



Quizás, Quizás, Quizás: deleite da câmera voyeurista e a construção da personagem Zahara no filme dentro do filme *Má Educação*, de Pedro Almodóvar

Quizás, Quizás, Quizás: cinema's voyeurism and the building of Zahara, the character who plays in the movie *Bad Education* by Pedro Almodóvar

Naira Rosana Dias da Silva

Mestranda em Cultura Visual - Faculdade de Artes Visuais (FAV) - UFG. Fomento: Bolsa UFG. Universidade Federal de Goiás. Orientadora: Profª Phd Rosa Berardo.

E-mail: nairapequi@yahoo.com.br

Resumo

Zahara é uma personagem encenada no filme dentro do filme *Má Educação* (2004), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, compondo a metalinguagem do cinema. Ela representa o estereótipo da mulher-fatal, como a dos filmes noirs. Entretanto, não é uma mulher, mas um travesti que se apresenta numa boate para uma platéia voyeurista, como a própria câmera, que se faz de extensão do olhar, para o deleite do público voyeur. Inspirada na cantora e atriz espanhola Sara Montiel, Zahara personifica uma estrela de cinema. Estuda-se a comunicação visual de tais representações sob a ótica da linguagem cinematográfica – abordando estereótipo, gênero, identidade sexual, feminismo e história –, para investigar como Almodóvar transfere características femininas para a personagem e como se dá a questão do voyeurismo e da objetificação da mulher no cinema.

Palavras-chave: cinema, voyeurismo, mulher-fatal, travesti, Pedro Almodóvar.

INTRODUÇÃO

Este estudo é um recorte da pesquisa que tem como ponto primordial a discussão a respeito da representação da mulher-fatal e da construção da personagem no filme *Má Educação* (2004), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, situando-se, especialmente, no âmbito da linguagem cinematográfica, que “já coloca todo o problema da semiologia do filme. (...) As grandes figuras fundamentais da semiologia do cinema – montagem, movimento de câmera, escala dos planos, relação da imagem com a palavra, seqüências e outras unidades de grande sintagmática” (Metz, 2004:112-113), e tendo como base discursos feministas, semióticos, sociológicos e históricos para investigar a forma com que Almodóvar transfere características femininas para a sua mulher-fatal, que é construída na figura de um travesti.

Sabemos que o cinema, como artefato cultural, e, portanto, produto manufaturado, volta-se para um público pré-determinado. No caso selecionado, Almodóvar direciona seu olhar, através da câmera, para o público que se coloca na posição de *voyeur*. Entretanto, esse direcionamento não é realizado de graça, nem aleatoriamente, mas dotado de simbolismos preconcebidos, para que o público interprete-os de acordo com o que o diretor almeja e com o seu próprio conhecimento – que pode se dar num nível consciente ou não.

A câmera funciona como os olhos do diretor que seleciona o que será mostrado e, em segunda instância, acaba sendo os olhos do próprio espectador. Essa reflexão sobre a figura da mulher-fatal em *Má Educação* tem também como base o que o cinema nos revela por seus próprios mecanismos, de acordo com a metalinguagem, já que trataremos da construção de uma

personagem, Zahara, encenada no filme que está sendo rodado dentro do próprio filme.

Outro ponto inerente a essa discussão é, justamente, o fato de Almodóvar ter produzido uma película com características de filme *noir* e inserido, justamente, a já citada figura da mulher-fatal, que funciona como um dos principais elementos desse gênero, e tê-la construído não no corpo de uma pessoa do sexo feminino, mas no corpo de um homem que representa, no filme dentro do filme, o travesti Zahara e que acaba sendo objetifi-cada pela câmera e pelo público *voyeur*.

Como objeto deste artigo, veremos a análise filmica de alguns planos da segunda seqüência de cenas do filme, em que Zahara se apresenta dublando a música *Quizás, Quizás, Quizás*, com uma gravação da cantora e atriz espanhola Sara Montiel, em quem foi inspirada tal construção imagética.

