

Desejo e prostituição: a literatura de Caio Fernando Abreu e o cinema de Pedro Almodóvar

Desire and Prostitution: Caio Fernando Abreu's literature and Pedro Almodóvar's movies

Antonio Peterson Nogueira do Vale*
petersonacademico@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO: Neste artigo, analisam-se as personagens Dama da noite, do conto homônimo do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, do autor brasileiro Caio Fernando Abreu, e Lola/Esteban do filme *Todo sobre mi madre* [*Tudo sobre minha mãe*], do diretor espanhol Almodóvar. Essas personagens expressam comportamentos marcantes dentro de um tempo de constantes mudanças.

PALAVRAS-CHAVE: Dama da noite. *Todo sobre mi madre*. Transexualidade.

ABSTRACT: In this article, we offer an analysis of the characters Dama da noite [Lady of the night], from the Brazilian author Caio Fernando Abreu's short story *Os dragões não conhecem o paraíso* [*Dragons don't know paradise*], a namesake of his book, and Lola/Esteban, from the Spanish director Almodóvar's film *Todo sobre mi madre* [*Everything about my mother*]. Both characters express outstanding behaviors in a quickly changing time.

KEYWORDS: Dama da noite. *Todo sobre mi madre*. Transexuality.

Introdução

[...] O que interessa é a procura de um ato estético que possa poetizar o cotidiano. Entre o sublime e a perversão, entre o voyeurismo e a condenação pela sociedade, algo se perde, algo de sutil, talvez apenas o corpo, talvez apenas uma possibilidade humana.

(Denílson Lopes)

* Mestre em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN) e aluno de doutorado do mesmo programa, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Rosanne Bezerra de Araújo.

A narrativa de Caio Fernando Abreu (doravante Caio) está, muitas vezes, estruturada numa perspectiva da primeira pessoa e, por isso, suprime o nome do narrador e/ou narrador-personagem em questão. Algumas personagens estão submetidas a uma análise muito maior a partir de si mesmas e, assim, refletem sobre suas próprias atitudes e de seus pensamentos, marcadamente assinalados para uma visão mais subjetiva do leitor, sem interrupção e/ou interferência de um narrador.

Scholes e Kellog (1977, p. 2, grifo nosso) introduzem esse pensamento: “A narrativa do século XX começou a afastar-se dos objetivos, atitudes e técnicas do realismo [com Joyce, Proust, Mann, Lawrence e Faulkner]”.

A obra de Caio apresenta uma dinamicidade efusiva na sociedade pós-moderna na qual vivia e era envolvida com aspectos próprios de uma época marcada pela repressão ditatorial e, por isso, um medo constante de se expressar, além do medo de contaminação da AIDS. Para objetividade deste texto, colocarei sob confronto não os aspectos biográficos do autor gaúcho, mas o que a sua introspecção e vida originou no livro de contos *Os Dragões não conhecem o Paraíso*, o qual alcançou sucesso internacional devido à sua maturidade literária, estando entre os mais famosos do autor oriundo de Santiago do Boqueirão. Castello (2006, p. 66) analisa-o como sendo, provavelmente, o melhor livro de Caio. Aqui, será analisado o conto Dama da noite.

Ladeando a nossa análise literária, há o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, conhecido pela sua filmografia repleta de cores, ironia, paradoxos da vida e desejos sexuais. O mundo dos filmes de Almodóvar, que também passa por uma ditadura em seu país, apresenta uma Espanha colorida cujos contornos do socialmente aceitável são imprevisíveis e extrapolados, embora isso conote a própria afirmação da vida e, contraditoriamente, possa representar a morte, com personagens doentes que se extinguem a partir do ser que são. Nessa esfera ambivalente, não faltam personagens homossexuais, bissexuais, travestis, transexuais e, claro, heterossexuais.

Não há a intenção, neste artigo, de fazer as ressalvas sobre a categoria do que é o filme e/ou distingui-lo da literatura, uma vez que ambos são produtos culturais diferentes e, aqui, não são postos em contraposição, mas analisados para

aferir o teor subversivo das narrativas em detrimento das sociedades, a brasileira e a espanhola, respectivamente.

