Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Brasília- DF – Brasil

Université Européenne de Bretagne/Rennes 2
École Doctorale Arts, Lettres, Langues
ERIMIT Mémoire, Identité, Territoire
Département de Portugais
Rennes – France

Doutorado com Convenção de Co-Tutela Internacional de Tese

Doctorat en Cotutelle Internationale de Thèse

MÔNICA HORTA AZEREDO

A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), *Estamira* e *Estamira para Todos e para Ninguém* (Marcos Prado), *De Salto Alto* e *Tudo sobre Minha Mãe* (Pedro Almodóvar)

La représentation du féminin héroïque dans la littérature et dans le cinéma : une analyse des œuvres *Le Dépotoir* (Carolina Maria de Jesus), *Estamira* et *Estamira para Todos e para Ninguém* (Marcos Prado), *Tallons Aiguilles* et *Tout sur Ma Mère* (Pedro Almodóvar)

Banca Examinadora/*Jury*:

Profª Drª/Mme Rita Olivieri-GODET
Orientadora na França/*Directrice de Thèse en France*
Université Européenne de Bretagne/Rennes 2 – França
Prof Dr/M Rogério da Silva LIMA
Orientador no Brasil/*Directeur de Thèse au Brésil*
Universidade de Brasília - UnB/TEL – Brasil
Prof Dr/M João Vianney Cavalcanti NUTO
Presidente/*Président*
Universidade de Brasília - UnB/TEL – Brasil
Profª Drª/Mme Gislene Maria Barral Lima Felipe da SILVA
Membro/*Rapporteur*
Secretaria de Estado de Educação do DF – Brasil
Profª Drª/Mme Luciana Wrege-RASSIER
Membro/*Rapporteur*
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC – Brasil
Profª Drª/Mme Ludmila BRANDÃO
Membro/*Examinatrice*
Universidade Federal do Mato Grosso - UFMT – Brasil
Prof Dr/ M Augusto Rodrigues da SILVA Jr.
Membro suplente/*Examinateur*
Universidade de Brasília - UnB/TEL – Brasil

Brasília (DF), 29 de junho/2012
Brasília, 29 juin/2012

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Brasília- DF – Brasil

Université Européenne de Bretagne/Rennes 2
École Doctorale Arts, Lettres, Langues
ERIMIT Mémoire, Identité, Territoire
Département de Portugais
Rennes – France

A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), *Estamira* e *Estamira para Todos e para Ninguém* (Marcos Prado), *De Salto Alto* e *Tudo sobre Minha Mãe* (Pedro Almodóvar)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasil, e à Escola Doutoral Artes, Letras, Línguas da Universidade *Européenne de Bretagne/Rennes 2*, França, como parte dos requisitos para a obtenção dos títulos de Doutora em Literatura Brasileira e Doutora em Português, respectivamente, de acordo com a Convenção de Co-tutela Internacional de Tese assinada em agosto/2009, sob orientação da Profª Drª Rita Olivieri-GODET e do Prof Dr Rogério da Silva LIMA. **Área de concentração**: Literatura e Práticas Sociais.

Prof Dr André Luís Gomes
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literaturas da UnB

La représentation du féminin héroïque dans la littérature et dans le cinéma: une analyse des œuvres *Le Dépotoir* (Carolina Maria de Jesus), *Estamira* et *Estamira para Todos e para Ninguém* (Marcos Prado), *Tallons Aiguilles* et *Tout sur Ma Mère* (Pedro Almodóvar)

Thèse presentée dans le cadre du Programme de Post "Graduation" (Master et Doctorat) du Département de Théorie Littéraire et de Litteratures de l'Université de Brasilia, Brésil, et de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues de l'Université Européenne de Bretagne/Rennes 2, France, pour l'obtention des titres de Docteur en Littérature Brésilienne et de Docteur en Portugais, conformément à la Convention de Cotutelle Internationale de Thèse signée en août/2009, sous la Direction de Mme Rita Olivieri-GODET et M Rogério da Silva LIMA. Unité de Recherche: ERIMIT 4327. ***Domaine****: Portugais et Littérature Brésilienne.*

Banca Examinadora/*Jury*

Profª Drª/Mme Rita Olivieri-GODET
Prof Dr/M Rogério da Silva LIMA
Prof Dr/M João Vianney Cavalcanti NUTO
Profª Drª /Mme Gislene Mª Barral Lima Felipe da SILVA
Profª Drª/Mme Ludmila BRANDÃO
Profª Drª/Mme Luciana Wrege-RASSIER
Prof Dr/ M Augusto Rodrigues da SILVA JUNIOR

MÔNICA HORTA AZEREDO
Brasília (DF), 29 de junho/2012
Brasília, 29 juin/2012

RESUMO: O objetivo desta tese é demonstrar, a partir da análise do livro e dos filmes, como Carolina Maria de Jesus (*Quarto de Despejo*: diário de uma favelada) e os diretores Marcos Prado (*Estamira* e *Estamira para Todos e para Ninguém*, 2004) e Pedro Almodóvar (*De Salto Alto*, 1991, e *Tudo sobre Minha Mãe*, 1999) representam o feminino heroico. A problemática central deste estudo organiza-se em torno dos seguintes questionamentos: como e por que os instrumentos literários e cinematográficos são utilizados para representar as protagonistas na condição de mulheres singulares? Como a reprodução estética dos papéis femininos principais contribui para atuar diretamente sobre os espectadores, apontando para diversas possibilidades de identificação? Procura-se examinar igualmente as relações entre esse processo de identificação e o seu potencial de produção de mudanças sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Cinema, Representação, Identidade, Feminino.

RÉSUMÉ: L'objectif de cette thèse est de démontrer, à partir d'une analyse du livre et des films, la façon dont Carolina Maria de Jesus (*Le Dépotoir*/*Quarto de Despejo*: diário de uma favelada*)* et les directeurs Marcos Prado (*Estamira* e *Estamira para Todos e para Ninguém*, 2004) et Pedro Almodóvar (*Talons Aiguïlles,*1991 et *Tout sur Ma Mère*, 1999) représentent le féminin héroïque. La problématique centrale de cette étude s'organise autour des questions suivantes: comment et pourquoi les instruments littéraires et cinématographiques sont utilisés pour représenter les singularités des protagonistes féminines ? Comment la reproduction esthétique des rôles féminins principaux contribue à influencer directement les spectateurs, visant surtout, diverses possibilités d'identification ? Nous cherchons à examiner également les relations entre ces procédures d'identification et leur potentiel de production d'évolutions sociales.