Contexto do estudo

A questão da metalinguagem e o contexto do filme

Para falarmos a respeito da personagem Zahara é preciso, antes, falarmos sobre a metalinguagem no cinema, porque Almodóvar a usa para desvendar o filme. Em cada parte, ele nos revela uma surpresa ainda não percebida. A metalinguagem aparece quando o cinema explica o próprio cinema, numa auto-reflexão a partir de elementos que ele mesmo produz e esse fato é uma constante que redundna na obra almodovariana, comprovando-se, nas palavras de Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa, numa resenha no site < <http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n1/v43n1a12.pdf> > sobre o livro *O filme dentro do filme*, (1999), de Ana Lúcia Andrade: “A metalin-

guagem aparece como estratégia de auto-referência, seja na ênfase quase alcoviteira de falar sobre seus personagens, seja na explicitação dos códigos da linguagem ou na referência à sua própria estrutura. Dois tipos de filme trabalham neste registro: os filmes que se referem ao universo cinematográfico através da temática (o filme sobre cinema: biografias de atores, diretores ou personalidades da indústria cinematográfica) e os filmes que explicitam o discurso cinemato-gráfico, ou seja, o filme dentro do filme. Neste último caso, o recurso da metalinguagem é inserido como parte fundamental da trama”.

Além disso, o filme dentro do filme *Má Educação* apresenta ainda a narrativa dentro da narrativa: uma que acontece como se fosse de “verdade”, outra que acontece de acordo com a história *A visita*, escrita por um dos personagens, Ignacio Rodriguez, que não será aqui estudada, mas que é importante para a compreensão do filme dentro do filme, pois ele se passa a partir da leitura dessa história, como personagem. Assim, ainda explici-tando a questão da metalinguagem no cinema, há ainda um personagem, Enrique Goded, que dirige o filme dentro do filme, alusão ao cineasta Pedro Almodóvar. Ele transforma a história de *A visita* num roteiro e o roteiro, num filme: o próprio Enrique Goded também é encenado no filme dentro do filme, mas tem seu sobrenome “verdadeiro” trocado por um fictício: Enrique Serano. Essa narrativa dentro da narrativa se comprova tanto com algumas imagens da história datilografada (a palavra como imagem) quanto pela narração em voz *over* – aquela que ouvimos enquanto, geralmente, vemos outra coisa ser atribuída a ela.

Há no filme duas histórias paralelas que se integram num todo, fruto

da junção de ambas, mas só conseguimos compreender esse fato quando nos é revelada a existência de um filme dentro do filme – e quando isso ocorre, é que vamos descobrindo a ambigüidade e sordidez de algumas personagens – característica de personagens de películas *noirs*: “É como se fosse possível visualizar o cinema simultaneamente sendo feito e exibido, em uma junção entre o roteiro, a realização, a montagem e a captação pelo espectador do que está ocorrendo na tela” (ANDRADE, 1999: 97).

Nesse filme de Almodóvar, a metalinguagem faz com que percebamos as construções simbólicas construídas pelo diretor, além de nos convidar a perceber como funciona o cinema. Em *Má Educação*, Zahara é interpretada pelo ator mexicano Gael García Bernal, que faz o papel de Juan. A personagem Juan, por sua vez, também é um ator e encena, no filme que está sendo rodado dentro do próprio filme *Má Educação*, o papel de um travesti chamado Zahara, ou seja, já percebemos aqui o cinema se auto-explicando: um filme dentro do filme com todas as suas variantes – a pesquisa de uma história para se filmar, o feitiço de um roteiro, a escolha do elenco, a preparação do ator para chegar à personagem, o figurino, a maquiagem, a iluminação, o cenário, os objetos de cena, a presença de um diretor e sua equipe técnica, fotogramas, filmadoras e todo aparato cinematográfico podem ser percebidos na película.

Filme noir e a mulher-fatal

Após a Segunda Grande Guerra Mundial e no imediato do pós-guerra (Guerra Fria), quando imperava uma atmosfera de tensão e pessimismo no mundo, especialmente nos Estados Unidos da América, foi que a figura da mulher-fatal apareceu nos filmes

noirs. Sensíveis em capturar os acontecimentos do mundo, cineastas da época foram criando um novo gênero de filme, chamado de *Film Noir* – termo em francês para “Filme Negro”. Primeiramente, o termo foi usado para designar os filmes de Hollywood, nos anos 1940 e 1950, “com certas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra” (Mattos, 2001:11).