Em um universo aparentemente caótico onde se resolvem – ou não – todos os dramas existenciais, e principalmente sexuais, as angústias se multiplicam no que Almodóvar faz de melhor: descortinar os desejos. São personagens plurais que fogem à luz do tradicionalismo. Machado (2010) incita:

A pulsão humana não se resume aos interesses da reprodução e da continuação darwinista da espécie, e Almodóvar coloca no centro da sua cinematografia esse caótico Eros humano que explode em todas as direções e em todas as formas, até mesmo na sua inversão mais radical, a morte.

É sob o signo da alma livre da censura e repleta de desejos, que Almodóvar, em *Todo sobre mi madre* [*Tudo sobre minha mãe*], uma aparente comédia feminina de 1999, sustenta uma narração um pouco incomum. Almodóvar (2008, p. 211) complementa: “E por trás desse título divertido e malicioso no estilo Almodóvar, há uma emoção profunda que o cineasta introduziu em seu universo: a morte devastadora de uma criança, de um filho”.

Alguns teóricos serão citados para pincelar sobre estudos que entremeiam a sexualidade, além de estudiosos da obra do autor Caio Fernando Abreu e do cineasta Pedro Almodóvar, sempre a fim de situar a sua obra nos parâmetros de uma crítica consciente.

1 Os Dragões não conhecem o Paraíso

Em *Os Dragões não conhecem o Paraíso*, a mitologia oriental é a imponente força mística que opera para o encadeamento das narrativas. Numa entrevista, Caio (2005, p. 259) declarou ter ficado obcecado pelos dragões na mitologia chinesa e concluiu: “[...] percebi que todas as personagens com as quais eu lidei durante esses anos eram espécimes de dragões”.¹

Numa pequena nota introdutória de esclarecimento sobre os *Dragões*, o autor fala que se trata de um livro sobre amor e as nuances que este implica. Nele,

¹ Fragmento da entrevista que o autor concedeu ao jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 23 de março de 1988. O trecho foi extraído de uma coletânea sobre a obra do autor.

Caio aborda os temas preferidos: a morte, o estranhamento, a solidão, a dor (CALLEGARI, 2008). Curiosamente, há, em paralelo, uma dedicatória à memória dos amigos mortos e à vida, marcando a possível contradição a ser encontrada na leitura dos contos.

Parece haver um tom confessional embebido de uma visão da falta de esperança do amor nos contos que permeiam o livro. O suposto amor não surge, não aparece nos contos de Caio, dando espaço à tristeza, à solidão e a outros sentimentos de dor. Essa desesperança, esse amor sob a face da maldição e outros comportamentos sociais de suas personagens é o cerne da discussão literária deste trabalho, que utilizará o resultado das relações estabelecidas entre o discurso homoafetivo² e suas implicações; por outro lado, verificaremos o fio narrativo que envolve o filme espanhol *Todo sobre mi madre* [*Tudo sobre minha mãe*], de Pedro Almodóvar.

Quanto às personagens que povoam os *Dragões*, elas refletem ora uma tristeza inconsciente ou consciente, ora uma alegria esfuziante e, assim, impingem dinamicidade ao livro, procurando um amor que lhes confirmam vivacidade para a existência.

Uma dessas personagens é Dama da noite, homônima do conto. Ela parece um pouco amargurada com a toada da sua vida, passada, fora de moda no momento em que fala, mas cheia de histórias para contar, nem sempre com carinho. Embora alguns trechos do conto indiquem um suposto gênero feminino dessa personagem, que conta a história, como se estivesse num diálogo, o ator Gilberto Gawronski atua em curta como se a personagem fosse um travesti, indicando uma possibilidade de leitura que indica inclinações homossexuais.

2 Dama da noite

Em Dama da noite, Caio (2005) expõe as inúmeras experiências noturnas nas quais a personagem se envolveu durante a vida. Um aspecto intrigante da

² O termo *homoafetividade* foi cunhado pela Desembargadora Maria Berenice Dias, no livro *União Homossexual: o preconceito e a justiça*: “Essa mesma preocupação [da pluralidade de nomenclatura e sentidos diversos da palavra homossexualidade] deu ensejo a que, na primeira edição dessa obra, criasse o neologismo ‘homoafetividade’, expressão [...] inserida no vocabulário jurídico e na linguagem comum” (DIAS, 2006. p. 34).

narrativa é o percurso que a personagem faz de sua própria existência, ligada a detalhes de sua complexidade psíquica.

