é uma forma mais aparatosa

<sup>4</sup> La palabra proviene del léxico de mediados del siglo XVIII y originalmente alude a la tarea artesanal de hacer muebles nuevos con muebles viejos. La palabra *verkitschen* significa, a su vez, dar gato por liebre, dar algo diferente a lo solicitado. Em definitiva, falsificar. El ensayista argentino José Amícola sostiene em libro *camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido que la popularización del término fue producto de un proceso de mediados del siglo XIX, cuando un período de acumulación económica hizo florecer em Alemania una nueva classe de poderosos, burgueses sin cultura pero com dinero, que buscaban imitar*

da cultura de consumo. Um exemplo atual de popularização da estética *kitsch* é a cantora Lady Gaga. Ela, além de chamar a atenção pela sua produção musical, possui figurinos sempre muito impactantes. Eles veiculam mensagens, normalmente, sobre a cultura de consumo, que pode tanto aceitar passivamente a cultura de massa (integrados) ou criticá-la rejeitando-a (apocalípticos). Termos criados por Humberto Eco (1987).



Figura 4 - Fotografia do clipe Telephone de Lady Gaga.  
<http://www.google.com.br/search>

A manifestação do *kitsch* no cinema de Almodóvar é apresentado no universo estético, principalmente no exagero nas roupas, nos cabelos e nos acessórios: sapatos, bolsas e bijuterias. Essa estética teve influencia de Andy Warhol, e dos movimentos de vanguarda da cultura *pop* americana.

Segundo Xavier (2003), em *O olhar e a Cena*, Almodóvar se apropria do melodrama *pop* para produzir seus filmes. Sua obra é largamente baseada em consultórios sentimentais de novelas cor-de-rosa de *Corin Tellado*, revistas de moda e fotonovelas pornográficas, uma combinação de elementos da vida comum e seus personagens com os recursos da cultura de massa. Utiliza-se também de uma estratégia do deboche diante do império *Kitsch* e dos clichês da indústria cultural. Em seus filmes, há uma vertente da arte *pop art*, em que se apropria de forma irônica do mau gosto e do amor romantizado dos folhetins da indústria cultural:

---

*consumos artísticos de los aristocratas. Era um término descriptivo. Em esa nueva realidad social se produce em esa época em Alemania una demanda especialmente significativa de um nuevo tipo de objetos, que pretenderán recalcar la sensibilidad y el buen gusto de sus poposeedores, pero terminarán revelando, a los ojos expertos, su impostura.* (POLIMENI, 2004, p.16).

A apropriação *pop* do melodrama ativa uma sensibilidade *camp*, e teve múltiplas versões até encontrar em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 80. O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade do consumo, desestabilizando as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre o arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco; formas de choque que nós brasileiros vivenciamos bem antes, e com densidade, na estética e na política do tropicalismo, a partir de 1967-68 (XAVIER, 2003, p.88).

A filmografia de Almodóvar vai refletir esse momento político da Espanha, do cinema do final da era dourada de Hollywood e das vanguardas de Nova York em torno de Andy Warhol, com sua estética *pop*, que critica a arte para as massas, mas se utiliza dela. Inspira-se no imaginário da beleza feminina maldita, do estilo das *pin-ups*, provocantes, mas não perversas, excitantes, mas não devoradoras, uma estética dos anos 40 e 50, que tem como maior representante a figura de *Marilyn Monroe*. Entretanto, não se restringe a essas figuras e propõe novas personalidades femininas.



Figura 5 - *Marilyn Monroe*



Figura 6- *Kika*,(1993)

No filme *Kika*, a relação entre a protagonista e a *Art pop* é bem representada. A personagem usa vestidos rodados com cores quentes, para demonstrar a personalidade de uma mulher calorosa, ardente e humana. Seu modo de vestir condiz, em geral, com as comédias ingênuas dos anos 50. O *look retrô* lembra uma *pin-up* e nos remete ao ícone da *Art pop*, *Marilyn Monroe*, que reafirmou traços típicos da feminilidade. “Marcada pelo primado das



expectativas masculinas clássicas em relação ao corpo feminino; peito volumoso, redondeza calipígia, poses provocantes, hipererotização do olhar e da boca” (RODRIGUES, 2008, p.48). Kika também gosta de realçar a beleza feminina, carrega consigo uma bolsa com maquiagens, está sempre preocupada com a aparência das pessoas, conforme na foto acima, Kika maquia Juana, sua empregada para que ela fique mais atraente. Foi através dos seus produtos que conheceu seu amante, Ramón, ao maquiá-lo, devolve-lhe a vida.

#### **4.1 - Indústria cultural e *kitsch***

O *Kitsch*, em princípio, é sinônimo de falta de cultura para amplos setores que o desprezam. No entanto, ele pode ser encarado como uma outra forma de cultura. Uma obra que destaco para discutir a questão da Indústria cultural e o *kitsch* em *Apocalípticos e Integrados* (1987), de Umberto Eco. Ele cria conceitos genéricos e polêmicos, que, no início da década de 70, marcaram as discussões sobre a indústria cultural e a cultura de massa e serviram para tipificar ao extremo as análises que se fazia na época. Há, segundo os autores, dois padrões de comportamento frente à cultura de massa: os que eram contra ela (apocalípticos) e os favor (integrados).

Mais especificamente, de um lado, estavam os que viam a cultura de massa como a anticultura, e se contrapunham à cultura num sentido aristocrático. A cultura de massa seria, portanto, um sinal de decadência; e de outro os que viam nesse fenômeno o alargamento da área cultural com a circulação de uma arte e de uma cultura popular consumidas por todas as camadas sociais. O mérito desses conceitos seria de clarificar uma discussão corrente no campo da comunicação, identificando os argumentos que estavam na base de cada posição.

De um lado os chamados teóricos críticos da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer) que, nos anos 30 e 40, viam na produção de bens culturais padronizados e estereotipados, como a comunicação de massa, a capacidade de fornecer aos indivíduos meios imaginários de escape da dura realidade social, debilitando-os, portanto, de sua capacidade de pensar de forma crítica e autônoma. Essa corrente de análise marxista entendia a comunicação de massa como um meio de ideologia, um mecanismo de difusão de idéias que promovia interesses das classes dominantes.

Adorno e Horkheimer criam uma polêmica, em um capítulo específico sobre a *Indústria Cultural*, contido no livro *Dialética do Esclarecimento* (1997), em que se discute a arte inserida na sociedade capitalista. Para eles, a arte, que antes era um mecanismo de lazer, se tornou um meio eficaz de manipulação.

Portanto, podemos dizer que a indústria cultural traz consigo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. É importante salientar que, para Adorno, o homem, inserido na cultura de massa, não passa de mero instrumento de trabalho e de consumo.

Para Adorno, a cultura de massa não toma o lugar da cultura superior nem faz parte da cultura popular, ela está entre as duas, e se utiliza delas para buscar suas referências, mas está deslocada do local original. Umberto Eco (1987), no livro *Apocalípticos e Integrados* no capítulo: *A estrutura do mau gosto* relaciona a estética do *Kitsch* com a Indústria Cultural:

Killy refere ao kitsch como típica atitude de origem pequeno-burguesa, meio de fácil afirmação cultural para um público que julga estar fluindo de uma representação original do mundo, quando, na realidade, goza unicamente uma imitação secundária da força primária das imagens.(...) (...)como a forma mais aparatosa de uma cultura de massa e de uma cultura *média* e conseqüentemente, de uma cultura de consumo (ECO, 1987, p.73).

No entanto, segundo Eco, Killy se faz um questionamento: se o *Kitsch* não seria apenas mentira e falsidade ou se ele não preenche uma ineliminável exigência de ilusão que o homem nutre. “O próprio Broch, avança na suspeita, de que, sem uma gota de *kitsch*, não pode existir nenhum tipo de arte.” (ECO, 1987, p.73).

Portanto, o simples fato de que uma função da arte tenda a provocar efeitos não pode significar a sua exclusão do reino da arte. A simples provocação do efeito não pode caracterizar o *kitsch*, é preciso algo mais. Se apenas analiso um ornamento, que realce as formas da mulher, feito com sabedoria artesanal, não é um produto de mau gosto, mas se ao invés de exaltar, os aspectos vistosos de uma mulher, ele o desequilibra, exagera em alguma coisa, então pode ser chamado de *kitsch*.

## 4.2 - Definição de *kitsch*

Umberto Eco no capítulo *O kitsch*<sup>5</sup> como “*boldinismo*”, o termo *Kitsch* se refere a objetos de valor estético exagerado, são considerados cópia de outros, deslocados de seu lugar de origem.