Durante a guerra, as mulheres foram trabalhar nas fábricas, em vez de se dedicarem exclusivamente ao serviço doméstico e à família. Os homens passaram a encarar tais mulheres com desconfiança, também pelo receio da concorrência no mercado de trabalho. Dessa forma, ocorriam, então, mudanças na organização tradicional da família do sistema patriarcal que confundiam os papéis sexuais tradicionais.

Nos filmes *noirs*, a mulher-fatal usa o próprio corpo para seduzir os homens ao seu redor e conseguir o que almeja, como concorda Kaplan: “... usa seu corpo como espetáculo, como objeto-a-ser-olhado, e manipula as estruturas que privilegiam o olhar masculino para seus próprios fins – isto é, dinheiro, presentes, admiração, adoração...; ela é, em suma, uma mulher devassa, uma *femme fatale*... tal como essa figura vinha sendo representada através das décadas” (1995:66).

Mattos (2001) concorda com Kaplan ao dizer que as mulheres-fatais são corrompidas, agressivas, sensuais, levam os homens à destruição moral e, algumas vezes, à morte, mas que acabam sempre punidas no final, vítimas de suas próprias ciladas: “São mulheres de posse de sua sexualidade, que fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal e, em conseqüência, devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada

aquela ordem inviolável” (Mattos, 2001: 38).

Essa forma de controle masculino feita pelos cineastas sobre o discurso e a imagem femininos para caracterizar a mulher no cinema era parte de uma construção para tentar conter os avanços do feminismo em relação à libertação das mulheres, como consequência da revolução industrial no mercado de trabalho. Isso se deu até pelo fato de as mulheres trabalharem recebendo salários mais baixos do que os dos homens, então, até a classe proletária masculina via nelas concorrentes perigosas. Assim, “... a fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado...” (Beavouir, 2000: 17). Era, portanto, a mulher-fatal uma forma que vinha a calhar para se focar a mulher pecadora, profana, que ia contra o sistema patriarcal familiar.

A mulher-fatal de **Má Educação** e o travestismo

A mulher-fatal de *Má Educação* não é uma mulher, mas sim um homem – um ator pertencente ao sexo masculino: Gabriel García Bernal, que faz o papel de Juan (também um ator), que faz o papel de Zahara, um travesti – eis um elemento que faz parte do universo almodovariano. Ricardo Calil, jornalista da *Revista Bravo*, diz que: “No início, Almodóvar usa a figura do travesti para chocar. Com o tempo, porém, ele explora sua característica do simulacro do real. Em um universo de mulheres fortes e homens boçais, os travestis e transexuais dão a seus filmes a força da ambigüidade” (2006: 36).

Como dito, a mulher-fatal de Almodóvar não é uma mulher pertencente ao gênero feminino, que pensa com suas glândulas ou que “... tem ovários, um útero...” (BEAUVOIR,

2000: 10), mas sim um homem (que possui a profissão de ator) e encena o papel de um travesti. Ou seja, um homem que, no filme dentro do filme *Má Educação*, perfaz a função da metalinguagem do cinema e assume como auto-identidade sexual traços de comportamento dos indivíduos interpretados como femininos, sendo que, para Giddens (1993), “a identidade sexual poderia ser formada pelas diversas configurações de traços relacionando a aparência, a conduta e o comportamento” (1993: 217).

Tanto Juan como Zahara são personagens que personificam a mulher-fatal. Zahara personifica o lado feminino dela; já Juan personifica, com mais densidade, características psicológicas atribuídas a essa figura mediante seu comportamento. Juan é uma personagem dissimulada e densa, Zahara é cômica e fruto da imaginação do diretor Enrique Goded, mas sabe-se que, na verdade, Zahara é fruto da imaginação de Almodóvar porque é ele o pai de todas essas histórias cruzadas. No entanto, a intenção não é debater tais picuinhas, mas somente situar o leitor a respeito da história – é em Zahara que este estudo se foca.

Como mulher-fatal, Zahara é uma personagem altamente sedutora e lasciva, e, como as imagens que vemos no filme, somos levados a interpretá-la dessa forma, não só pela atuação de “Juan”, mas, também, pelos movimentos da câmera e pela ambientação do figurino e do cenário.