MOTS-CLÈ: Littérature, Cinéma, Représentation, Identité, Féminin.

ABSTRACT: The purpose of this thesis is to establish, based on the analysis of the book and the films, how Carolina Maria de Jesus (*Child of the Dark: the Diary of Carolina Maria de Jesus*) and the movie directors Marcos Prado (*Estamira* as well as *Estamira para Todos e para Ninguém*, 2004) and Pedro Almodóvar (*High Heels*, 1991, as well as *All About My Mother*, 1999) embody the heroic femininity. The central issue of this study comprehends the following matters: how and why are literary and cinematographic devices used to represent the protagonists as particular women? How does the aesthetics reproduction of main female roles contribute to directly influence the spectators, aiming an array of possibilities through identification? The given thesis intends to evenly address the relationship between this identification process and its potential to trigger social changes.

KEYWORDS: Literature, Cinema, Representation, Identity, Femininity.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a representação da figura de heroína em cinco obras de cinema e literatura: *De Salto Alto* (1991) e *Tudo sobre Minha Mãe* (1999), filmes espanhóis de ficção dirigidos por Pedro Almodóvar; *Estamira* (2004) e *Estamira para Todos e para Ninguém* (2004), documentários brasileiros em longa-metragem e média-metragem, respectivamente, dirigidos por Marcos Prado; e *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (1960[1]), livro brasileiro escrito por Carolina Maria de Jesus e editado por Audálio Dantas.

Propõe-se a análise do modo como esses textos cinematográficos e literário constroem e apresentam suas respectivas protagonistas ao longo de toda a narrativa: Rebeca (*De Salto Alto*), Manuela (*Tudo sobre Minha Mãe*), Estamira (*Estamira* e *Estamira para Todos e para Ninguém*) e Carolina Maria de Jesus (*Quarto de Despejo*: diário de uma favelada).

O trabalho é desenvolvido em quatro capítulos, sendo que o primeiro trata das teorias de representação, da conceituação e representação do ser heroico, das peculiaridades pertinentes a cada gênero (melodrama, documentário, diário autobiográfico), e do diálogo que cada obra trava com outros tipos de arte ao longo das narrativas. No segundo capítulo, a proposta é analisar as questões identitárias pertinentes ao universo das personagens principais, considerando o constante diálogo dessas com o leitor/espectador. No terceiro e quarto capítulos, discorre-se sobre as estratégias de distanciamento e aproximação das heroínas com relação ao leitor/espectador, observadas ao longo dos textos fílmicos e literário.

De Salto Alto é uma obra que conta a vida de duas mulheres – mãe e filha – que vivem momentos diferentes. A mãe, a cantora e atriz famosa Becky Del Páramo (Marisa Paredes), retorna a Madri, sua cidade natal, onde pretende passar seus últimos dias. Ela reencontra sua filha Rebeca (Victoria Abril), depois de quinze anos de separação. A moça nunca superou o desejo de imitar a mãe.

Tudo sobre Minha Mãe representa o sofrimento de Manuela (Cecília Roth) que perde seu filho único, Estéban (Eloy Azorín), pouco antes de contar a ele toda a verdade sobre seu pai. A mulher resolve voltar à cidade de Barcelona para reencontrar o ex-marido, Estéban. O homem, pouco antes de engravidá-la, havia decidido se tornar o travesti Lola (Toni Cantó).

Estamira e *Estamira para Todos e para Ninguém* contam a história de Estamira Gomes de Souza (1939-2011), uma brasileira que sofre de distúrbios mentais e que durante

[1] Este é o ano de lançamento da primeira edição do livro. No entanto, nesta tese me valho da 8ª edição, publicada pela Editora Ática em 2004.

cerca de duas décadas vive e trabalha no Lixão do Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, em péssimas condições de vida.

Quarto de Despejo: diário de uma favelada revela os escritos diários de Carolina Maria de Jesus entre 1955 e 1960. A edição foi feita por Audálio Dantas, que leu os vinte cadernos onde se encontravam os relatos da autora. No livro, Carolina descreve sua rotina como favelada ao lado dos três filhos e de outras pessoas que, como ela, lutam para sobreviver à miséria na hoje extinta favela do Canindé, em São Paulo.

Para o processo de desvendamento das intenções implícitas dos filmes, opta-se por utilizar como metodologia a análise do discurso das personagens e a observação de outros componentes literários ou fílmicos, como o gestual, o roteiro, o cenário, o figurino, a locação, a atmosfera, a montagem. Propõe-se uma análise com base em teóricos como Michel Foucault, Stuart Hall, Mikhail Bakhtin, Kathryn Woodward, Antonio Candido e Anatol Rosenfeld.

Palavras-chave: Literatura, Cinema, Representação, Identidade, Feminino.

RESUME

L'objectif de ce travail est d'analyser la représentation de la figure de l'héroïne en cinq œuvres littéraires et cinématographiques: *Talons Aiguilles* (1991) et *Tout sur Ma Mère* (1999), films espagnols de fiction dirigés par Pedro Almodóvar; *Estamira* (2004) et *Estamira para Todos e para Ninguém* (2004), documentaires brésiliens en long-métrage et moyen-métrage, respectivement, dirigés par Marcos Prado; et *Le Dépotoir* (1960[2]), livre brésilien écrit par Carolina Maria de Jesus et édité par Audálio Dantas.

Je propose d'analyser, entre autres, comment ces textes littéraires et cinématographiques façonnent et présentent ses respectives protagonistes le long de toute le récit: Rebeca (*Talons Aiguilles*), Manuela (*Tout sur Ma Mère*), Estamira (*Estamira* et *Estamira para Todos e para Ninguém*) et Carolina (*Le Dépotoir*).

Le travail est développé en quatre chapitres. Le premier : traite des théories de représentation, de la conceptualisation et représentation de l'être héroïque, des particularités pertinentes de chaque genre (mélodrame, documentaire, journal autobiographique), et de la question d'intertextualité où chaque œuvre s'entremêle avec d'autres types d'art. Le second chapitre se consacre à l'analyse des questions identitaires pertinentes dans l'univers des personnages principaux, considérant son constant dialogue avec le lecteur/spectateur. Le troisième et quatrième chapitres décrivent les stratégies d'éloignement et d'approximation des héroïnes par rapport au lecteur/spectateur, observées dans les textes filmiques et littéraires.