Ela conversa, em sua provável embriaguez, com um “garotão”, ao qual ela diz, reiteradamente, que não entende nada da vida e que, sendo de épocas distintas, ela, a Dama da noite, teria aproveitado uma vida intensa de sexo fácil, sem os medos das contaminações virulentas, que marcaram a pós-modernidade. É uma aparente prostituição a referência implícita na voz elíptica dessa personagem que, em alguns momentos, vai mostrar a força de sua identidade sexual.

E é sob esse contexto, numa noite comum, que ela vai expor o seu dissabor em estar fora da “roda-gigante” da vida.

Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo *bá*, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar (ABREU, 2005, p. 83).

Dialogando sobre a vida e as inclinações da contemporaneidade, a personagem parece mais se perguntar onde está, o que está fazendo dessa/nessa vida, por que tem de estar (ou não) numa roda que é socialmente aceita e o que fazer com a sua liberdade. Zygmunt Bauman (2003, p. 13) consegue responder, ao menos virtualmente, a essas perguntas e mostra que pertencer a uma comunidade pode sugerir acomodações propícias e troca de interesses entre os seus membros.

Dama da noite se nega a fazer parte de uma comunidade da qual não consegue se desvencilhar facilmente. Ela está ligada, ainda que pela negação, à roda que parece denotar a cultura dominante, e, por isso, rejeita os marginalizados e apaga identidades. Bauman (2003, p. 20), ainda, explora os sentidos da palavra “identidade” num contexto harmonizado ao de comunidade, a roda de que tanto fala a personagem de Caio:

‘Identidade’, a palavra do dia e o jogo mais comum da cidade, deve a atenção que atrai e as paixões que desperta ao fato de que é a *substituta da comunidade*: do ‘lar supostamente natural’ ou do círculo que permanece aconchegante por mais frios que sejam os ventos lá fora.

Nesse sentido, a identidade de Dama da noite se mantém intacta por ela acreditar que o seu grupo não é mais atual (mas que já se sentiu inserida em um), embora ela não coadune com os existentes. Numa tentativa de vangloriar-se, ela aponta que não gosta das pessoas da mesma idade e se fragiliza ao mostrar que houve, em algum momento de sua vida, pelo menos, a ilusão de que chegaria a algum lugar.

Sabia que eu até vezenquando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha (ABREU, 2005, p. 85).

Além da expressão nostálgica de que a vida pareceu funcionar em um determinado momento, nesse trecho há uma forte referência à AIDS, doença que “freou” a geração da personagem. As pessoas da década de 1980 estavam à mercê de uma ciência que, igualmente ignorante, via uma epidemia se alastrar com cantores, autores, como o próprio Caio, e outras pessoas importantes, ou anônimas, morrendo. A doença, de que pouco se sabia nos anos 80, confundia médicos até mesmo onde a medicina era avançada.

O excerto acima mostra, ainda, um conflito de gerações, ou mesmo uma possível não-aceitação das mudanças do mundo. A personagem, no seu tom pedagógico, continua também fazendo referência à doença: “Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids” (ABREU, 2005, p. 85).

O que se pode recolher da defesa da pedante personagem é o ódio que ela tem de ter sido pega de surpresa no auge de sua juventude. A doença, por muito tempo associada aos homossexuais, era caracterizada por considerações socioculturais de noções subjetivas de certo e errado e que partiam de posições etnocêntricas a respeito da sexualidade humana.

A Dama da noite se sente equivocada num universo ao qual não pertence inteiramente, onde se sente deslocada, distante do que o mundo parecia ter reservado para ela. Em certa medida, é, também, a visão de Caio sobre a doença da qual foi vítima.

Essas observações levam a crer que a preocupação da personagem é legitimada por um comportamento que lhe é inerente. A linguagem ácida parece

pertencer a guetos de um universo marginalizado e dialogar com uma crônica do próprio Caio, que tenta desmitificar os estereótipos gays, “As quatro irmãs – psicoantropologia fake”, com quatro especificações distintas do imaginário gay.