Nesse caso, definiremos o *Kitsch*, em termos estruturais, como o estilema deslocado do próprio contexto e inserido em outro contexto cuja estrutura geral não tem os mesmos caracteres de homogeneidade e necessidade da estrutura original, sendo a mensagem proposta – graças à indébita inserção - como obra original e capaz de estimular experiências inéditas (ECO, 1987, p.110).

O *kitsch* ocupa um lugar importante no exibicionismo e na teatralização da aparência, modo de se apresentar no lazer, no trabalho e na intimidade torna-se um ato performático. O problema não seria pelo simples fato do *kitsch* estimular os efeitos sentimentais, que o torna objeto de mau gosto, mas porque sugere a idéia de que o indivíduo ao gozar desses efeitos está participando da cultura e de uma estética privilegiada. Portanto, não basta simplesmente analisar a obra, mas é preciso saber qual a intenção do autor em relação ao que pretende passar ao público.

A definição do *Kitsch* como comunicação que tende a provocação do efeito, compreende-se então com que espontaneidade se identificou o *Kitsch* com a cultura de massa: encarando-se a relação entre cultura superior com a cultura de massa como dialética entre vanguarda e *Kitsch* (ECO, 1987, p.76).

O conceito de *Kitsch* é amplo, em face da alternativa das pessoas em obterem o que desejam para suprir suas necessidades momentâneas, ou um desejo de status. A noção aparece no vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, forjada a partir de *kitschen*, “atrapacear”, e de *verkitschen*, “trapacear” (vender outra coisa no lugar do objeto combinado), o que denota imediatamente o sentido pejorativo. De modo geral, a gênese do *kitsch* é localizada no movimento do Romantismo, pela ênfase no exagero dos sentimentos e das emoções, o que na literatura, por exemplo, toma forma do melodrama na literatura popular. A indústria cultural se apropria do *Kitsch*, que seria a negação do autêntico. Símbolo da artificialidade, esses significados são freqüentemente associados à idéia de cópia, de imitação mal feita.

---

<sup>5</sup> Frequentemente associados à predileção do gosto mediano, típica atitude de origem pequeno burguesa, meio de fácil afirmação cultural para um público, uma mentira artística.

Com uma fórmula feliz Clement Greenberg afirmou que, enquanto a vanguarda (entidade) no qual, como a arte na sua função de descoberta e invenção imita o ato de imitar, o *kitsch* (entendido como cultura de massa) imita o efeito da imitação. (ECO, 1987, p.77)

O *kitsch* é como uma espécie de mentira artística, uma malícia, uma falsidade, termo utilizado para categorizar objetos de valor estético distorcido e exagerado, fora do lugar. Encontrados tanto nas artes visuais, na literatura e na música, quanto no *design* e na profusão de produtos que cercam o cotidiano: adornos, objetos de decoração e de devoção, talismãs religiosos, dentre outros.

### **4.3 - *Kitsch* e a cultura de massa**

Ao relacionar o *kitsch* com o público e seu poder de comunicação que propõe a provocação do efeito, poderemos compreender porque essa estética está ligada à cultura de massa: “encarando-se a relação entre cultura “superior” e cultura de massa como uma dialética entre vanguarda e *kitsch*” (ECO, 1987, p.76). Assim, o surgimento do *kitsch* não foi provocado pela elevação da cultura de elite, nasce antes da invenção da imprensa, quando a sociedade é invadida por mensagens para divulgar e vender os mais diversos produtos.

Um fenômeno que nasce no século XVIII com o jornalismo, com a fotografia e a narrativa popular. Na modernidade, as cidades foram crescendo e o comércio aumentando, os cidadãos querem participar do consumo, da vida pública e da fruição das comunicações. Portanto, foi necessário ter uma produção em grande escala, tanto de objetos quanto de cultura.



#### 4.4 - O *kitsch* no figurino de Almodóvar

A partir dessas idéias relacionaremos o figurino dos filmes *Matador*, *Átame* e *Kika* com a estética do *kitsch*. Presente nas cores fortes das roupas, dos adornos e dos ornamentos<sup>6</sup> que o diretor se utiliza para despertar diversos estímulos emotivos e perceptivos. Essas combinações são feitas sem preconceitos, sem medo de pecar, assim enriquecendo a estética popular em seus filmes. Almodóvar parece ter o propósito de instigar o espectador para que ele entre em contato com seus sentimentos mais profundos.

*Almodóvar no era um cineasta Kitsch, como señalaban, a veces a favor, a veces en contra, los críticos de cine, sino un artista que utilizaba el kitsch inmanente a la cultura popular española como el ámbito natural de sus historias. Y no sentía culpa por ello, ni se sentía inferior a nadie. Su originalidad consistía en ser fiel a sus raíces culturales, aunque desde una perspectiva estética moderna* (POLIMENI, 2004, p.10-11).

Em tom sarcástico, por meio dessa estética o diretor leva o espectador a experimentar emoções reprimidas, em que a paixão subverte a razão e propõe o transgredir. O *Kitsch* está presente nas imagens de santos e objetos eróticos em combinação com artigos excêntricos (exóticos).

O *kitsch* como sinal de gosto, não pode ser classificado como bom ou mal, pois fica difícil de defini-lo. Uma vez que, uma obra de arte se transforma em um objeto da vida cotidiana, como um objeto de decoração, um *souvenir*. Por exemplo, uma pintura de Miguel Ângelo que se transforma em um pôster ou calendário na parede de uma casa ou de uma igreja pode ser considerado como *kitsch*.

As mulheres e os travestis, nos filmes de Almodóvar, exercem um papel importante no jogo do desejo, para provocá-lo os personagens usam vários ornamentos exagerados nos tamanhos, no estilo e na combinação de cores quentes. Apesar disso, não é tarefa fácil conseguir definir exatamente o que é a estética *Kitschiana*, uma palavra complicada, segundo Polimeni:

*Definición que incluso puede tener un valor diferente de acuerdo al sistema de ideas de quien la utiliza: para unos puede ser sinónimo de basura, para otros de*

<sup>6</sup>Ao longo do processo histórico, o ornamento pode nos servir como elemento narrativo da própria história da humanidade. O ser humano foi capaz de atribuir-lhe valor simbólico, principalmente mágico, e, com isso, aquilo que usava ganhou significado. Uma espécie de comunicação pela função que contém um objetivo final. Ao longo do tempo, os adornos foram verdadeiros sinais que continham como significados fertilidade (...), divinização (...), masculinidade (...), superioridade (...). (BRAGA, 2006, p.16-17).

*arte popular aún no bendecido por la crítica. Lo mismo pasa com el adjetivo de posmoderno, que em los años ochenta fue tan sociado al cineasta como su part transgresor* (POLIMENI,2004, p.15).

O *Kitsch* também pode ser destacado na combinação de cores primárias como o azul, o vermelho e o amarelo combinadas com as secundárias: verde, laranja e o violeta. Na trilogia de filmes estudada podemos perceber essa combinação cores, prevalecendo o vermelho, uma cor quente que simboliza a paixão e a morte, além de ser a cor das touradas e da bandeira espanhola. Em *Matador*, Angel está sempre com uma jaqueta vermelha. Maria Sanches, a advogada dele, usa uma capa de toureiro vermelha com forro amarelo, uma vestimenta que utiliza para seduzir seus amantes. Eva, a noiva de Diego, aparece várias vezes com um vestido vermelho, tomara que caia longo, com um *chale* da mesma cor.

No filme *Kika*, a personagem principal, usa um vestido estampando em que mistura os tons de vermelho, amarelo e verde. Essa combinação de cores também a parece nas bolsas, sapatos e brincos. Andréa, em seu programa de *reality show* usa sempre um vestido preto salpicado de vermelho, que valoriza as formas femininas, mas a cor negra condiz com um ser desumanizado, indiferente aos sentimentos humanos. Ela teve a criação de seu figurino criada pelo estilista francês Jean Paul Gaultier. Ramón, o fotógrafo, veste uma combinação de cores primárias com as secundárias, vermelho com verde.

Em *Átame*, em uma cena que Marina ensaia uma peça, os tons de vermelho estão presentes em seu vestido, óculos e sandálias. Oswaldo, um personagem que interpreta uma espécie de demônio, na cena, usa uma capa vermelha. Enquanto se desenrola o ensaio, Ricy observa Marina, ele também está com uma blusa vermelha.



Figura 8 - Eva em seu vestido vermelho- *Matador*



Figura 9 - Touradas na Espanha .



Figura 10-Bandeira da Espanha.