Talons Aiguilles raconte la vie de deux femmes – mère et fille – qui vivent des moments différents. La mère, la chanteuse et actrice fameuse Becky Del Páramo (Marisa Paredes), revient à Madrid, sa ville natale, où elle prétend passer ses derniers jours. Elle retrouve sa fille Rebeca (Victoria Abril) aprés quinze ans de séparation. La jeune fille n'a jamais pu surmonter le désir d'imiter sa mère.

Tout sur Ma Mère représente la souffrance de Manuela (Cecília Roth), qui perd son fils unique, Estéban (Eloy Azorín) peu avant de lui raconter toute la vérité sur son père. Elle décide alors de revenir à Barcelone pour retrouver son ex-mari Estéban (Toni Cantó). Celui-ci, peu avant de l'enfanter, avait décidé de devenir le travesti Lola.

Estamira et *Estamira para Todos e para Ninguém,* racontent l'histoire d'Estamira Gomes de Souza (1939-2011), une brésilienne qui souffre de troubles mentaux et durant près

[2] Cette année est celle du lançement de la primière édition du livre. Cependant, cette thèse, représente la huitième édition, publiqué pour la maison d'édition Ática en 2004.

de deux décennies vit et travaille au dépotoir d'ordure du Jardim Gramacho, à Rio de Janeiro, dans de terribles conditions de vie.

Le Dépotoir raconte les confidences quotidiennes de Carolina Maria de Jesus entre 1955 et 1960. L'édition a été faite par Audálio Dantas, qui lut les vingt cahiers contenant les récits de l'auteur. Dans ce livre, Carolina décrit sa routine comme *favelada* au côté de ses trois enfants et d'autres qui, comme elle, lutent pour survivre à la misère dans le bidonville du Canindé, à São Paulo, aujourd'hui démoli.

Pour dévoiler les intentions implicites des films, j'utilise comme méthodologie, l'analyse des commentaires des personnages et l'observation des autres composants littéraires ou filmiques, comme la gestuelle, le dialogue, le scénario, les figurines, le lieu, l'atmosphère, le montage. En proposant cette analyse je me base sur des théoriciens tels que Michel Foucault, Stuart Hall, Mikhaïl Bakhtin, Kathryn Woodward, Antonio Candido et Anatol Rosenfeld.

Mots clé: Littérature, Cinéma, Représentation, Identité, Féminin.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to analyze the representation of the heroine figure through five works of cinema and literature: *High Heels* (1991) and *All About My Mother* (1999), both Spanish fiction films directed by Pedro Almodóvar; *Estamira* (2004) and *Estamira para Todos e para Ninguém* (2004), respectively full-length and medium-length Brazilian documentaries, directed by Marcos Prado; and *Child of the Dark*: *the Diary of Carolina Maria de Jesus* (1960)[3], a Brazilian book written by Carolina Maria de Jesus and edited by Audálio Dantas.

I intend to analyze, among other aspects, how these literary and cinematographic pieces assemble and display their respective protagonists throughout the entire narrative: Rebeca (*High Heels*), Manuela (*All about My Mother*), Estamira (*Estamira* and *Estamira para Todos e para Ninguém*) and Carolina (*Child of the dark*: *the diary of Carolina Maria de Jesus*).

This thesis is segmented in four chapters, the first being the one which concerns the theories of representation; the conceptualization and representation of the heroic being; the peculiarities applicable to each genre (melodrama, documentary, autobiographical diary), and the interchange that each piece establishes with other types of art throughout the narrative. For the second chapter, I contemplate the analysis of identitary issues concerning the main characters' universe, heeding the on-going dialogue from the given parts towards the reader/ spectator. For the third and fourth chapter, I analyse the strategies of distancing and approaching of the heroines regarding the reader/spectator, strategies which have been pinpointed all over the cinematic and literary texts.

High Heels is a film, which tells the story of two women - mother and daughter - who experience different moments. The mother, the famous singer and actress, Becky Del Páramo (Marisa Paredes), returns to Madrid, her hometown, where she wishes to spend the last days of her life. There she reunites with her daughter Rebeca (Victoria Abril) after having spent 15 years apart. The daughter failed to overcome the desire to emulate her mother.

All about My Mother represents the suffering of Manuela (Cecília Roth), who has lost her only son, Estéban (Eloy Azorín), just before she tells him all the truth concerning his

[3] It is the launching year for the first edition of the book. However, in this thesis the eight edition is plied, published by the Publishing House Ática in 2004.

father. The woman then decides to come back to Barcelona to meet her ex-husband, Estéban. The man, soon before impregnating her, had decided to turn into the transvestite Lola (Eloy Azorín).

Estamira and *Estamira para Todos e para Ninguém* narrates the story of Estamira Gomes de Souza (1939 -2011), a Brazilian woman who has a mental disorder and has been working for more than twenty years at a landfill in Jardim Gramacho, in Rio de Janeiro, under appalling living conditions.

Child of the dark: the diary of Carolina Maria de Jesus reveals the daily chronicles of Carolina Maria de Jesus from 1955 to 1960. The editing was done by Audálio Dantas, who has read all the twenty notebooks, in which the writer's reports were found. In the book, Carolina documents her everyday life as a slum woman besides her three children, and others, who share the same eagerness to get over the extreme poverty in Canindé, an extinct shanty town, in São Paulo.

Having in mind the process of unveiling the implicit intentions of the films, I choose to use as a methodology the analysis of the characters' speech and the observation of other literary or cinematographic components, such as gesture, screenplay, settings, costume, location, atmosphere, and assembly. This analysis is based in theorists such as Michel Foucault, Stuart Hall, Mikhail Bakhtin, Kathryn Woodward, Antonio Candido and Anatol Rosenfeld.

KEYWORDS: Literature, Cinema, Representation, Identity, Femininity.

FICHA CATALOGRÁFICA

AZEREDO, MÔNICA HORTA.