Mesmo quando usa frases e se coloca no feminino, a personagem notívaga apresenta a fragilidade de ser igual a uma “Jacira”, um dos tipos de “homossexuais masculinos de qualquer idade ou nação” (ABREU, 2006, p. 141) a que Caio faz referência. A tipologia da “Jacira” é aquela “que todo mundo sabe que é homossexual, e ela mesma – que refere-se a si própria, seja qual for seu nome, sempre no feminino – acha ótimo ser” (ABREU, 2006, p. 141).

A Dama da noite parece confessar esse comportamento ao falar das pessoas da sua idade e que elas têm o “mesmo tipo de. la dizer *problema*, puro hábito: não tem problema.” (ABREU, 2005, p. 85). À década em que o conto foi escrito, anos 80, a homossexualidade ainda era considerada doença pela OMS, e muitas pessoas se referiam à sexualidade homoerótica como um problema de natureza social e comportamental.

Dama da noite se sente isolada num mundo que parece não ser mais dela, por fora do movimento da vida. Há um estranhamento da personagem em não se sentir na engrenagem de um espaço desejado e, contraditoriamente, rejeitado, embora, segundo ela, não tenha nunca participado da roda e, também, não tenha escolhido nada na vida.

A ambientação está prenhe de generalizações e demarca, vagarosamente, as impressões que a personagem tem de um universo familiar, embora isso pareça causar um choque no seu interlocutor que ora quer levantar para ir embora, como se o ambiente e a conversa não tivessem o interesse desejado, ora trava diálogos quentes com a Dama da noite, que lhe paga vodcas para que continue a lhe fazer companhia.

Uma leitura mais acurada sobre o conto nos permite entender a existência de um universo *underground*, que ajuda a denotar um comportamento mecânico nas atitudes humanas. Pessoas semelhantes se vestindo de forma igual e se comportando de forma análoga a todos do mesmo ambiente, “dentro da roda” à qual se refere a Dama da noite. Ela se sente fora, mas entende o ritmo e o batida monótona da roda. Ao inquirir o companheiro da noite sobre aspectos da vida, ela vai deixando as marcas da pessoa que é: estranha, alheia ao mundo, feia para a sua

idade, a ponto de perguntar ao garoto do seu lado: “você acha que eu pareço muito fodida? Um pouco eu sei que sim, mas fala a verdade: *muito?*” (ABREU, 2005, p. 85).

Existe uma noção de monstruosidade implícita no ser que a Dama da noite se transformou e que ela diz não ter percebido com o passar dos anos. Célia Magalhães (2003, p. 26) explicita a monstruosidade como o sentimento daquele que quer estabelecer o padrão, por se sentir fora dele.

Magalhães (2003, p. 24) faz um percurso para entender o surgimento do monstro, no Renascimento, quando

era objeto de especulações cósmicas: originário dos desígnios de Deus ou do diabo, daquilo que era determinado pela conjunção de estrelas ou cometas, da cópula da espécie humana com outras espécies ou dos defeitos de anatomia dos progenitores.

Ainda conforme a professora, a palavra remete a origens diversas:

A etimologia da palavra dá margem a tradições distintas mas complementares de interpretação da noção de monstro. Derivado latim, *monstrare* (mostrar), o monstruoso na tradição de leitura do Renascimento significava o sinal ou a mensagem enviada por Deus, ‘demonstrando’ sua vontade ou ira; ou do latim *monere* (avisar), a monstruosidade era associada com uma visão profética de desastres futuros (MAGALHÃES, 2003, p. 24).

A Dama da noite, na sua visão antissocial, se mostra apática à roda que engendra a vida, mas se sente dependente dela, ao ir, todas as noites, procurar “O Verdadeiro Amor” (ABREU, 2005, p. 88). Esse “monstro” social compõe a estrutura contínua das treze peças dos dragões que não conhecem o paraíso.

A Dama da noite pode representar, assim, a busca de valores autênticos, pois ela quer conhecer o paraíso ao qual o título faz referência. E conquanto o dragão seja um símbolo mítico que representa o impossível, a personagem personifica as vontades dos excessos. Ela é intensa, embora seja contraditória e, por isso, superficial.