## 5 - EROTISMO E PORNOGRAFIA NO CINEMA DE ALMODÓVAR

As roupas e as cores não exercem somente um contrato social, mas é também ferramenta identitária e de sedução. No filme *Matador* Maria, em seu jogo erótico, despe-se, mas não fica completamente nua, ela usa roupas íntimas que remetem às vestimentas dos toureiros. Dentre seus objetos de sedução, está um prendedor de cabelo, que é utilizado por ela como arma, porque é com ele que mata seus amantes durante o clímax do ato sexual.

*Clavándole el alfiler en la cerviz, como el torero al toro- tiene una madre moderna, sin prejuizos. Em sonsecuencia, Maria Cardenal, em la piel de Serna, se comporta*

*em el sexo como um varón: busca hombres, los seduce, lleva la parte activa em la relación, no tiene remordimientos por desear* (POLIMENI,2004, p. 78).

Seu ritual consiste em seduzir os homens e levá-los para o jogo erótico. Seu gozo sexual acontece com a morte do macho. Os dois personagens principais: Maria Cardenal e Diego associam prazer sexual com a morte. Nas cenas, o diretor faz um paralelo entre o ato sexual e a tourada, há uma simbologia entre os chifres do boi e órgão sexual masculino. Portanto, é um filme que se baseia na cultura espanhola da tauromaquia, enquanto o touro é morto com a espada, Maria mata seus amantes com o seu objeto de gozo, o prendedor de cabelo. Ela marca um ponto no pescoço do amado com um beijo e, durante o ato sexual, perfura sua veia jugular. Portanto, o prendedor de cabelo é arma de sedução e, ao mesmo tempo, símbolo de morte.



Figura 11 - Maria Cardenal, em seu ato de sedução de morte no filme *Matador*

## 5.1 - História da sexualidade e a política do corpo

Almodóvar, desde seus primeiros filmes, vai reclamar o direito de desfrutar o próprio corpo sem medo. Mesmo durante a repressão Franquista e do poder autoritário da Igreja na Espanha, em que era comum associar o sexo apenas ao casamento e procriação, fora disso, era sinônimo de pecado e o homossexualismo era considerado uma enfermidade e um crime

previsto no Código Penal nas décadas de 60 e 70, Almodóvar, em seus filmes questiona essa visão sobre a sexualidade.

Para desenvolver a discussão sobre corpo e sexualidade busco referência no livro: *A História da sexualidade I. A vontade de saber*, (1980) nele Michel Foucault traça um panorama das “tecnologias da sexualidade”. Segundo o autor, o projeto burguês de manter o proletariado em indústrias, preocupado em adquirir meios de sobrevivência, impediria o conhecimento imediato do próprio corpo, espaço de consciência do ser. O filósofo francês afirma que: “uma das formas primordiais da consciência de classe é a afirmação do corpo”, e evidencia uma prática disciplinar<sup>7</sup> voltada para a tentativa de fragmentar a consciência do homem e impedi-lo de acioná-la de maneira mais crítica, o que o torna alienado frente a sua própria realidade e ao seu corpo.

Segundo Foucault, o surgimento tardio, no final do século XIX, do termo *sexualidade* é emblemático, uma vez que teria surgido em meio ao desenvolvimento de campos diversos do saber e a instauração de uma série de regras que levaram os indivíduos a reverem não apenas seus valores, mas também sentimentos e sensações.

O sexo usufrui de privilégios em relação ao complexo “sexualidade” como tentativa de fornecer um modelo de sociedade disciplinar. Nesse sentido, adquire quase *status* de instituição que, segundo Foucault, procede a uma histeria da sexualidade já que adquire uma instância de saber, com suas regras visíveis e enunciáveis. Saber gera poder: uma prática de afetar a si e a outras forças.

Um poder que tende a relacionar forças que se encontram dissolvidas, mantendo-as unidas. Atividades geradas por linhas de força transversais a que Foucault chama “diagramas”, forças que se exercem sobre outras forças. Matéria fluída, social, produtora de uma nova realidade, uma nova verdade. Segundo Foucault, o poder não está inserido no saber e vice-versa, embora possam se constituir em uma espécie de sustentáculo recíproco, através de compartilhamentos.

---

<sup>7</sup> No livro *Vigiar e Punir* (1975), Michel Foucault vai analisar a sociedade disciplinar, em que associa ao “panóptico de Bentham, uma figura arquitetural. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abre sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre, outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia(...) (...) Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder.” (FOUCAULT: 1996.P.166)

Foucault questiona até que ponto o projeto de estudar a sexualidade não estaria reproduzindo o modelo gerado pela relação entre poder e saber. Dessa forma, abordar o sexo, ao contrário do que se acredita, não seria indício de transgressão e, sim, de manter um discurso dominante difundido, sobretudo a partir dos séculos XVII e XVIII, centrado na questão de um poder que rege os discursos não permitidos. Ocorreria, assim, um controle sobre o discurso vinculado às “perversões”, o qual se daria sobre o que é permitido ou não ser dito.

Apesar do sexo muitas, ser reprimido e regulado pelas leis, religiões e relações sociais. Ele se manifesta, porque faz parte de nossa constituição biológica, assim, percebe-se uma necessidade de se falar sobre ele e de reproduzir discursos de verdade. Do confessor ao divã, o discurso de verdade vai se inscrevendo no cerne dos procedimentos pelo poder, criando, ainda, outra forma de prazer: o prazer de dizê-lo, exibi-lo, descobri-lo, fascinar-se ao vê-lo, cativar e capturar os outros através dele.

Na antiguidade, o ato sexual possuía um sentido positivo, enquanto na era cristã passou a ser associado ao mal. Contudo, algumas práticas como a monogamia, o heterossexualismo e a prática sexual com finalidade de procriação são questões mencionadas em textos do século IV A.C. e associados a uma espécie de regra de boa conduta. A repulsa ao homossexualismo também encontraria resquícios na literatura da Antiguidade Grega. Uma prática não aceita socialmente, porque inverteria os papéis sexuais, e transformaria o homem, a priori viril, em um ser lascivo - característica feminina que o afastaria da imagem dominante associada aos seres do sexo masculino.

Contudo, esses guias, alerta Foucault, não devem ser considerados como evidências de normas rígidas, mas como a elaboração de práticas que apontam para os direitos masculinos em detrimento dos direitos femininos. O termo sexualidade discutido por Michel Foucault, instaura uma tecnologia do poder que determina a emergência de uma sociedade, marcada menos pelo confinamento que pelo controle<sup>8</sup>. Enquanto a sociedade disciplinar se constitui de poderes transversais, através das instituições e das estratégias de disciplina e confinamento, a

---

<sup>8</sup> É certo que entramos em sociedades de “controle”, que já não são exatamente disciplinares. Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e de sua técnica principal, o confinamento (não só o hospital e a prisão, mas a escola, a caserna). Porém, de fato, ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos. Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. (DELEUZE, 1992.p. 216)

sociedade de controle é caracterizada pela invisibilidade e pelo nomadismo que se expande junto às redes de informação.

Deleuze vai buscar em Foucault nas teorias sobre a disciplina para desenvolver seu pensamento sobre a sociedade do controle. Segundo Deleuze com o colapso das antigas instituições imperialistas, os dispositivos disciplinares tornaram-se menos ostensivos, conseqüentemente, as instituições sociais modernas produzem indivíduos móveis e flexíveis. A diferença entre a sociedade disciplinar e a de controle é que, enquanto na primeira, o controle acontece em um sistema fechado, na segunda é aberto e contínuo, entretanto, ambos convivem em uma associação dialógica.

Na contemporaneidade, as novas tecnologias de comunicação desempenham importante papel na constituição e manutenção da sociedade do controle. Com seus instrumentais refinados de comunicação e informação, resultantes da terceira revolução tecnológica, enraizam-se nas subjetividades, produzem novos desejos e sensações.

## **5.2 - Pornografia e mídia**

Na sociedade do controle a sexualidade passa a ser cada vez mais regulada pelos meios de comunicação de massa. As pessoas passam desejar para si os corpos performáticos, inspirados nas atrizes de cinema e TV, agora o erotismo e a pornografia se ligam a essa estética.

Almodóvar vai problematizar essas discussões nas telas, além da temática feminina, em que as mulheres são vítimas de maus tratos e do machismo, muitas vezes, são tratadas como objeto de prazer tanto pela sociedade quanto pela mídia. Nos filmes de Almodóvar vai haver o questionamento em torno do amor e do erotismo em todas as formas: “masoquista, erótica, homossexual, sádica ou machista, e sobre elas predomina o amor-paixão, podendo este chegar a ser destrutivo ou não correspondido” (RODRIGUES, 2008, p.39).