A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus),* Estamira *e* Estamira para Todos e para Ninguém *(Marcos Prado),* De Salto Alto *e* Tudo sobre Minha Mãe *(Pedro Almodóvar).* [Distrito Federal] 2012. XX, 343 p., 400 mm (TEL/IL/UnB, Doutor, Teoria Literária; École Doctorale Arts, Lettres, Langues de l'Université Européenne de Bretagne/Rennes 2 – UHB, França, Docteur, Portugais, 2012).

1. Literatura
2. Cinema
3. Representação
4. Identidade
5. Feminino

TEL/IL/UnB

EDALL/UHB

A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo*: diário de uma favelada,* Estamira *e* Estamira para Todos e para Ninguém *(Marcos Prado),* De Salto Alto *e* Tudo sobre Minha Mãe *(Pedro Almodóvar).*

Tese de Doutorado – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas; Université Rennes 2 Haute Bretagne, Lettres Étrangères, Portugais.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AZEREDO, M. H. (2012). *A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras* Quarto de Despejo: diário de uma favelada, Estamira *e* Estamira para Todos e para Ninguém *(Marcos Prado),* De Salto Alto *e* Tudo sobre Minha Mãe *(Pedro Almodóvar)*. Tese de Doutorado, Publicação XX/ 2012, Université Rennes 2 Haute Bretagne, Lettres Étrangères, Portugais, em co-tutela com o Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 343 p.

CESSÃO DE DIREITOS

NOME DO AUTOR: Mônica Horta Azeredo

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: AZEREDO, M. H. (2012). *A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras* Quarto de Despejo: diário de uma favelada*,* Estamira *e* Estamira para Todos e para Ninguém *(Marcos Prado),* De Salto Alto *e* Tudo sobre Minha Mãe *(Pedro Almodóvar).*

GRAU/ANO: Doutor/ 2012.

É concedida à Universidade de Brasília e à Université Rennes 2 permissão para reproduzir cópias desta Tese de Doutorado e para emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte desta dissertação de doutorado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor.

Mônica Horta Azeredo
Condomínio Ouro Vermelho I, Vetor 1, Quadra 7, Casa 1
Jardim Botânico
CEP 70680-379 – Brasília – DF - Brasil
monicahortaazeredo@gmail.com

Para Marcelo, Gustavo, Renata e Rodrigo, filhos adorados.

Para Carolina e Estamira, cujos gritos ecoarão eternamente em meu coração.

Para Almodóvar e suas mulheres.

Para meus alunos, antigos e os que virão, por serem o principal motivo das minhas buscas acadêmicas.

AGRADECIMENTOS

Ao final deste trabalho, agradeço aos meus orientadores Rita Olivieri-Godet e Rogério da Silva Lima, que confiaram em mim e estiveram presentes em todos os momentos de construção desta tese. Agradeço aos professores doutores João Vianney Cavalcanti Nuto e Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva pela valiosa contribuição como membros da banca de qualificação e por terem aceitado participar da banca de defesa de tese. Agradeço ainda à professora doutora Luciana Wrege-Rassier, à professora doutora Ludmila Brandão e ao professor doutor Augusto Rodrigues da Silva Junior, por participarem da minha banca de defesa de tese.

Agradeço aos meus pais, por me inspirarem a continuar buscando e buscando sempre o crescimento pessoal e profissional. Ao meu companheiro de tantos anos, Ricardo Tonelli Munhoz, um especial agradecimento, pelo apoio incondicional em todos os momentos da minha vida. Aos meus filhos, minha gratidão por seu carinho e, principalmente, por sua compreensão nos momentos em que, mesmo presente, estava ausente, mergulhada no universo da pesquisa e da produção deste texto.

Um especial agradecimento a todos os funcionários do Departamento de Teoria Literária, principalmente a Dora e Ana Maria, sempre dispostas a encontrar soluções para as questões acadêmicas. Agradeço também aos funcionários da Université Rennes 2 que, mesmo à distância, fizeram o possível para me ajudar na organização dos aspectos administrativos da co-tutela.

A meus amigos, especialmente a Leila Maria de Oliveira Sotero, pelas trocas, sempre fecundas, em torno dos temas estudados. A Susana Guedes, amiga de longa data, por podermos dividir nossas muitas dúvidas e incertezas. E a Alberto Provenzale, agradeço por seu incentivo desde o início deste processo. A Volnei José Righi, por elucidar as últimas dúvidas quanto à estruturação desta tese.

Um agradecimento especial a Sônia Argollo, que com carinho revisou meus textos, e sugeriu bibliografia pertinente. A Jean Larmet, que, com toda a paciência e boa vontade, me ajudou na tradução do português para o francês, dos resumos e das notas de rodapé. À Marie Madeleine Coudray, Manon Faillenet, e Isabelle Barrandon, pela boa vontade em todos os momentos em que precisei de sua ajuda.

ABREVIATURAS

DSA	*De Salto Alto*
ETN	*Estamira para Todos e para Ninguém*
QD	*Quarto de Despejo*: diário de uma favelada
TSMM	*Tudo sobre Minha Mãe*

SUMÁRIO

Introdução 16

Capítulo 1 Representação na literatura e no cinema 23
1.1. Representação na linguagem literária e cinematográfica 24
1.1.1. Representação do ser heroico 27
1.2. Documentário e verdade em Marcos Prado 30
1.3. Melodrama em Pedro Almodóvar 39
1.4. A fala de si em Carolina Maria de Jesus 58
1.5. O dialogismo nas linguagens literária e cinematográfica 68
1.5.1. Som 72
1.5.2. Cinema e literatura 85
1.5.3. Teatro 91
1.6. Conclusão do Capítulo 1 94

Capítulo 2 Uma questão de identidade: construção da personagem 97
2.1. Cinema, literatura e identidade 102
2.2. Carolina Maria de Jesus 107
2.2.1. Construção e ficcionalização da voz autorial 114
2.3. Estamira 117
2.4. Rebeca 126
2.5. Manuela 133
2.6. Conclusão do Capítulo 2 138

Capítulo 3 Estratégias de distanciamento 140
3.1. O passado como testemunha e referência 141
3.1.1. *Quarto de Despejo*, *De Salto Alto*, *Tudo sobre Minha Mãe* e *Estamira* dialogam 142
3.1.2. O tempo que o tempo tem 152
3.1.2.1. De Salto Alto 153
3.1.2.2. Tudo sobre Minha Mãe 156
3.1.2.3. Estamira 157
3.1.2.4. Quarto de Despejo: diário de uma favelada 167
3.2. Lixo e loucura nos documentários 170
3.2.1. Comensalidade às avessas 176
3.3. Homossexualidade e contravenção em Pedro Almodóvar 180
3.4. Desejo e crítica em *Quarto de Despejo* 191
3.5. Conclusão do Capítulo 3 196