A citação de Bauman, embora longa, vale pela noção de incerteza vivenciada pela personagem:

O tipo de incerteza, de obscuros medos e premonições em relação ao futuro que assombram os homens e mulheres no ambiente fluido e em perpétua transformação em que as regras do jogo mudam no meio da partida sem qualquer aviso ou padrão legível, não une os sofredores: antes os divide e os separa. (...) A sina de indivíduos que lutam em solidão pode ser dolorosa e pouco atraente, mas firmes compromissos a atuar em conjunto parecem prometer mais perdas do que ganhos (BAUMAN, 2003, p. 48).

Nesse conto, a homossexualidade não é confirmada pelo narrador, assim como os grandes enigmas da literatura, embora seja sugerida pela leitura que ora faço. Com essa personagem, Caio consegue alcançar facilmente os contrastes entre gerações que se cruzam e, ao se encontrarem, deixam visíveis as marcas mais angustiantes do autor gaúcho: a velhice, a doença, o fracasso, a iminência da morte e a frustração de um amor que não aconteceu.

É o único conto do livro que, de maneira indireta, faz referência a um travesti que procura um amor verdadeiro e se debruça nas lóstimas da vida. Igual às flores que lhe inspiraram o nome, a personagem, antes de amanhecer, recolhe o seu perfume à luz do dia: “Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas fantasias” (ABREU, 2005, p. 88).

2 *Todo sobre mi madre [Tudo sobre minha mãe]*

Em suas películas, Pedro Almodóvar coroa a ironia e os paradoxos de uma vida pós-franquismo. A Espanha pós-moderna, livre de uma ditadura longa e moralista, é o espaço onde acontecem as ações que, embora corriqueiras, ganham uma tônica da crueza pouco esperada para ser revelada por trás dos desencontros do amor e do sexo.

As cores de Almodóvar, famosas pela vivacidade em suas composições filmicas, revelam uma história inteligente e cheia de surpresas no filme *Todo sobre mi madre* (1999), um longa forte e profundo que deixa um quê de surpreendente na relação familiar entre mãe e filho, na relação da morte, da escrita, do universo dos travestis, dentre outras sensações que o filme provoca. Machado (2010) relembra as cores do cineasta e declara: “Anárquico e libertário, Almodóvar pôde ser moderno

sem jamais deixar de ser profundamente espanhol. Divulgou uma Espanha colorida, fortemente melodramática e picaresca”.

Todo sobre mi madre [*Tudo sobre minha mãe*] é um filme que trata da vida despedaçada de Manuela, uma enfermeira que trabalha na divisão de doação de órgãos de um hospital em Madri, que ao perder o seu filho Esteban, decide doar os órgãos dele e, após o trágico acidente, procurar o pai do adolescente para contar-lhe que tivera um filho com ele. No trajeto dessa busca, já em Barcelona, essa mãe segue caminhos traçados por um Almodóvar intenso. Strauss, na introdução das *Conversas com Almodóvar*, revela (2008, p. 7): “*Tudo sobre minha mãe* é o coroamento de todas as verdades que Pedro Almodóvar consegue revelar por trás dos paradoxos do amor e do sexo, da comédia e da tragédia”.

O caminho é permeado por famílias desencontradas, literatura, teatro, amor, prostituição e travestismo. Esses elementos são dispostos à mercê de uma narrativa que sugere leves tons de humor. E, na esfera dos acontecimentos, vamos conhecendo todo esse universo intenso que o próprio Almodóvar fala ao se referir ao filme (2008, p. 212):

é sem dúvida um dos filmes mais intensos que já fiz. Não que nos outros tenha havido sequências banais, mas nesse eu quis alcançar o essencial de cada sequência utilizando elipses, e isso dá uma sensação de intensidade, às vezes mesmo um tanto asfixiante.

Essa intensidade é aferida no filme ao se perceber que o mundo feminino está sob a ótica de uma alma sensível a esse gênero. Mulheres, travestis e lésbicas são as heroínas de um universo consistente na narrativa visual. Um mundo onde o masculino não é necessário. Strauss (2008, p. 8) revela: “Almodóvar mistura e reformula os gêneros cinematográficos tal como mistura e reformula os gêneros masculino e feminino. No entanto (...) a sexualidade deixou de ser o principal vetor do desejo e dos sentimentos em seus filmes (...)”.