O voyeurismo no cinema

Metz (1980) diz: “O filme é exibicionista e ao mesmo tempo não o é. Ou pelo menos, há vários exibicionismos e voyeurismos que lhe correspondem... O filme não é exibicionista. Eu vejo-o, mas ele não me vê quando eu o vejo. Todavia,

ele sabe que eu o vejo, mas não quer saber isso...” (1980: 97-98). Na sala de cinema, o *voyeur* não se importa de ser visto, porque está no escuro.

Laura Mulvey, em citação sobre Freud (apud Xavier, 2003), fala de escopofilia, ou seja, do ato de tomar outras pessoas como objetos, “sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador... das atividades voyeuristas das crianças, do desejo de ver e de confirmar aquilo que é reservado ou proibido (curiosidade pelas funções genitais e corporais dos outros, pela presença ou ausência do pênis e, retrospectivamente, pela cena primordial)” (apud XAVIER, 2003: 440- 441).

Material e método

Para a explanação deste artigo, foi selecionada pequena parte da segunda seqüência de cenas do filme. As imagens escolhidas foram as que mostram Zahara apresentando seu show “A Bomba”, no palco de uma casa noturna, caracterizada com uma roupa especial para tal apresentação, cantando um trecho da música *Quizás, Quizás, Quizás*, composição de Osvaldo Farrés, de 1947. A personagem Zahara, nessa cena, é construída e inspirada na atriz e cantora espanhola Sara Montiel, no filme *Noches de Casablanca* (Noites de Casablanca), de Henri Decoin (1963), em que Sara Montiel também canta *Quizás, Quizás, Quizás* e lança uma flor a um jovem que a assistia na platéia. Outra comparação entre Zahara e Sara Montiel é o fato de haver certa semelhança entre os nomes de ambas, no que tange à sonoridade e à terminação “ara” (Sara-Zahara).

A análise fílmica, a seguir, baseia-se nos escritos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, de acordo com a linguagem cinematográfica; nos escritos sobre significados

semiológicos de Christian Metz e Ana Lúcia Andrade; na coletânea de textos organizada por Ismail Xavier, que trabalham a questão dessa linguagem do cinema. Tal análise também está permeada de justificativas baseadas no ponto de vista de implicações históricas, antropológicas e sociológicas de autoras feministas como E. Ann Kaplan, Laura Mulvey e Simone de Beauvoir. Outros autores que contribuem para esta discussão são Edgar Mori, Anthony Giddens e A. C. Gomes de Mattos.

Análise fílmica

O que as imagens comunicam?

Na seqüência dois, vemos uma cena de curta duração, em que a câmera permanece fixa e o enquadramento se dá de maneira a centralizar o jovem Enrique, de jaqueta de couro preta, em primeiro plano, notando-se uma platéia de maioria masculina ao fundo. Mesas pequenas, redondas, com forros vermelhos. Abajures, nas mesas que possuem pessoas, acesos. Abajures apagados nas mesas “vazias”.

Primeiramente, enquanto ouvimos a introdução melodiosa da música, que se inicia com violino, vemos o jovem Enrique chegar, sentar-se à mesa e acender um abajur que está sobre ela. Com essa ação, ele sinaliza sua presença ali e compartilha do momento como se “acendesse” o seu desejo pelo que está vendo. Ao fundo, é notável a maioria masculina assistindo ao espetáculo. Laura Mulvey, no ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, publicado em antologia organizada por Ismail Xavier (2003), fala da questão do prazer do olhar ativo/masculino e do passivo/feminino: “O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura femi-

nina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se conota sua condição ‘para-ser-olhada’. A mulher mostrada como objeto sexual... sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino... Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares” (2003: 444-445).

Em seguida, a câmera, que permanece fixa num plano curto (duração de quarenta segundos), em movimento de *travelling* vertical ascendente e enquadramento centralizado: partes do corpo de Zahara vão sendo mostradas aos poucos. Um foco de luz acompanha o movimento da câmera.