Capítulo 4 Estratégias de aproximação 199
4.1. O não visto 201
4.2. Sofrimento e comportamento ético 204
4.2.1. O sofrimento causado pelo homem 208
4.2.2. O poder do homem *bom* 215
4.3. Maternidade 223
4.4. Diálogo entre dois mundos 225
4.4.1. A falência das relações hetero e homonormatizadas 226
4.4.2. Ritos de passagem nos deslocamentos 229
4.4.3. O mundo oficial e a contradição do antagonista 234

4.4.4. O poder do mundo não oficial 239
4.5. *Gran finale* 247
4.5.1. *Estamira* 248
4.5.2. *De Salto Alto* 250
4.5.3. *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada 253
4.5.4. *Tudo sobre Minha Mãe* 256
4.6. Conclusão do Capítulo 4 257

Conclusão 259

Referências bibliográficas e filmográficas 266

Résumé 281

Introduction 281

Chapitre 1 Représentation dans la littérature et au cinéma 285
1.1. Représentation dans le langage litteraire et cinématographique 285
1.1.1. Représentation de l'être héroïque 287
1.2. Documentaire et vérité chez Prado 290
1.3. Mélodrame chez Almodóvar 293
1.4. Parler de soi-même chez Carolina Maria de Jesus 296
1.5. Le dialogisme dans les langages littéraire et cinématographique 299

Chapitre 2 Une question d'identité : construction du personnage 300
2.1. Carolina Maria de Jesus 302
2.2. Estamira 305
2.3. Rebeca 308
2.4. Manuela 309

Chapitre 3 Stratégies de distanciation 310
3.1. Le passé comme témoignage et référence 310
3.2. Dépotoir et folie dans les documentaires 314
3.3. Homosexualité et transgression chez Almodóvar 317
3.4. Désir et critique dans *Lé Dépotoir* 319

Chapitre 4 Stratégies d'approche 322
4.1. Le non vu 322
4.2. Souffrance et comportement éthique 323
4.2.1. Le pouvoir de l'homme *bon* 324
4.3. Maternité 327
4.4. Dialogue entre deux mondes 329
4.4.1. La faillite des relations hétéro et homo-normalisés 329
4.4.2. Rites de passage dans les déplacements 330
4.4.3. Le monde officiel et la contradiction du personnage antagoniste des héroïnes ... 332
4.4.4. Le pouvoir du monde non officiel 333

Gran finale 334

Conclusion 335

Anexo 338

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da vida humana em grupo, a representação ocupa espaço de destaque no que tange à construção da imagem de si, do outro, da sociedade e, principalmente, do intocável, do desconhecido, daquilo que está longe. Representar é a resposta encontrada desde as sociedades primitivas para aproximar de si o ser sobre o qual não se exerce domínio absoluto. Assim, representar é, além de um dispositivo de aproximação do que está distante, uma forma de exercer poder sobre o outro. Ao representar ritualisticamente o universo ou as divindades, os povos antigos acreditavam garantir o controle do universo. E foi desse movimento que surgiu a arte. O que era simples passa a ser elaborado, embelezado, com fins de atrair o outro, conforme destaca a professora Sandra Luna[1] (2010), a qual infere que é por meio das narrativas poéticas ficcionais (mito) que o homem convence o outro, já que o mito autoriza a lógica poética.

São os mitos humanos, criados em diferentes tempos e espaços, que têm servido de inspiração para todas as outras produções do homem. (CAMPBELL, 1995, p. 15). De acordo com o professor e pesquisador Luiz Gonzaga Motta, de todos os mitos, o do herói é o "mais antigo, mais comum e mais conhecido de toda a humanidade porque tem forte poder de sedução e importância psicológica profunda." (2011, p. 185). Motta lembra que esse mito é representado a partir de uma estrutura narrativa de características universais e que são "prodigiosamente recorrentes": "nascimento humilde, busca incessante, tentações de vários tipos, provas de sua força física ou moral, falibilidade frente a essas tentações, ascensão rápida à notoriedade, declínio por traição e, finalmente, morte e ascensão." (2011, p. 185).

Desejosa de estudar a representação da figura de heroína nas artes, esta pesquisadora buscou, no mestrado em cinema pela Université Rennes 2, analisar a ideia de heroína em duas obras do cineasta Pedro Almodóvar. A partir dessa análise, pôde-se observar o quanto o trabalho desse diretor se aproxima do panorama imagético brasileiro, especialmente das telenovelas, em particular das dos primeiros tempos da televisão no País. Época em que o conteúdo melodramático era o elemento chave e pano de fundo do desenvolvimento das tramas. Uma vez que uma análise nunca pode ser entendida como finalizada, as obras que compuseram o *corpus* analisado na dissertação de mestrado[2] desta pesquisadora (*De Salto*

---

[1] LUNA, Sandra. "Drama social: tragédia moderna?". *I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária*. Dourados, MS, Brasil, 11-15 de maio de 2010.

[2] Versões desse texto são utilizadas neste trabalho sempre que se abordam os filmes espanhóis e aspectos teóricos da tese.

Alto e *Tudo sobre Minha Mãe* – Pedro Almodóvar, 1991 e 1999, respectivamente) passam a fazer parte desta tese, à qual se acrescentam três outras: os documentários *Estamira* e *Estamira para Todos e para Ninguém* (longa-metragem e média metragem, respectivamente, de Marcos Prado, 2004) e o livro *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus, 1960[3]). O objetivo é estudar o percurso das quatro personagens que protagonizam as obras e analisar, entre outros aspectos, como se dá a representação estética do real, tendo como foco central a construção e apresentação de suas respectivas heroínas: Rebeca, Manuela, Estamira e Carolina Maria de Jesus[4].