Em alguns períodos da história surgem figuras importantes que fogem as regras e convenções. Um exemplo é o Escritor francês nascido em Paris, Conde de Sade (1740-1814), que viveu durante o século XVIII, em meio a Revolução Francesa. Ele foi um dos maiores dissidentes do poder instituído, seus escritos promovem debates sobre o que fazer com

aqueles que exploram livremente os tabus e as convenções. “Sade consagrou obras à afirmação de valores inaceitáveis: a crê-lo, a vida era a procura do prazer, e o prazer era proporcional á destruição da vida” (BATAILLE, 2004, p.281).

Sade ficou conhecido pelos seus contos eróticos e pelo sadismo, considerados imorais. Em uma cidade da França, *Aix-en-Provence*, torturou uma moça prazerosamente, por isso foi condenado à morte, mas indultado. Esses casos repetiram-se em várias outras cidades como em *Arcueil e Marselha*. Ele foi preso várias vezes, mas sempre conseguia fugir, até ser preso definitivamente em Vincennes (1777), de onde foi transferido para a prisão da Bastilha em 1784. Também esteve internado no hospício de Charenton entre 1789-1790 e 1801-1814, onde faleceu.

Na sociedade da cultura de massa, a mídia vai se utilizar da pornografia e a moda para captar o olhar do outro. No livro *A invenção da pornografia* (1999), segundo a historiadora Lynn Hunt, a pornografia, desde o século XVI, está ligada à subversão política e religiosa. O desejo e o sexo seriam formas de oposição à virtude e ao poder instituído. Entretanto, com a modernidade, os cartazes obscenos e o incentivo à pornografia tornam-se instrumentos da indústria cultural. Apesar do desejo e da sensualidade sempre estarem presentes na história da humanidade, a partir do século XIX e após o século XX intensificaram-se na quantidade e na explicitação do corpo, principalmente, o feminino, segundo Hunt:

Em 1857, a palavra pornografia apareceu pela primeira vez no Oxford English Dictionary, e a maioria de suas variações- pornógrafo e pornográfico- datam do mesmo período. Esses verbetes surgiram na França um pouco antes. Segundo o *Trésor de la langue française*, a palavra *pornographe* apareceu primeiro em 1769, no tratado de *Restif de la Bretonne* (sic) intitulado *Lê Pornographie*, aludindo a textos sobre prostituição, enquanto *pornographique*, *pornographe* e *pornographie*, no sentido de escritos ou imagens obscenos, datam de 1830 e 1840 (HUNT, 1999 p. 13-14)

A pornografia como forma de consumo encontra um campo fértil na indústria cultural, que, com a invenção da imprensa, no século XIX, liga-se ao consumo. Assim, a mídia explora o universo do imaginário perverso, ao mascarar o sexo e o desejo e incentivar e disseminar a violação dos corpos através da pornografia.

O termo pornografia é de difícil classificação, pois está sempre se modificando, dependendo do período histórico e da religião. Apesar dessa dificuldade e da complexidade de se distinguir a pornografia de erotismo, uma vez que a fronteira que separa essas duas categorias é limítrofe, no entanto “a definição mais aceita estabelece a dicotomia entre sexo



explícito, grosseiro e vulgar, que estaria presente na pornografia, e entre sexo implícito, nobre, galanteador, que seria da ordem do erotismo.” (FRANCISCO, 2007, p.18).

Na filmografia de Pedro Almodóvar também é difícil de fazer a distinção entre erotismo e pornografia. Um exemplo é *Átame*, o filme fez grande sucesso tanto na Espanha quanto fora desse país. Entretanto, sofreu retaliações nos Estados Unidos, onde foi classificado como pornográfico.

Nos Estados Unidos sua exibição veio acompanhada por escândalo e polêmica. A *Motion Pictures Association of América* (MPAA), organismo encarregado da qualificação dos filmes, marcou sua distribuição com o Estigma “X” (classificação pornográfica). Apoiado pela *Miramax*, a distribuidora de filmes, Almodóvar e outras vítimas do puritanismo norte-americano entabularam uma batalha legal. Como resultado nasceu uma nova qualificação, a NC17, aplicada a todos os filmes de natureza explícita que anteriormente eram injustamente considerados pornográficos. Mas o se ressentiu de toda esta polêmica. (RODRIGUES, 2008, p.34)

A etimologia da palavra pornografia vem dos vocábulos gregos *porné* que significa prostituta. No livro *O cinema e invenção da modernidade*, no artigo 4: *O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquele arte volúvel e degenerada”*, Marcus Verhagen vai dispor sobre o mundo do entretenimento e a pornografia. Uma das primeiras formas de publicidade nas cidades, no início do século XIX, foi o cartaz colocando-se entre a boêmia e o *show business*.

A *Chérette* era uma figura despudorada que convidava as pessoas ao sexo, mas sua pantomima de desejo era do reino da fantasia, um símbolo catalisador do bom humor das lojas *Gorden Selfiedge*. Combinadas às artimanhas do artista, acentuava a exposição sexual provocante. As lojas, portanto, pensavam a cultura comercial de forma mais ampla, porque perceberam que as pessoas são influenciadas pelo olho mais do que os outros órgãos do corpo, assim procuravam se dirigir aos consumidores como espectadores, no entanto, os sentidos também são importantes e a publicidade tem a intenção de estimulá-los.

Assim, as lojas *Selfiedge* grandes e modernas, no século XIX, passaram a investir muito em publicidade, em atrações simultâneas que priorizavam espetáculos luxuosos com uma pitada de permissividade sexual. Consequentemente, as compras e o consumo de massa passaram a ser uma forma de entretenimento e de prazer. A maneira que a sociedade capitalista encontrou para associar a arte ao sexo para aumentar o comércio. Utilizada pela indústria cultural, que segundo a visão adorniana, haveria uma distorção e uma degradação da arte.

### 5.3 - Erotismo e prostituição



Figura 12 – Pintura de Manet (1832), Olympia. A pintura representa uma orgulhosa prostituta nua.

A pornografia tem sido usada pela publicidade para gerar lucros na sociedade capitalista. Esse aspecto comercial e consumista já estava ligado à palavra prostituta, que vem do grego *pornôs*, que significa prostituta, e *pernêmi*, que significa vender. Isso deve-se ao fato de, inicialmente, as prostitutas serem escravas. No entanto, a palavra  *pornos*, pode não ter apenas essa acepção de vender, mas em uma vertente mais pertinente, conforme o filósofo George Bataille (2004), no livro *O erotismo*.

Segundo o autor, a prostituição é uma prática antiga, antes mesmo do cristianismo, as mulheres já se ofereciam como objeto de desejo. A ligação entre o baixo meretrício e o casamento era complementar: as esposas ofereciam-se como objetos no casamento. Elas tinham a obrigação do trabalho doméstico, da agricultura, do cuidado com os filhos. Já as prostitutas se faziam de objetos de desejo, recebiam dinheiro para prestar serviços de sedução e sexo, assim poderiam se dedicar mais aos enfeites, o que as tornavam mais desejáveis e atraíam homens mais ricos, levavam uma vida luxuosa, portanto, tornavam-se mais eróticas. A prostituição estava ligada ao baixo meretrício e às classes mais baixas, que não tinham de se preocupar com as interdições.

Na prostituição havia a consagração da prostituta à transgressão. Nela, o aspecto sagrado, o aspecto proibido da atividade sexual aparecia ininterruptamente: sua vida inteira era dedicada à violação da interdição. Devemos encontrar a coerência dos fatos e das palavras que designam essa vocação: a instituição arcaica da prostituição deve ser percebida sob essa luz. O fato é que em um mundo anterior - ou exterior- ao cristianismo, a religião, longe de ser o contrário da prostituição, podia regular suas modalidades, como ela fazia com outras formas de transgressão. As prostitutas, em contato com o sagrado, em lugares eles mesmos consagrados, tinham um caráter sagrado análogo ao dos sacerdotes (BATAILLE, 1987, p. 209).

A extrema miséria deixava as mulheres mais livres para o impulso animal e para o mundo das transgressões. Assim, o cristianismo ataca o erotismo, que é considerado a fonte do mal e está ligado ao animal. “Só o diabo conserva a animalidade como atributo, a animalidade simbolizada pelo rabo, e que para começar responde à transgressão, é, sobretudo, signo de decadência” (BATAILLE, 2004, p. 214). Dessa maneira, o cristianismo criou o mundo do sagrado representado pela limpeza, enquanto o baixo meretrício buscou os aspectos horríveis e impuros, nesse sentido os dois são complementares.