Em *Todo sobre mi madre* [*Tudo sobre minha mãe*], há personagens marcantes como Ir. Rosa, uma freira de um lar de religiosas que se dedicam à tentativa de dar aos travestis a possibilidade de eles saírem do mundo da prostituição. Ela engravida do mesmo homem que a protagonista procura, mas morre no parto.

Esteban, o pai procurado por Manuela, é Lola, um travesti doente, com AIDS. Esse fato sempre foi sabido por quem se envolveu sexual e sentimentalmente com ele(a). Manuela a encontra no enterro de Ir. Rosa, quando aproveita a oportunidade e lhe conta as verdades que a vida foi construindo.

Uma personagem marcante, e também travesti, é Agrado, que tem orgulho do seu corpo transformado. Em uma ocasião, ela substitui a atriz lésbica Huma Rojo, que está em temporada com o espetáculo *Um bonde chamado desejo*, e sobe ao palco para entreter o público. A aparição é marcante e vale a transcrição.

Cancelaram o espetáculo. Aos que quiserem ser devolvido o ingresso. Mas aos que não tiverem o que fazer e já estando no teatro, é uma pena saírem. Se ficarem, eu irei diverti-los com a história de minha vida. Adeus, sinto muito [aos que estão saindo]. Se ficarem aborrecidos, ronquem, assim RRRRR. Entenderei, sem ter meus sentimentos feridos. Sinceramente. Me chamam Agrado, porque toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo. Feito à perfeição. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Um desperdício, porque numa briga fiquei assim [mostra o desvio no nariz]. Sei que me dá personalidade, mas, se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Continuando. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone... – Onde? [Grita um homem da platéia]. Lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher também veio do macaco, tanto ou mais que o homem. Sessenta mil por sessão. Depende dos pêlos de cada um. Em geral duas a quatro sessões. Mas se você for uma diva flamenca, vai precisar de mais. Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma.

Agrado é, de fato, autêntica. Diferente de outros travestis, Agrado não teme a sua autoafirmação e não se sente mulher. Antes, faz questão de ser a autêntica que pagou por isso. As pessoas da equipe querem ver o seu pênis pelo fato de o corpo transformado mexer com a imaginação das pessoas. Inclusive o ator da peça, do tipo galã, se sente atraído pelo travesti a ponto de lhe fazer um convite à felação. Agrado rejeita e se questiona por que todos querem ver o seu pênis, lembrando que há outros na equipe.

Essa personagem passa a existir, enquanto sujeito que pode desejar, quando fala do seu corpo, sem medos ou restrições. O medo, para Agrado, que se

prostituiu e conhece a violência na própria pele é um ímpeto para a vida e uma lógica de desenvolvimento próprio. Bauman (2007, p. 15) expõe a função que o medo assume ao desorganizar a vida social: “Os medos nos estimulam a assumir uma ação defensiva. Quando isso ocorre, a ação defensiva confere proximidade e tangibilidade ao medo”. A ação defensiva de Agrado é mostrar-se inteiramente transformada e autêntica em suas cirurgias plásticas.

É preciso considerar que o corpo está limitado ao conceito de corpo requerido/imaginado pela personagem, possivelmente reduzido à vontade de ser um objeto de desejo. Culturalmente, o corpo tem inscrições sociais, e o corpo travesti perpassa por uma trajetória de metamorfose, como uma tela em branco que se pinta o que se quer, mas um corpo pensado, idealizado.

Agrado, antes pertencente à comunidade marginalizada da prostituição – um mundo no qual a sua individualização lhe era negada –, está no mundo mágico do teatro e, ali, consegue se integrar a um novo mundo, com novas perspectivas de vida. Isso significa que, nesse novo ambiente, ela pode desfrutar da liberdade pessoal e da segurança existencial.

Ela e Lola não parecem ser somente personagens fictícias que estão povoando o universo filmico de Almodóvar. Antonio Candido traz à tona, nas suas discussões literárias, que “[a] personagem é um ser fictício” (CANDIDO, 2005, p. 55). A expressão do teórico da literatura parece perder a força se nos propomos a analisar as travestis do filme, pois Agrado e Lola/Esteban parecem estar no nível da realidade. E Almodóvar vai ratificar isso, quando traz à luz a inspiração da construção da personagem Lola, que, contrariando tradições, é um tipo perfeito da construção de identificação de gênero.