Ao propor dar continuidade à análise da construção e representação da figura de heroína, desta vez a partir de uma leitura em obras de gêneros flagrantemente diversos, busca-se desvendar: primeiro, se seria possível encontrar pontos comuns nesse ato de forjar personagens; em seguida, identificar quais são os eixos narrativos responsáveis por esse resultado; para, finalmente, descortinar como eles atuam no *corpus* proposto, de maneira que, ao final do percurso narrativo, as figuras femininas sejam consideradas heroínas de suas próprias histórias.

O termo *herói* suscita uma série de reflexões, e apesar de esta tese não ter como objetivo o estudo do ciclo do herói ou da determinação das características dessa figura, entende-se como necessário objetivar que sentido de herói é considerado nesta tese, destacando-se, primeiramente, que o universo feminino representado no *corpus* proposto é formado por mulheres que não são somente heroínas no sentido tradicional do termo. Mas pessoas que também guardam em si características de uma anti-heroicidade. Elas são, portanto, virtuosas, mas também, maculadas, devido a ações que as inscrevem em um universo bem distante do tradicional. Além disso, a essa mestiçagem conceitual, mesclam-se ainda, no âmbito da construção e representação das protagonistas, características que as aproximam das pessoas comuns, fazendo delas, finalmente, heroínas complexas, nuançadas e, por isso mesmo, instigantes.

Conforme Motta, "a função primária dos mitos e fábulas é fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar nessa aventura através de processos catárticos." (2011, p. 185). Ao final da visualidade e da leitura das obras, deu-se conta do convite à percepção não só de que as protagonistas estão revestidas por essa aura do mito do herói, mas também que

---

[3] Este é o ano de lançamento da primeira edição do livro. No entanto, esta tese se vale da oitava edição, publicada pela Editora Ática em 2004.

[4] No decorrer desta tese optou-se por utilizar o nome completo de Carolina Maria de Jesus, e não apenas Carolina, para se referir à autora e narradora de *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, a fim de evitar que seu nome seja, em algum momento, confundido com o da filha de Estamira, que também se chama Carolina.

ico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para Todos e para Ninguém (Marcos Prado), De Salt

elas guardam uma certa similaridade entre si. Assim, busca-se, com esta análise, verificar se há, nas narrativas, uma construção intencional por parte dos autores e como eles o fazem, de maneira a culminar com a efetiva representação de figuras de grande destaque nas obras. Para tanto, pretende-se estudar o percurso das quatro personagens que protagonizam as obras e analisar, entre outros aspectos, como se dá a representação estética do real, tendo como foco central a construção e apresentação de suas respectivas heroínas: Rebeca, Manuela, Estamira e Carolina[5]. Vale destacar que a questão de gênero se mostra relevante na medida em que a representação da heroína, como se percebe neste trabalho, difere do que seria a representação do herói. Isso porque a construção da heroína leva em consideração aspectos pertinentes apenas ao universo feminino, tais como a maternidade, por exemplo, analisado no capítulo 4 desta tese.

As obras escolhidas, embora haja diferença de nacionalidade, idioma original e gênero, formam um corpo de trabalho coerente: todas têm a mulher como tema central. Um dos pontos de intersecção entre as protagonistas é a busca por um espaço de afetividade. Mas além desse, há diversos outros temas convergentes, como, por exemplo, a figura do homem que desvela a mulher. Almodóvar, Prado e, indiretamente, o jornalista e editor Audálio Dantas, que traz à luz do mercado editorial os textos de Carolina Maria de Jesus, podem ser entendidos como poetas sórdidos, nos termos de Manuel Bandeira, no poema exposto abaixo. Interessa mostrar o quanto essas obras reinventam a figura clássica do herói, ao propor heroínas "maculadas":

> Nova Poética
>
> Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
> Poeta sórdido:
> Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
> Vai um sujeito,
> Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
> É a vida
> O poema deve ser como a nódoa no brim:
> Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
> Sei que a poesia é também orvalho.
> Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram sem maldade. (BANDEIRA, 1997, p. 336).

[5] Ao longo desta tese, usar-se-ão as seguintes abreviaturas: *DSA*: *De Salto Alto*; *ETN*: *Estamira para Todos e para Ninguém*; *QD*: *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada; *TSMM*: *Tudo sobre Minha Mãe*.

Estamira e *Estamira para Todos e para Ninguém* contam a história de Estamira Gomes de Souza (1939-2011), uma brasileira que sofre de distúrbios mentais e que, durante cerca de duas décadas, viveu e trabalhou em um aterro sanitário, em péssimas condições de vida. É ela mesma quem fala de si; no entanto, sua trajetória passada e presente é também descrita por amigos e parentes que partilham suas vidas com a catadora de lixo nos diversos tempos e lugares de sua existência. Os filmes são ambientados, na maior parte do tempo, no Jardim Gramacho, Rio de Janeiro, onde um antigo aterro sanitário em vias de ser extinto serve de cenário. Os documentários trazem à cena a representação de uma mulher que em nada se assemelha à imagem estereotipada da mulher "carioca". Além de não estar de acordo com os padrões de beleza impostos por esta sociedade, ela é pobre, idosa e doente.

De Salto Alto é uma obra que traz à sala escura a vida de duas mulheres – mãe e filha – que vivem momentos diferentes, mas de grande importância, de suas existências. A mãe, a cantora e atriz famosa Becky del Páramo (Marisa Paredes), retorna a Madri, sua cidade natal, e reencontra sua filha Rebeca (Victoria Abril), depois de quinze anos de separação. A protagonista Rebeca é, nesse momento, apresentadora de um jornal televisivo, mas nunca teria abandonado o desejo de imitar sua mãe. Embora estejam longe uma da outra há muito tempo, Rebeca reage como se ela fosse ainda a garotinha abandonada por sua mãe. Na infância, para ficar com sua mãe, Rebeca provoca a morte de seu padrasto. Não terá sido por coincidência que Rebeca opta por se casar com Manuel, antigo amante de Becky. Esse homem será assassinado pela protagonista numa reprise de seu comportamento amoral. O filme é uma "composição nostálgica e brilhante"[6] (STRAUSS, 2007), mas contém ainda momentos de tensão sustentados por uma narrativa dramática, característica da obra desse diretor.