As mulheres, por algum motivo ou condição, cederão ao sexo, com sua condição satisfeita, elas se darão como objeto ao prazer. Assim, o desejo erótico da beleza feminina anuncia suas partes íntimas. As mulheres expõem seus atrativos expondo seus enfeites para provocar o desejo no sexo oposto. Elas realçam sua beleza: roupas, maquiagens, acessórios e cuidados, segundo Bataille:

As mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens. Mas, em sua atitude passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a união que os homens alcançam perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo. Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens (BATAILLE, 2004, p. 203).

Portanto, para provocar o desejo vários objetos de sedução anunciam o ato de fusão. Bataille parte desse princípio para suas análises sobre o erotismo. Segundo ele, o sentido último do erotismo é a fusão. Suas especulações sobre o erotismo estão relacionadas à noção de fusão, no ato sexual, ou seja; “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Apesar disso, em seu primeiro movimento, o erotismo se exprime pela posição de um objeto do desejo” (BATAILLE, 2004, p.202).

Essa idéia de Bataille sobre a fusão, está em conformidade com visão psicanalítica de Freud sobre “pulsão de morte”. Segundo ele, na fase mais tenra do ser, a pulsão de morte e

Eros se fundem, há um masoquismo primário, assim, em Eros, existe o instinto de morte. Entre os seres multicelulares, a pulsão de morte predomina. Ao nascermos, já estamos querendo morrer, caberia ao libido e a Eros a tarefa de inibir a pulsão de morte.

Direcionada ao mundo externo, a pulsão de morte passaria, então, a atuar como pulsão de destruição, pulsão de apoderamento ou como vontade de exercer poder. Uma outra parcela ainda dessa pulsão também teria sido dirigida para fora, mas a serviço da função sexual (FREUD, 1976, p. 67).

Para Bataille, a idéia de completude, de fusão e de continuidade dos seres descontínuos se coaduna com o que Freud definiu como princípio de Nirvana. Para estabelecermos novamente o estado anterior de completude e de continuidade, dar-se-ia a união entre sexos, em que há uma promessa de vida, quando se geraria um outro ser vivo. Nos seres assexuados, a cissiparidade é uma divisão celular que extingue um ser pelo menos no estado como ele era anteriormente. Já nos seres sexuados, isso assume uma dimensão mais simbólica, já que várias ações da vida incluem uma violência ou um corte abrupto semelhante à experiência da morte. Por exemplo, a superabundância de energia nos órgãos sexuais, no seu ápice, comanda a morte, segundo Bataille:

A morte é sempre, humanamente, símbolo de recuo das águas que se segue à violência longínqua. Nunca devemos esquecer que a multiplicação dos seres é solidária à morte (BATAILLE, 2004, p.156).

A vida, assim como a reprodução, liga-se à morte em uma experiência interior, incomunicável. A ligação entre morte e erotismo deriva de nossa continuidade e descontinuidade. O autor relaciona a continuidade ao ato sexual, no encontro entre dois seres abertos à continuidade, no qual se perpetuaria a espécie através da reprodução.

## 5.4 - Objetos de desejo

Para Bataille, o jogo do erotismo acontece em torno dos objetos de desejo, assim seria aquele uma unidade pertencente ao que é erótico. No capítulo XII, *O objeto do desejo: a prostituição*, é afirmado que “o objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele” (BATAILLE, 2004, p. 202). Se, entre os animais, o que provoca o desejo são os sentidos, entre os humanos, os sinais são determinados por vários

objetos que podem ou não ser instintivos, porque depende de cada um, de seu estado de espírito e de suas histórias pessoais. O desejo, segundo Roland Barthes (1980), não é provocado pelo objeto em si, mas na relação que ele estabelece com o sistema de signos:

Não é o objeto, é o nome que faz desejar, não é o sonho, é o sentido que faz vender. Se assim é, os inúmeros objetos que povoam e constituem o imaginário do nosso tempo dependerão cada vez mais duma semântica, e a Linguística, mediante certos desenvolvimentos, tornar-se-á, por um segundo nascimento, a ciência de todos os universos imaginados (BARTHES, 1980, p. 12).

A ligação entre o erotismo e os objetos de desejo estão explicitados em várias cenas dos três filmes: *Matador*, *Átame* e *Kika*. Em *Matador*, há algumas cenas emblemáticas. A atriz Assumpta Serna, no papel de Maria Cardenal, é advogada de Angel e amante de Diego. Os dois juntos formam o casal perverso da história, a obsessão deles é pela morte. Diego Montes é um matador, não somente de touros, mas também um *serial killer*, conforme é apresentado no filme. Ele aparece ensinando a seus alunos a luta entre o touro e o toureiro.



Figura 14 - Diego Montes mata uma de suas vítimas no filme *Matador*.

Uma cena em que podemos destacar a importância da indumentária para provocar o desejo está presente no filme *Matador* e é reproduzida abaixo:

Maria: - Quero mostrar-lhe algo, Diego.

Maria: - Feche olhos!

(Quando ele abre, fica surpreso. Ela guarda os objetos pessoais de Diego que usava durante as touradas, seu traje, o qual ele usava para matar os touros).

Diego: - Meu traje! Como o conseguistes?

Maria: - Com o seu manipulador de espadas.

Diego: - E todos estes objetos?

Maria: - Sua criada os roubava e vendia para mim.

Diego: - Ela devia estar louca para fazer isto.

Diego: - Desde quando coleciona coisas minhas?

Maria: - Desde a primeira vez que vi você matar. Buscava-te em todos os homens que amava, e tentava imitar-te quando os matava.

Diego: - Porque não me procurou antes?

Maria: - Porque não sabia que seria assim tão matador.

Diego: - Eu tentei me afastar de matar, mas não consegui. Porque deixar de matar era como deixar de viver.

Maria: - Os homens pensam que matar é um crime, as mulheres, pelo contrário, não pensamos assim. Por isso em todo assassino há algo de feminino.

Diego: - E em toda mulher que mata há algo de masculino.

(Na cena, a câmara abre e mostra a sala decorada com os objetos de Diego. No sofá vermelho e preto, está estendida a capa vermelha e amarela que Maria usava para buscar seus amantes, os quais matava logo após o ato sexual.)

Maria: - Esperei tanto por este momento que não tenho certeza de estar sonhando. Desde que te conheci não pude mais dormir.

Diego: - Eu também, e quando não durmo também não vivo. Tenho a impressão de que já a conheço de outras vidas.

(Diego aproxima-se de Maria, levanta seu cabelo e beija seu pescoço, uma luz vermelha invade o ambiente, o diretor corta a cena)

No filme, os dois personagens Diego e Maria entram em um jogo de sedução a partir dos objetos de desejo das touradas. Eles têm obsessão pelo mesmo esporte, que é comum na Espanha, as touradas. Esse jogo entre luta e morte, em que o touro ou o toureiro tem seu fim previsto, no final. Maria é seduzida pelas roupas e objetos que Diego usava durante as touradas. Os dois se encantam pelos mesmos objetos, mas também pela morte, uma vez que eles matam o ser amado após o ato sexual.

Em *Matador* há uma relação entre erotismo e a morte. O casal Diego e Maria volta a se encontrar no esconderijo, onde Maria guarda os objetos de Diego. Em uma cena de sedução e erotismo, Diego coloca seu traje de matador<sup>9</sup> com a capa vermelha, e Maria usa apenas roupas íntimas, que se parece com a vestimenta do toureiro e sua capa de matadora. Eles simulam uma cena de tourada, em que ele é o toureiro e ela o touro. Uma capa vermelha é estendida no chão, os dois tomam vinho ao som de uma música ardente. Nesse jogo erótico, entram em êxtase que termina com a morte deles.

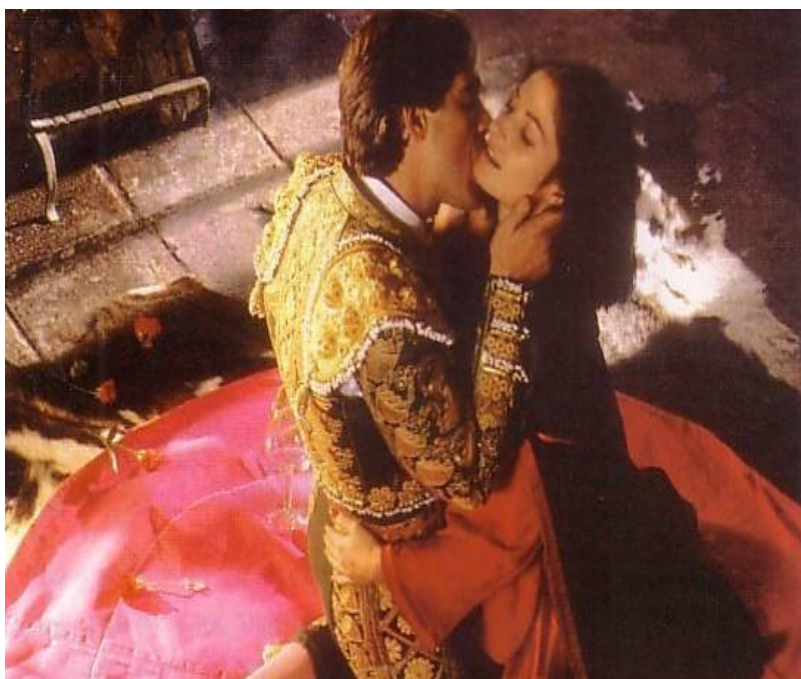


Figura 15 - Maria e Diego cena de e morte e erotismo no Filme *Matador*.