Conheci muitas pessoas que viveram em Paris, fizeram implantes mamários lá e vieram trabalhar em Barcelona, tal como Lola. Essa personagem foi inspirada diretamente por um travesti, que era proprietário de um bar na Barceloneta e vivia ali com sua mulher. Ele a proibia de usar minissaia, embora ele andasse de biquíni. [...] Na verdade, as cenas mais extravagantes de *Tudo sobre minha mãe* são inspiradas na realidade, mas ainda estão aquém da realidade (STRAUSS, 2008, p. 213-4).

A realidade demonstra mentes mais ousadas e mais pós-modernas de uma Barcelona livre de preconceitos. Almodóvar continua, sobre Lola:

Eu nunca tinha imaginado uma personagem que representasse uma ideia abstrata de forma tão concreta. Lola é impressionante nesse lugar [no cemitério quando do sepultamento de Ir. Rosa – Penélope Cruz], ela desce as escadas como um manequim num desfile. Para Manuela essa aparição é muito importante, porque ela veio a Barcelona para ver Lola e lhe anunciar a morte de seu filho. São simplesmente dois seres que sofrem muito, e a dor desse casal liberta Manuela das recriminações que poderia dirigir a Lola (ALMODÓVAR, 2008, p. 215-6).

Convém destacar que Lola é uma manifestação de um caráter completamente machista, pois quando estava casado com Manuela, a oprimia e a humilhava. Isso origina a fuga de Madrid para Barcelona, grávida de seu filho, a quem também deu o nome de Esteban.

O filme oculta muito de Lola/Esteban, embora se saiba bastante algumas coisas dela: procurou o lar onde Ir. Rosa trabalhava. Sabe-se que a personagem estava inserida no mundo da prostituição e que está contaminada pelo vírus da AIDS, condenada a morrer, abandonada e sozinha.

Não se sabe da autoafirmação da personagem, como se sabe de Agrado, mas entende-se que a opção da cirurgia mamária foi algo voluntário, como toda a transformação de Esteban em Lola. Ela assume não somente um papel sexual a ser desempenhado na relação homem-mulher, uma vez que a sua inclinação heterossexual é configurada. Não se trata de assumir papéis que a sociedade impõe como corretos. Esteban é Lola, um travesti que foge dos padrões homossexuais.

Ela passa por um processo de estranhamento do seu corpo, a aceitação do novo corpo, mas esses aspectos não estão presentes na película. No momento em que a sociedade impõe papéis a serem seguidos, o indivíduo parece ser levado a assumir uma postura. Esteban/Lola não entende essa obrigação moral e assume uma característica física que deseja e se reconhece no espelho, mas continua exercendo o papel sexual cuja sexualidade lhe é confortável e isso, de certa forma o integra ao espaço social, embora se saiba que Esteban tenha vivido no mundo da prostituição. Santos (2012, p. 55) aduz:

A relação que se estabelece entre o sexo anatômico designado no nascimento de uma criança e o papel social que ela irá representar durante a sua vida aparece de forma naturalizada nos discursos que caracterizam os sistemas de classificação humana.

Esteban/Lola não perpetua esses discursos e não propaga os papéis masculinos que a genitália desempenharia, segundo o discurso heteronormativo da sociedade. Antes, ele se vale de sua genitália sexualmente falando, o que lhe garante a heterossexualidade, mas veste os desejos de se sentir fisicamente feminino e foge da conformidade de um sujeito adequado ao organismo fisiológico e ao físico.

O antropólogo Lévi-Strauss (1982, p. 41) afirma: “o homem é um ser biológico ao mesmo tempo em que é um indivíduo social”. Assim, o papel social e sexual de Esteban/Lola pode estar relacionado ao que Santos (2012, p. 56) determina: “a masculinidade ou feminilidade de alguém está intrinsecamente afirmada não apenas na materialidade, mas na totalidade das condutas e posturas com as quais se interage com outros indivíduos de seu meio”.