O livro *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, lançado em 1960, é o resultado de uma edição dos escritos de Carolina Maria de Jesus. Eles foram conhecidos pelo grande público pela primeira vez em 1958, a partir de uma reportagem na revista *O Cruzeiro*, e depois lançado em 1960. A edição foi feita por Audálio Dantas, que leu os vinte cadernos nos quais se encontravam os relatos da autora contando seu dia-a-dia. Carolina expõe com grande vigor e pungência sua vida como favelada, ao lado dos filhos e de outros que, como ela, lutam para sobreviver à miséria na hoje extinta favela do Canindé, em São Paulo.

Tudo Sobre Minha Mãe é um filme que representa o sofrimento de Manuela (Cecília Roth), que perde seu filho único, Estéban (Eloy Azorín), e tem como pano de fundo, entre outras, a questão do movimento de ir e vir por diferentes tempos e espaços. Dor e sofrimento

[6] No original: « *composition nostalgique et flamboyante* ». (Tradução minha).

são os principais elementos que incitam essa mulher a rever seu passado para, então, recomeçar um novo ciclo de vida.

Interessa, pois, mostrar de que maneira essas quatro obras propõem a representação das protagonistas na condição de pessoas especiais, heroicas, vencedoras: como elas incitam o espectador a estar "lado a lado" com essas personagens. Estamira, Rebeca, Carolina Maria de Jesus e Manuela são apresentadas desde o princípio dos textos literário e fílmicos como pessoas que sofrem, mas que sempre resistem à sua dor. Na maioria das vezes, a sua força e coragem são uma constante e é aí que reside seu heroísmo. O diálogo entre suas facetas dicotômicas poder/fragilidade é o principal instrumento que acaba por determinar uma distinção entre elas e as outras mulheres que aparecem nessas obras e, em última análise, entre elas e o próprio leitor/espectador. Após ter lido o diário e assistido aos quatro filmes, resta gravada na memória a imagem de heroína destemida, em uma guerra interna, consigo mesma, contra as dificuldades que enfrenta em sua vida. A dor está sempre associada a uma enorme coragem, da qual elas se valem para vencer os "dragões simbólicos".

Este trabalho está organizado em quatro capítulos. No primeiro, "Representação na literatura e no cinema", propõe-se o estudo da representação na literatura e no cinema, destacando-se a importância da busca da verdade nos documentários, da fala de si no diário, e da inclusão de elementos do melodrama nas ficções. Pretende-se investigar como a representação do ser heroico é construída nos diferentes gêneros estudados e o modo como cada autor/diretor constrói sua heroína. Percebe-se, nas diversas linguagens utilizadas nas obras do *corpus*, um esforço e o desejo de engajar o leitor/espectador em uma espécie de contrato, um comum acordo com relação à força das protagonistas.

O segundo capítulo, "Uma questão de identidade: construção da personagem", é dedicado à análise da construção e representação das protagonistas, especialmente do momento em que são apresentadas ao leitor ou espectador. Mostra-se que parte da construção e representação das mulheres estudadas na tese repousa sob os signos da contradição e da complexidade, ou seja, de construção pautada na diversidade de nuances. São protagonistas que circulam entre dois mundos – o mundo oficial e o mundo não oficial. São figuras inteligentes, fortes, e guardam um otimismo, muitas vezes desmedido, que possibilita esse movimento de ir e vir de um mundo a outro. Discorre-se, pois, sobre a suposta relação entre o sujeito espectador e as características complexas e por vezes ambíguas das protagonistas, mostrando o que as diferencia das outras personagens e as transforma simbolicamente em "heroínas". Também se inclui nesse segundo capítulo a discussão fundamental sobre a voz

feminina autorial que constrói a identidade da protagonista na obra literária *QD*, diferenciando-a, assim, das outras representações analisadas nesta tese.

No terceiro capítulo, "Estratégias de distanciamento", analisam-se as passagens que apresentam o lado *sombrio* das protagonistas e busca-se mostrar o quanto, nesses momentos, percebe-se um movimento de afastamento simbólico das heroínas com relação ao espectador. Analisa-se, pois, o diálogo dessas mulheres com as testemunhas de suas vidas e sua relação com os diferentes tempos e espaços que estão representados em seu percurso. Dessa forma, o estudo da relação entre o passado e o presente das protagonistas é um dos objetivos deste capítulo. Estudam-se as técnicas narrativas, responsáveis por dar ao espectador a visão do que já não existe mais, do que faz parte da história das personagens, chamando a atenção para o fato de que, no caso dos documentários, fotos e depoimentos sustentam a narrativa. Já nos filmes de ficção, o uso do *flashback* é a saída encontrada pelo diretor para trazer à cena os fatos geradores da dor na vida das heroínas. Destaca-se, pois, a presença dessas mulheres na relação tanto com o mundo oficial quanto com o mundo não oficial, e aponta-se o quanto cada obra tem de elementos distanciadores: lixo e loucura, nos documentários; desejo de grandeza e crítica a seus pares, no diário; homossexualidade e transgressão, nas ficções de Almodóvar.

O quarto capítulo, "Estratégias de aproximação", discorre sobre as formas de aproximação observadas ao longo das narrativas. Esse capítulo se detém em alguns pontos específicos que compõem o movimento de aproximação, sendo o primeiro o que trata das ausências, dos elementos que fazem parte da trama, mas que não têm materialidade no livro ou nas películas. Também o sofrimento e o comportamento ético são aspectos comuns às vidas de todas as heroínas das obras analisadas como *corpus*, tendo, por esse motivo, importância primordial no movimento de aproximação delas em relação ao público.

Na parte do anexo desta tese encontram-se os créditos referentes aos filmes que compõem o *corpus*.

Para o processo de desvendamento das intenções implícitas dos filmes, opta-se por utilizar como metodologia a análise do discurso das personagens e a observação de outros componentes literários ou fílmicos, como o gestual, o roteiro, o cenário, o figurino, a locação, a atmosfera, a montagem. A proposta desta análise tem como base teórica estudos de Michel Foucault, Stuart Hall, Mikhail Bakhtin, Kathryn Woodward, Antonio Candido e Anatol Rosenfeld.