---

<sup>9</sup> Eles são distinguidos dos demais pelo tipo de roupa. *Traje de luces*, (roupa de luzes), trabalhadas e bordadas em dourado. O matador, então, recebe o touro sozinho na arena, no terço final da luta (faena). Ele usa uma pequena capa vermelha, o matador deve passar pelo touro tantas vezes quanto possível, o mais próximo de seu corpo que conseguir, inclusive tocando e roçando seu corpo no do animal, numa postura rígida do ponto de vista da tradição do 'balé' em que se compõe a luta. Durante as touradas, cada matador atua em seções de 15 minutos, chamadas *faena*, que são divididas em três seções. A primeira envolve a apresentação do touro, na qual o toureiro o recebe com uma grande capa, reconhece o touro e define como lutará com o animal, analisando sua coragem, sua força e a validade geral da luta. A temporada de touradas, vai de Março a Outubro, todos os domingos às 19:00 horas, em Madrid, nessa época, o sol se põe às oito da noite. Em Junho é a alta temporada, quando há touradas diariamente. Essa é a época do Festival de San Isidro, quando se apresentam os melhores toureiros e touros. ([http: www. Tourauradas.](http://www.Tourauradas))

## 5.5 - Sagrado e profano em Almodóvar

Merece menção a ligação do erotismo com o sagrado e o profano por serem elementos importantes na sua filmografia de Almodóvar. Os objetos religiosos, nos filmes, ganham uma significação particular em virtude de serem sagrados e socialmente tidos como intocáveis, mas são reutilizados segundo a lógica do consumo. Dessa forma, o religioso é utilizado como iconografia, os objetos não aludem a um cunho de adoração a Deus, mas são apenas adornos decorativos. Um exemplo dessa ligação entre sagrado e profano é o prendedor de cabelo de Maria Sanches, no filme *Matador*, ele fez tanto sucesso na Espanha que terminou sendo objeto de culto, segundo Polimeni:

*El arma que utiliza María en la película terminó siendo un objeto de culto e incluso hasta hoy se venden réplicas por Internet. Esse alfiler de diseño com el que ella elimina hombres (com el mismo gesto com que un torero remata su faena, doblegando al toro) es en sí una síntesis del Kitsch, como objeto producto de un artificio, insual e incómodo, pero de un atractivo visual particular para un público que, falsamente, lo asocia a la clase, la calidad. (POLIMENI,2004, p.78).*

A esse jogo erótico destacados nas roupas e ornamentos nos filmes aqui estudados chamamos de objetos de desejo, uma classificação de George Bataille (1987), no livro *O erotismo*. Almodóvar sofreu grande influência de Luis Buñuel e Bergman. Para esses diretores, também a existência de Deus é uma constante busca, e recorrem ao religioso de forma ambivalente, do sagrado ao profano, chegando à pornografia e ao erotismo, um pensamento que comunga com Bataille.



## 6 - O VOYEURISMO COMO SÍMBOLOGIA DA MODA E DO CINEMA

Esses objetos de desejo que são ao mesmo tempo sagrados e profanos estão presente na moda, ao usamos determinadas marcas e objetos de sedução, esses adquirem caráter de fetiche<sup>1</sup>, termo utilizado por Freud na psicanálise para explicar as perversões, Benjamin e Marx transportam essa teoria sobre o fetichismo para a mercadoria. Marx em sua tese sobre o “Fetichismo da Mercadoria”, vai dizer que a mercadoria, na sociedade capitalista é ao mesmo tempo tanto objetos matérias quanto representações. Ele discute o poder do fetichismo na sociedade capitalista, em que as mercadorias tanto abstraem quanto ocultam e passam a ter um valor simbólico.

O poder da mercadoria, a primeira vista, parece uma coisa trivial e que se compreende por si mesma. Marx e Benjamin, pelo contrário, vão dizer que é uma coisa muito complexa, cheia de subtilezas metafísicas e de argúcias teológicas. Enquanto valor-de-uso, nada de misterioso existe nela, quer satisfaça pelas suas propriedades as necessidades do homem, quer as suas propriedades seja produto do trabalho humano. É evidente que a atividade do homem transforma as matérias que a natureza fornece de modo a torná-las úteis. Por exemplo, a forma da madeira é alterada, ao fazer-se dela uma mesa.

No entanto, um produto da natureza é transformado em mercadoria, este passa a ter um valor de uso e de mercadoria, que em uma sociedade capitalista é fetichizado. Segundo Benjamin, na sociedade da cultura de massa podemos substituir a palavra ouro por imagem, esta passa a ser ouro no campo simbólico da modernidade. Pensamento referendado por Guy Debord em Sociedade do Espetáculo (1967). Segundo o filósofo, as condições modernas de produção se anunciam como uma imensa acumulação de *espetáculos*. É a chamada sociedade do espetáculo, quando a imagem passa a valer mais que o objeto em si.

Na sociedade do espetáculo nos vestimos para sermos observados e ao mesmo tempo observamos o outro. Um olhar *voyeurista*, que vai ser tematizado na trilogia de Almodóvar. O diretor espanhol teve a capacidade de trabalhar vários elementos de forma a retratar as vulgaridades verbais e visuais do cotidiano, juntamente com cenas ligadas ao erotismo e ao

---

<sup>1</sup>A partir da análise de Sigmund Freud, o fetichista recusa a realidade da falta de pênis na mãe, pois aceitar esta falta implica em reconhecer que sua própria possessão de um pênis está ameaçada. Ele encontra, então, um substituto ao pênis que falta à mãe: o fetiche. (FREUD,1938, p. 311).

prazer despertados pelo olhar *voyeurista*. Almodóvar joga com o espectador que pensa estar vendo uma determinada cena pelas lentes do diretor, quando, na verdade, ela é captada pelo olhar da câmera de um *voyeur*. Segundo Rodrigues, o desejo de olhar o outro e o exibicionismo são características de um *voyeur*.

Desejo de olhar o objeto externo ao sujeito - e o exibicionismo- introdução de um novo sujeito que devolve ao exibicionista sua própria imagem. A especularidade rege tanto a escansão sujeito-objeto na linguagem como as relações do imaginário que conduzem à errônea concepção imaginária da subjetividade. Ele desloca, assim, o caráter do *voyeur* próprio da natureza da visão para os objetos de desejo (RODRIGUES, 2008, p.73)

O desejo, um dos principais recursos utilizados para incitar o olhar *voyeurista* é destacado no cinema de Almodóvar. É importante a forma com que ele relaciona o olho com a câmera e a pulsão de escopofilia. Segundo Lacan (2004), é a partir das relações do olhar que se forma o sujeito. Na fase do espelho, a criança começa a conceber seu corpo como algo separado do mundo exterior. Seria o que Freud<sup>10</sup> classificou de escopofilia.

A fase do espelho é um momento privilegiado de especularidade: a imagem do menino refletida no espelho estabelece os contornos de seu corpo como algo separado do corpo da mãe. Essa separação é uma condição prévia para a introdução da linguagem, porque o uso da linguagem tem como premissa a distinção entre o sujeito e o objeto (RODRIGUES, 2008, p.72).

Na relação entre cinema e o olhar *voyeurista*, para Christian Metz, os códigos dos cinematográficos orientam a pulsão escopofílica e criam uma identificação entre a câmera e ego do espectador. Para outra teórica do cinema, Laura Mulvey, o cinema clássico mobiliza a escopofilia por meio do *voyeurismo*, do fetichismo e do narcisismo. Por meio da tecnologia do cinema de estrutura narrativa, dos processos enunciativos e tipos particulares de representação.