Essas definições deságuam nas questões gênero, das quais Esteban/Lola faz(em) parte. É o indivíduo que se aceita feminino enquanto ser que se olha no espelho, mas que não foge da identificação da genitália com a qual nasceu, assim como a travesti Agrado. Sobre essas diferenças sexuais de gênero, Scott exprime a sua visão ao mostrar que o gênero é:

uma maneira de indicar “construções sociais” – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (SCOTT, 1990, p. 7).

A partir dessa definição, fica mais claro o entendimento sobre o comportamento de Esteban/Lola, que se sente à vontade com o corpo masculino e a subjetividade inerente à visão feminina que assume pra si.

Construído com os símbolos da vontade e da libertação das amarras sexuais das quais faz parte, Lola se torna, ela própria, opressora do estrangeiro que passa a ser, ao conviver com uma doença que lhe ceifará a vida. O que ela mais espera é poder ver o seu novo filho, já que, pela impossibilidade do destino, não conseguirá mais conhecer o filho morto de Manuela; e que o seu filho não seja contaminado pelo vírus da AIDS.

Além dessas questões visivelmente íntimas, *Todo sobre mi madre* [*Tudo sobre minha mãe*] pode ser considerado um filme sobre o universo feminino e as implicações que esse universo tem ante a negação de um mundo masculino e machista, típico de uma cultura predominantemente preconceituosa e discriminatória.

Considerações finais

Com este artigo, buscou-se apresentar alguns aspectos que influenciam as relações sociais, no âmbito da prostituição, homossexualidade e do universo dos travestis.

Analisar os contos de Caio Fernando Abreu e/ou os filmes de Pedro Almodóvar sempre proporciona instigantes descobertas: o conto *Dama da noite*, do autor gaúcho é passível de uma análise mais detalhada e se pode chegar à conclusão de que se trata um travesti fora do circuito da engrenagem da vida que dá pouca atenção a esse mundo – embora queira participar dele.

Quanto ao universo espanhol de Pedro Almodóvar, a transcendência do corpo faz com que percebamos os valores de questões sobre gênero e sexualidade, sempre respaldado pela força motriz das personagens que transcendem, inclusive, a vida. No filme *Todo sobre mi madre* [*Tudo sobre minha mãe*], o universo íntimo das personagens é tematizado de forma inteligente pelo cineasta.

Tanto no livro quanto no filme, podemos perceber que há um universo que se solidifica a partir das vontades dos personagens – que podem ser reais ou não –, e, embora existam forças externas atuando a favor dos – ou contra os – personagens, essas situações são postas de lado pelo poder da vontade, com o objetivo único de encontrar a felicidade. Independente de como e onde procurar.

Rio de Janeiro(?) e Barcelona passam a ser não-lugares que consomem as personagens, mas que também as construíram. Nossa assertiva se respalda pela desconstrução da *Dama da noite* e de *Lola* ante o último passo da vida. A primeira cidade não se pode dizer ao certo se foi o ambiente do conto, embora a referência ao Rio de Janeiro esteja ligada ao fato de o autor, à época da publicação do livro, estar morando por lá.

Assim, ante a análise, fica posto que os sujeitos sociais possuem dificuldades de aceitarem a condição final que o destino lhes reserva. Conto e filme

se abstêm de um entusiasmo inocente e apresentam a realidade dialética entre o que foram e o que estão a um passo de ser: “quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada” (ABREU, 2005, p. 88).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- Almodóvar, P. *Todo sobre mi madre* [longa-metragem]. Espanha: El Deseo S. A., 1999.
- ALMODÓVAR, Pedro; STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 51-80.
- CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008, p. 40
- DIAS, Maria Berenice. *União homossexual: o preconceito e a justiça*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis, Vozes: 1982.
- MACHADO, Daiverson. *Mundo Falocêntrico, Utopia Feminina*, 2010. Disponível em: <<http://telemorfose.blogspot.com.br/2010/08/mundo-falocentrico-utopia-feminina-por.html>>. Acesso em: 01 maio. 2016.
- SANTOS, Joseylson Fagner dos. *Femininos de montar: uma etnografia sobre as experiências de gênero entre drag queens*. Natal, UFRN: 2012. (Dissertação)
- SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. 234 p.

SCOTT, John. A invisibilidade da experiência. *Projeto História*. São Paulo, n. 16, p. 297-325, 1998. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11183/8194>>. Acesso em: 01 maio 2016.