O palco está na penumbra. A câmera mostra tecidos maleáveis, de tonalidade pérola-cintilante, que resplandecem pontos de luz, enfatizando o brilho da “estrela” e o glamour da personagem como “diva” no palco. Um longo tecido vermelho também é visto pendendo pelo corpo de Zahara: “Idealizada ao nível do Divino, sua beleza evoca desejo e anseio ininterruptos, entretanto ela permanece inatingível” (KAPLAN, 1999:99). Nesse momento, embora se apresente numa casa noturna, Zahara é uma estrela, e sua outra personificação, Juan, o ator que faz Zahara no filme dentro do filme, também quer ser uma. Ora, se Zahara está sendo “filmada” no filme dentro do filme, então, comprova-se, de fato, que ela já é uma estrela, além de apresentar-se bela, como diz Edgar Mori em *As estrelas: mito e sedução no cinema* (1989): “A estrela não é idealizada em função de seu papel:

ela já é, pelo menos potencialmente, idealmente bela. Não é somente glorificada por sua personagem, ela também a glorifica” (1989: 27).

O figurino é creditado ao estilista de moda francês Jean-Paul Gautier e é uma peça inteira, colada ao corpo do travesti. A câmera vai subindo lentamente e revelando uma cauda cheia de barbatanas que lembra um rabo-de-peixe (sereia). Como fala Almodóvar em seu *site* oficial: “É um vestido cor carne, costurado até a garganta como uma segunda-pele, que dá a impressão de nudez total. O colo, os seios e a púbis são feitos com paetês de diferentes tons e grânulos de vidro marrons e rosados. O traje em si mesmo representa a feminilidade falsa e desnuda” (<<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista8.htm> >).

Então, câmera e foco se fixam em suas ancas, revelando, por sua vez, arredondados glúteos, e continuam fixos nesse ponto por alguns segundos, no prazo de Zahara, que está de costas, virar-se e revelar-nos sua felpuda natura negra, costurada por fora do figurino, segurando ao lado dela uma rosa rubra, com suas unhas postiças igualmente vermelhas, como parte do figurino. É a revelação de que aquela personagem em cima do palco se trata de uma “mulher”, mas que, na verdade, não é uma mulher, e sim a imitação de uma. Ou seja, é um simulacro da realidade porque ela não é, apenas representa.

Simultaneamente ao movimento ascendente da câmera, um foco de luz acompanha o mesmo movimento e direciona o passeio do nosso olhar pelos caminhos curvilíneos do corpo de Zahara. O foco de luz revela as partes antes escondidas pela ausência de luz, numa brincadeira bem ao gosto do *voyeur*, e, junto com a câmera, para deleite desse olhar, faz

um recorte no corpo da “diva”, como se fosse uma imensa lanterna afoita na mão do espectador que espia. Lanterna que toca de fato o corpo e as partes que o espectador não pode tocar, como se fosse as suas mãos.

Quando Zahara se vira, e vemos uma flor vermelha (um cravo) em sua mão, como se estivesse de frente para sua natura, é como se a flor (cravo) fosse também a representação de um falo (que está escondido sob o figurino), remetendo ao corpo masculino que ali se oculta naquela forma andrógena, ambígua. É um travesti, percebemos, e como fala Mulvey: “Mas, em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca um problema mais profundo. Ela também conota algo que o olhar continuamente contorna, e rejeita: sua falta de um pênis, que implica uma ameaça de castração e, por conseguinte, em desprazer” (apud XAVIER, 2003: 447). O cravo vermelho também é uma referência a Sara Montiel.

Depois, a câmera continua sua trajetória ascendente pelo corpo de Zahara, enquanto ela desliza a flor por ele, mostrando-nos seu baixo ventre, seu umbigo e seus seios que, assim como a natura felpuda, saltamos aos olhos como se aquele vestido não fosse um vestido, mas a extensão do seu corpo de falsa mulher nua. Laura Mulvey, a respeito disso, diz: “...as canções... os *close ups* de pernas... ou de um rosto... inscrevem uma forma diferente de erotismo na narrativa. O pedaço de um corpo fragmentado destrói o espaço da Renascença, a ilusão de profundidade exigida pela narrativa. Ao invés da verossimilhança com a tela, cria-se um achatamento característico de um recorte, ou de um ícone” (apud XAVIER, 2003:445).