Assim, a comparação entre a câmera e o olho derivam de idéias antigas, já ditas a propósito da fotografia. O olho e o aparelho de tomada de cenas são considerados intermutáveis porquanto ocupam o mesmo ponto de vista. Sobre essa questão, Didi-Huberman (1983), em *A paixão do visível segundo George Bataille* vai classificar o olho

---

<sup>10</sup> Freud a definiu como auto-erótico: narcisismo, quando o objeto do olhar é o próprio corpo, ou presumivelmente sua imagem no espelho. Freud assinala também outros tipos de escopofilia que têm grau de desenvolvimento mais alto que o narcisismo: o voyeurismo - desejo de olhar o objeto externo ao sujeito- e o exibicionismo- introdução de um novo sujeito que devolve ao exibicionista sua própria imagem (RODRIGUES, 2008, p.73).

enquanto visão, como um órgão voraz que desovara tudo. “Que o olho coma o visível e que o visível em contrapartida venha devorar aquele que vê, seria para ele, portanto, a exigência ou a própria experiência do visível, quer dizer, a exigência do seu perigo” (BATAILLE, 1983, p.12). Para ele o olho é um sexo aberto, como uma boca, que come e ao mesmo tempo é por si só violento. “Ele sentia bem que ver, contra todo o consolo que ver fornece, supõe, dá acesso ao seu limiar de violência” (BATAILLE, 1983, p. 20).

### 6.1 *Voyeurismo em Matador, Átame e Kika*

Esse viés do erotismo da violência e do *voyeurismo* é apresentado na filmografia de Almodóvar, também presente na moda, uma vez que nos vestimos para capturar o olhar do outro. Portanto ao mesmo tempo olhamos e somos olhados. Essa complexidade do olhar é discutida por Didi-Huberman no livro: *O que vemos, o que nos olha*, 1998. Segundo o autor, a experiência do visível, é deslocada para a experiência interior, para chegar à palavra ver, portanto, um ponto importante na leitura é que a visão se torna importante quando quem olha se inclui no que é olhado. “O ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”, (DIDI-HUBERMAN, 1983 p.56). O ato transgressor é próprio do caráter do *voyeur*, portanto, a natureza do ato da visão é violenta e conclui: “Ele sentia bem que ver, contra todo o consolo que ver fornece, supõe, dá acesso ao limiar de violência” (DIDI-HUBERMAN, 1983 p.55). Sobre essa questão, Didi-Huberman, em *A paixão do visível segundo George Bataille* conclui: “A visão torna-se importante quando quem olha se inclui no que é olhado, deslocando então um caráter *voyeur* próprio da natureza da visão”(OLIVEIRA, 2009, p.2). Um olhar é apresentado nos três filmes discutidos: *Matador, Átame e Kika*.

Em *Kika*, podemos perceber esse olhar transgressor já na abertura do filme. O diretor optou por apresentar as imagens de forma condensada, o que nos remete aos símbolos da fotografia, do cinema e da TV. Portanto, há vários elementos, que serão citados abaixo, para demonstram *voyeurismo* no filme *Kika*:

- Na abertura do filme, o olhar *voyeurista* é representado pela imagem de um desenho de um buraco da fechadura por onde alguém olha.

- Em primeiro plano, aparece uma mulher retirando sua camiseta, mostrando suas peças íntimas.
- Há um clique de uma câmera que se transforma em uma fotografia estática.
- Imagem de mulher sem rosto aparece dentro do buraco da fechadura, vai se aproximando, ou seja, entre “Ki” e “Ka” e o espaço em que se olha a mulher pelo buraco.



Figura 16 - Abertura do filme *Kika*.

- Aparece uma rosa vermelha, colada ao nome de Verônica Forquê, atriz principal, vivida pela personagem Kika.
- A câmera desce e vai surgindo o desenho de uma mulher com roupas íntimas apoiada na ponta de um pé, enquanto uma perna desliza sobre a outra.
- Uma maçaneta de porta com a fenda da chave, em uma simbologia fálica, aparece o nome de do ator Peter Coyote, ele interpreta o personagem Nicolas, estereótipo de masculinidade no filme.
- Ramón é um fotógrafo de moda na história, ele aparece tirando fotografias de uma mulher seminua.
- Aparecem figuras fálicas e buracos vazios em relação as fendas femininas.
- A câmera volta-se para um plano mais próximo, no qual uma modelo está sendo fotografada por Ramón e está vestida apenas com uma *lingerie*.
- O fotógrafo Ramón, faz closes de seus seios e pede que ela simule um orgasmo.

Dentre os vários *voyeurs* do filme *Kika*, destacamos Ramón que gravou imagens do escritor Nicholas, marido de sua mãe. Ramón, durante um ato sexual com Kika, tira fotos dos dois. Essa invasão do corpo da mulher, simbolizado, no filme, pelo corpo de Kika, acontece

em vários momentos. Primeiramente pelo seu namorado Ramón, depois, um observador anônimo flagra o estupro de Kika por Paulo Bazzo, o ator pornográfico.

Ele é irmão de Juana, a empregada lésbica, que estava preso por violentar mulheres, mas foge da cadeia. Ao encontrar a irmã, pede-lhe dinheiro e a amordaça. Ao entrar no quarto do Kika, resolve estuprá-la. Kika acorda assustada durante o ato sexual. Ao reagir, é ameaçada com uma faca, ela tenta conversar e fingir que está tendo orgasmos, mas ele continua querendo bater os recordes de gozo dele.

Nesse estupro que dura mais de duas horas, Kika reclama que quer ir ao banheiro e comer, mas Paulo não sai de cima dela, até que chegam os policiais chamados pelo *voyeur* que estava filmando da janela de seu quarto. Tal situação remete a um jogo em que há uma intrincada ligação entre a câmera fotográfica e o olhar do *voyeurista*. Segundo Cañizal (1996).

Kika olha para cima em direção ao apartamento, onde Nicholas mata a bela desconhecida, os personagens se cruzam na porta giratória do prédio de Kika, a lua remete à janela da máquina de lavar. Intricado jogo de olhares, de espelhismos, de interconexões sem-fim. Era um *voyeur* que fotografava e filmava a sua namorada, que o traía com um escritor, que a traía com uma amiga, com a qual se encontrava no elevador, quando esta a traía com o amante, o qual por sua vez, era, de fato um *serial Killer*, que era seguido de perto por uma apresentadora de TV que era apaixonada pelo *voyeur* desconhecido (CAÑIZAL, 1996,p.189).

O *Voyeurismo* está presente também nas roupas de Andréa, a apresentadora de TV, que simbolizam os meios de comunicação de massa. Com uma câmera na cabeça e uma postura extremamente dura em termos físicos, lembra os *andróides* de *Blade Runner*, protegendo-se de qualquer calor humano. Assim, ela isola-se inteiramente do mundo exterior. Na cena final Andréa descobre, nas imagens do *voyeur*, Nicholas, um *serial Killer*. Ela vai até a casa dele para que confesse seus crimes, mas ele se recusa, os dois acabam mortos.



Figura 18 - Nicholas e Andréa, filme *Kika*.

No filme *Átame*, também existe a ligação entre a mídia, violência e o olhar *voyeurista*: Ricky, vivido por Antônio Banderas, ao sair de um hospital psiquiátrico, abre uma revista e observa as fotos de Marina, atriz pornô. Ele se apaixona pela imagem de uma mulher que ainda não conhece. Em seu delírio, sai em busca de Marina. Ele entra em seu camarim, observa suas roupas, fotos, e rouba alguns de seus pertences, dentre eles uma algema, com a qual irá seqüestrá-la. Esse não é um filme de Hollywood, não é um romance cheio de galanteios. A trama gira em torno de um marginal que foge da cadeia e sai em busca da mulher que vê nas revistas pornográficas, em poses e roupas provocantes.

*Pero esto es una película de Almodóvar, y no sería tal si no hubiese un ejercicio de subversión de la moral media, una de sus grandes enemistades. Almodóvar está del lado de Ricki alguien desesperado por que lo quieram, por crear una familia. Em su caso, no será una familia tradicional, sino una más importante, la de los afetos (POLIMENI, 2004, p.87).*

Podemos perceber que a vontade de Ricy de possuir uma família, o faz buscar a mulher das revistas pornográficas, aquela que provocou seu desejo por intermédio da mídia. As algemas com que Ricky seqüestra Marina são um símbolo de prisão e ao mesmo tempo fazem uma analogia com as alianças do casamento. Assim, Ricy prende a mulher desejada para que ela se apaixone por ele, faz uso da violência para que Marina se apaixone por ele, na cena ele pergunta:

Quanto tempo vai levar para você se apaixonar por mim? O que é preciso para perceber que ninguém a amará como eu? Quanto tempo vai ser necessário para lhe provar que serei um bom marido para você e um bom pai para seus filhos.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Trecho retirado do filme *Atame em 1'32''*.



Figura 19 - Ricky e Marina, filme *Átame*.

O filme *Matador*, por sua vez, é uma metalinguagem, ao abordar a relação entre cinema e *voyeurismo*. O professor de tauromaquia, Diego Montes enquanto olha cenas de terror de Jess Frank<sup>14</sup>, masturba-se em frente à televisão. Diego goza ao observar a morte e a pornografia pela TV. Portanto, há uma questão entre o prazer do olhar *voyeurista* com a violência.

As imagens de abertura de *Matador* vêm de filmes de terror muito ruins que são os mais divertidos, filmes de Jess Frank, os piores filmes de terror feitos na Itália e na Espanha nos anos 1970. Integrei no cenário de *Ata-me!* O cartaz de *Invasores de corpos* de Don Siegel, filmes de que gosto muito, porque para mim *esses body snatchers* eram, de certa forma, metáfora da heroína, algo que se apodera do seu corpo. (...) O cinema de terror trabalha também com o corpo humano como matéria-prima, mas numa perspectiva quase surrealista: o corpo é cortado, deformado, é a paisagem do filme, é onde tudo acontece (STRAUS, 2008, p.131).

O personagem de Angel, aluno do toureiro Diego Montes, também é um *Voyeur*. Ele observa com um binóculo sua vizinha, Eva, enquanto ela toma banho e troca de roupas. Ao ver esta cena, ele fica excitado e sai perseguindo-a, ele quer provar sua virilidade.

Depois de seguir Eva desde a saída de seu apartamento, Angel finalmente arrasta a moça para um beco e a ameaça com um canivete enquanto força o estupro. Paul Julian Smith afirma que, embora o trabalho da câmera induza a uma verdadeira descrição de violência sexual, a cor e a iluminação empregadas criam uma atmosfera anti-realista (SMITH, 1994, p. 69).

<sup>14</sup> Jess Frank, cujo nome verdadeiro é Jesü Franco, nascido na Espanha em 1930, diretor de *El onde Drácula*, (1970) e *Sangue em la noche* (1970), entre outros. (STRAUSS, 2008, p.131)

Percebemos também o olhar invasor da mãe de Angel, ela é autoritária e persegue seu filho nos momentos mais íntimos. Seu olhar invasor e vigilante pode ser uma metáfora às câmeras de vigilância, e ao *Big Brother*. Seguidora do Opus Dei, uma vertente radical do catolicismo, educou Angel de forma que ele cresceu possuindo um sentimento de culpa quanto ao sexo, assim, ele é inseguro quanto a sua opção sexual. Portanto, podemos concluir que nos três filmes: *Matador*, *Átame* e *Kika*, embora com manifestações diferentes, há uma ligação ente *voyeurismo*, violência e morte.



## 7- CONCLUSÃO

Almodóvar é antes de tudo um agitador cultural, um carrossel delirante, um difusor consciente da cultura *pop* e do *Kitsch*, sem deixar, no entanto, de criticá-los. Em seus filmes, vai mostrar uma radiografia da Espanha, que, após um período de ditadura Franquista e repressão católica, busca a liberdade, o erotismo e meios de ligação entre o sagrado e profano. Sua identidade e de seu povo é expressa pelos objetos que povoam sua cinematografia, na simbologia da tauromaquia e pelas cores fortes da bandeira espanhola.

No cinema, os diretores buscam criar identidades visuais para seus personagens. No nosso caso específico, o diretor Pedro Almodóvar, ao criar um figurino, está, na verdade, acrescentando verossimilhança ao comportamento do personagem, visto o simbolismo das roupas em suas obras.

A moda, como símbolo de identidade e classificação social, revela que, embora a escolha da indumentária seja um ato individual, todos estamos sujeitos a influências, que vão desde os meios de comunicação às pessoas que fazem parte de nosso dia-a-dia. Mesmo quando adquire o aspecto de teatralização, a moda mostra-se uma forma de comunicar. Nesse caso, embora o indivíduo mascare-se com roupas não condizentes à sua personalidade, o uso de tal indumentária já diz muito sobre ele, pois demonstra seu estado de espírito, sua classe e sua sexualidade. Pode-se concluir, a partir dos estudos que deram embasamento a este trabalho, que a moda é uma forma de expressão. Portanto, o processo de escolha do traje, apesar de todas as influências midiáticas ou de grupos de referência, é um ato individual.

A vestimenta, nos filmes estudados, liga-se ao erotismo. Assim, concluímos que a representação do desejo passa por um objeto, presente nos três filmes, é uma manifestação simbólica da nossa sociedade atual. Fortemente calcada em valores externos, Almodóvar quer incitar, em suas produções, a reflexão sobre o supérfluo, o superficial e o raso. Os objetos de desejo presentes nos três enredos retratam isso. No caso de *Matador*, um prendedor de cabelo, em *Átame* as algemas, que simbolizam as alianças do casamento e, em *Kika*, a maquiagem, elementos da cultura de consumo e, apesar disso ou por isso, extremamente imbricados de conteúdo. Por fim, além do jogo antitético entre o supérfluo e o profundo, há o invólucro do *voyeurismo* nas obras, presente em nossa sociedade de forma marcante, na TV, na internet, na mídia impressa, na publicidade e – por que não - no cinema.

## 8- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. São Paulo: Argos, 2009.

ALMODOVAR, Pedro; STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.

BRAGA, João. *Reflexões sobre moda*. Volume; III, Anhembi Morumbi: São Paulo, 2006.

BHARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: editora: Universidade de São Paulo, 1979

BELTRÃO, Hallina e WAECHTER. *Eu amo kitsch revisado*. In:  
<[www.infodesign.org.br/conteudo/.../](http://www.infodesign.org.br/conteudo/.../)> Acesso em 20 de maio de 2010.

BÍBLIA SAGRADA: nova versão internacional. A.T. Gênesis. São Paulo: Editora Sociedade Bíblia Internacioanl, 2000.

CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: Fundação Ciciliano Abel de Almeida, 1993.

CAÑIZAL, Eduardo. (org) *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar* São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A paixão do visível segundo Georges Batille*. Trad. Amália Aires, Maria Guardas e Paulo Pisco. Revista de Linguagem e Comunicação. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1983.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1979.

FRANCISCO, Ronnie. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda hilst*. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2007

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer: psicologia de grupo e outros trabalhos* (1920). Rio de Janeiro: Imago, 1976, (edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud, VIII).

\_\_\_\_\_, *O Futuro De Uma Ilusão, O Mal-estar Na Civilização* (1920). Rio de Janeiro: Imago, 1976, (edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud, VIII).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HUNT, Lynn (org). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.

MELO, Gilda e Souza. *O Espírito das roupas*. Companhia das letras: São Paulo, 1987.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*; trad. de Decio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

NADOOLMAN, Deborah, *Diseñadores de vestuário. cine*. Editora Oceano S.L: Barcelona, 2003.

OLIVEIRA, Ana & CASTILHO, Kathia. *Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo*. São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Jorge. *A metamorfose das formas segundo George Didi-Huberman*. Artigo.

Programa de Pós-graduação em Letras- Poslit- Disciplina: Erotismo, dor, solidão e morte. Professora: Vera Casa Nova. 2009.

POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el kitsch Español/ Pedro Almodóvar and the Spanish Kitsch (intelectuales)*. Editora: Campos de Ideas: Spanish, 2004.

RAMOS, Nuno. *Ó* São Paulo: Iluminuras, 2008.

RODRIGUES, ANA LUCILIA. *Pedro Almodóvar e a feminilidade*. São Paulo: Escuta, 2008.

## 8.1- FILMOGRAFIA

ÁTAME. Pedro Almodóvar. Espanha: 1990. (111 min) DVD.

KIKA. Pedro Almodóvar. Espanha / França: 1993. (114 min) DVD.

MATADOR. Pedro Almodóvar. Espanha: 1996. (110 min) DV

< <http://www.portaisdamoda.com.br/noticiaInt~id~18598~n~moda+street.htm> >. Acesso em: 09 junho 2010.

< <http://www.bur.com.br?index> >. Acesso em: 05 junho 2010.

< <http://www.touradas> >. Acesso em: 01 junho 2010.

< <http://www.google/> >. Acesso em: 08 junho 2010.

## 8.2- Referências de imagens

Imagens referentes à filmografia de Pedro Almodóvar. Disponível em:

<< <http://melhoresfilmes.com.br/diretores/pedro-almodovar> >

Imagens referentes à pinturas. Disponível em [http://www.google.com.br/images?hl=pt-](http://www.google.com.br/images?hl=pt-BR&rlz=&=&q=p)

BR&rlz=&=&q=p