Zahara termina o trajeto do cravo parando o braço com ele ao lado de seu rosto. Ela usa uma peruca de um loiro muito claro, com um

penteadado chamado “bolo de noiva”, como era moda entre os anos 1950-1960, assim como também o era sua maquiagem de olhos bem marcados e destacados com delineador preto na pálpebra superior, com um traço que finda num risco puxado para cima. A maquiagem está de tal maneira associada à estrela de cinema que sua função é expressiva, destaca os movimentos da boca e dos olhos, “eleva a beleza cotidiana ao nível de uma beleza superior, radiosa, imutável” (MORI, 1989: 30).

Observamos que há estreita relação entre o figurino, a maquiagem e o penteadado de Zahara nessa cena, como os usados por Sara Montiel e mostrados em fotos e cartazes de filmes, como *El Ultimo Cuplé*, de Juan de Orduña (1957); *L’espionne de Madrid*, de Rafael Gil (1962).

Ainda na referida seqüência, a câmera, que continua fixa, mostra-nos Zahara com peruca loira e que canta segurando um cravo vermelho na altura da boca como se fosse um microfone. Em segundo plano, observa-se um cenário de motivo aquático.

Atrás de Zahara, vê-se parte do cenário que possui relação com o mar. É como se Zahara, com seu vestido/segunda-pele/rabo-de-peixe fosse uma sereia que saísse das águas para cantar, seduzindo a platéia com seu canto. Como se também fosse a deusa Vênus, “pela qual todos os homens se apaixonam” (MORI, 1989:153). Ela canta com a flor na mesma posição, delicadamente, fazendo expressões singelas no rosto, que são mais expressivas na forma de ela olhar, suspirar, piscar, abrir e fechar a boca fazendo biquinhos sedutores (como um peixe), que chamam atenção para sua boca, ao pronunciar as palavras com articulação verbal bastante sensual, pelo espanhol articular-se com toques da ponta da língua no palato duro (céu

da boca).

Zahara dubla Sara Montiel: “*Siempre que te pregunto/ Que, cuándo, cómo y dónde/ Tú siempre me respondes/ Quizás, quizás, quizás*”. Os suspiros, os piscares de Zahara são atribuições ao gozo. Toda ela goza. Ela tem prazer em ser olhada, desejada, admirada, porque se coloca como objeto do olhar do público que ali foi para assisti-la, e, também, é objetificada tanto pela câmera voyeurista quanto pelo público masculino ali presente na cena e pelo espectador que assiste ao filme.

Para Kaplan, numa referência às mulheres-fatais dos filmes *noirs*, que geralmente morrem ao final das películas, os homens que cobiçam a mulher pelo olhar tentam dominá-la, na “tentativa de eliminar a ameaça da mulher, primeiro dominando-a através do poder controlador do olhar; depois fetichizando-a; e finalmente assassinando-a. Os dois primeiros mecanismos dependem obviamente da câmera como aparato para controlar e manipular o olhar, e para objetificação da mulher. Mas a representação da mulher assassinada é, evidentemente, também um produto da câmera, usada para controlar a imagem da mulher, quer dizer, para oprimir a mulher através da própria representação. A câmera é o meio através do qual o feminino representado é relegado à construção masculina, de forma que a mulher é impedida de possuir ‘o feminino’, e até mesmo de descobrir o que o feminino pode vir a ser fora da construção masculina” (1995:111).

Do palco, o olhar de Zahara é direcionado ao jovem Enrique (seu primeiro amor de infância, quando ela ainda era o menino Ignacio, e com ele estudara num colégio interno católico, de padres). Mas, às vezes, é vista olhando em direção à câmera (ou para o *voyeur*).

Então, quando há só a melódia,

sem voz, Zahara lança o cravo para o jovem Enrique sentado à mesa em frente ao palco. E ele pega a flor, devolvendo-lhe um olhar provocante. Ele, de certa forma, também goza do fato de Zahara tê-lo escolhido e demonstra, pelo seu próprio olhar, que deseja Zahara e está fascinado por sua beleza: “O exibido sabe que é olhado, deseja que seja assim, identifica-se com o *voyeur* de quem é objeto (mas que o constitui também como sujeito)” (METZ, 1980: 98). Nessa posição, Zahara, de mulher-peixe, pesca. É a sereia que lança sua isca ao pescador e este a pega: uma isca lasciva, rubra, quente, sexual, assim como o é a própria a cor da flor: “Normalmente denominamos de cores quentes as que derivam do vermelho-alaranjado” (Farina 2005:92).

Depois, a câmera volta para Zahara e ela continua cantando: “*Y así pasan los días/ Y yo, desesperando/ Y tú, tú contestando/ Quizás, quizás, quizás*”. Nesse momento, Zahara levanta a mão direita, espalmada, ao lado do rosto – numa referência a outro travesti que também imita Sara Montiel, e que, no filme, a personagem Juan (o ator que interpreta Zahara no filme dentro do filme) se prepara com ele, fazendo “laboratório” para compor Zahara.

Conclusão

Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, a mulher-fatal é sempre apresentada no centro da cena, assim como percebemos também Zahara como personagem de grande importância: pelas roupas que ela usa em destaque, pelo seu tempo duradouro de presença nas cenas, por ela se localizar sempre focada no centro – outra característica dos filmes *noirs*. Como atesta Kaplan: “O que diferencia o filme *noir* dos outros gêneros é que a

mulher, enquanto enigma, enquanto mistério é trazida para o primeiro plano... efeito inconsciente dos medos e fantasias masculinos sobre a mulher” (1995:96).

A mulher-fatal de Almodóvar é construída nos planos escolhidos para essa análise, inspirada em Sara Montiel, a cantora e atriz espanhola. Ela usa o próprio corpo para seduzir os homens ao seu redor. A construção da personagem Zahara é toda feita em simulacros e representações: o cabelo, as unhas, os seios e as nádegas postiços não são naturais, eles representam o real. É uma mulher ambígua, andrógena e cheia de artimanhas para seduzir. A câmera, o figurino, a iluminação e a interpretação possuem grande importância para nos mostrar as características imagéticas da mulher-fatal e, por sua vez, para seduzir o público que assiste ao filme.

Abstract

Zahara is a character who plays in a movie which is building in the movie *Bad Education* (2004), by Pedro Almodovar, the Spanish moviemaker and it explains how the cinema works, how the cinema explains itself. She represents a fatal woman like the actresses in *Black Movies*. However she is not a woman but a drag queen and sings in a night club to a voyeur public so the cam represents the eyes of this audience. Zahara looks like the Spanish actress Sara Montiel and she represents a super star. This study researches the visual symbols, the communication about these representations under the cinematographic language, speaking about stereotypes, genus, sexual identity, feminism and History researching how Almodovar works with this character putting some woman details on her developing the cinema's voyeurism and how woman grows into an object woman.

Keywords: cinema, cinema's voyeurism, fatal woman, drag queen, Pedro Almodovar.

Bibliografia

ALMODÓVAR, Pedro. *La Mala Educación*: site oficial. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista8.htm>> Acesso em: 11 abril 2007.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BARBOSA, Andréa Cláudia Miguel Marques. *O filme dentro do filme*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 46, n. 1, 2000. p.275-281. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n1/v43n1a12.pdf>> Acesso em: 20 setembro 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – Volume 1, Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

CALIL, Ricardo. Almodóvar reencontra Almodóvar. *Revista Bravo*. Editora Abril, ano 9, n.106, p.29 – 39, jun. 2006.

Centro Virtual Cervantes. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/personajes/personajes_59.htm> Acesso em: 11 abril 2007.

Cine Internacional. Disponível em: <<http://www.cineinternacional.com/>> Acesso em: 11 abril 2007.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. São Paulo: Edgar Blücher, 2005.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade – Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. Tradução Magda Lopes. 1ª ed. São Paulo: Unesp, 1993.

InfoMontiel. Disponível em: <<http://infomontiel.tripod.com/id38.htm>> Acesso em: 11 abril 2007.

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

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

METZ, Christian. *História/ Discurso: nota sobre dois voyeurismos*. In: *O significante imaginário – psicanálise e cinema*. Lisboa - Portugal: Livros Horizonte, 1980.



Data do recebimento: 03/06/2007

Data do aceite: 16/07/2007