Hall é especialmente importante para o embasamento teórico do tema *Representação*. De Bakhtin utilizam-se principalmente suas teorias sobre o romance, nas quais a ideia de *cronotopo* é primordial para iluminar o entendimento das questões envolvendo tempo e

espaço nessas narrativas. Esse autor é útil também com respeito à leitura da construção da figura do herói e da relação deste com o autor. Finalmente, Bakhtin faz avançar a leitura no que concerne à figura de carnavalização, quase que onipresente nesses textos, especialmente nas obras de Almodóvar. Woodward se mostra essencial para esta tese no que se refere às questões identitárias, enquanto que Candido e Rosenfeld ajudam a avançar na leitura que se faz das questões que cercam a figura da personagem e de sua participação nas várias formas de representação. Foucault está presente principalmente na reflexão que busca o entendimento do *poder*, ao longo de todo o trabalho, mas fortemente no que tange à abordagem das questões de heroicidade das protagonistas.

Esta tese intencionará, pois, contribuir para o aprofundamento das reflexões nos domínios da representação, das noções relativas aos processos identitários e do feminino na literatura e no cinema.

CAPÍTULO 1 REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA E NO CINEMA

O homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente.

Anatol Rosenfeld

Neste capítulo desenvolve-se a ideia de que literatura e cinema são, no que tange à representação, poderosos instrumentos capazes de aproximar objetos e sujeitos distantes entre si, seja com relação ao tempo, seja com relação ao espaço. Procura-se mostrar como se dá, nos diferentes gêneros, a representação do ser heroico; como cada autor/diretor constrói sua heroína, em que aspectos eles se diferenciam e em quais se encontram.

Há, nas cinco obras – *De Salto Alto* (*DSA*), *Estamira*, *Estamira para Todos e para Ninguém* (*ETN*), *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (*QD*), *Tudo sobre Minha Mãe* (*TSMM*) –, inúmeros pontos em comum. Mas muita diversidade também, já que a construção dos documentários *Estamira* e *ETN*, bem como do diário *QD*, conforme apresentado a seguir, pauta-se na escolha do caminho da verdade. Já os melodramas *DSA* e *TSMM* trazem consigo uma permissão ontológica para a construção que não necessariamente se pauta nessa mesma verdade. Porém, tanto os três primeiros quanto esses últimos têm, ao longo das respectivas narrativas fílmicas, a tarefa de convencer o espectador de sua "veracidade".

Não importa o caminho escolhido, os autores se valem de artifícios literários ou cinematográficos para produzir a identificação com o leitor/espectador de maneira a convencê-lo dos significados produzidos por esse discurso específico. Ou seja, as mulheres que protagonizam essas obras são representadas como tendo muitos pontos em comum com o espectador, o que as aproxima deste sujeito. Carolina Maria de Jesus, Dantas, Almodóvar e Prado estabelecem com o público, portanto, uma ligação na qual está subentendido o contrato de aceitação das protagonistas como heroínas.

Esse capítulo é dividido em cinco subcapítulos, sendo o primeiro dedicado às questões teóricas que envolvem o ato de representar, bem como a representação das protagonistas pautadas na ideia de heroína. Explica-se por que são abordadas essas personagens a partir dessa condição.

Na segundo subcapítulo, analisa-se a construção dos documentários *Estamira* e *ETN*, notadamente do filme de longa-metragem, e a importância da Verdade para a definição dos

caminhos estéticos por parte do diretor. Em seguida, no terceiro subcapítulo, discorre-se sobre como o fato de se inscreverem como melodramas – ainda que atualizados pela visão do autor – facilita a construção das heroínas nos filmes espanhóis.

No quarto subcapítulo, discorre-se sobre os gêneros *diário* e *autobiografia*, e sobre a questão da fala de si em Carolina Maria de Jesus. No último subcapítulo, antes da conclusão, empreende-se uma análise da presença do dialogismo nos discursos fílmicos e literário, apontando elementos decisivos na construção das narrativas e definição das personagens, como o som, o próprio cinema, o teatro e a literatura.

1.1. REPRESENTAÇÃO NA LINGUAGEM LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA

Literatura e cinema são linguagens que permitem que uma ideia ou um objeto seja representado e compreendido. Ou, seja, entende-se literatura e cinema, com seus códigos, como os instrumentos que significam as personagens, mas também o sujeito leitor/espectador.

Não existe um só entendimento, entre os teóricos, de como se dá, a partir da representação, a ligação entre a linguagem e a cultura. Por isso, opta-se por trazer o conceito formulado por Stuart Hall, um dos mais importantes estudiosos em Estudos Culturais. (2001, p. 15). Para ele, a representação é o ato de, por meio de uma determinada linguagem – neste caso, literatura e cinema –, dizer algo significativo para alguém.

Ele destaca que a representação é parte essencial no jogo de produção de significado entre membros que partilham da mesma cultura, ou seja, que têm, entre si, a compreensão de códigos comuns. É justamente a língua que garante a um determinado grupo cultural partilhar do sentido das coisas. E, na medida em que produz significados que podem ser partilhados por um determinado grupo, a linguagem produz cultura. A palavra "cultura" é usada aqui nos termos propostos por Hall, ou seja, diz respeito ao conjunto de valores partilhados por um grupo ou sociedade.

Três abordagens principais são capazes de explicar como a representação atua por meio da linguagem: a abordagem reflexiva, a intencional e a construtivista. (HALL, 2001, p. 24). Na abordagem reflexiva, a linguagem funciona como uma espécie de espelho que "reflete" o significado do que existe ainda, no mundo material, prática chamada de "mimética", pois faz referência ao ato de imitar. Uma segunda abordagem seria aquela que sustenta ser o autor, a pessoa que fala, que impõe a sua verdade, o seu significado, mediante o uso da língua, chamada de abordagem intencional. Assim como a primeira abordagem, ele

afirma que esta segunda deixa a desejar na medida em que "não podemos ser exclusivamente a única fonte de significados de uma linguagem, uma vez que isso significaria que poderíamos nos expressar em línguas inteiramente particulares."[7] (HALL, 2001, p. 24).

Hall afirma que a abordagem construtivista não deixa de lado a característica pública e social da língua e entende o significado como algo "relacional", ou seja, o significado depende da relação entre o signo e o conceito desse signo, fixado por um determinado código. (HALL, 2001, p. 24). Esta abordagem seria capaz de explicar, de forma mais completa, o fenômeno da representação do significado através do uso da língua.

Ao falar dos construtivistas que tiveram importante papel na sistematização da abordagem que parte do princípio de que o significado é algo construído a partir de uma complexa relação, Hall destaca o linguista suíço Ferdinand de Saussure, para quem o signo, considerado como o elemento chave da língua, é constituído pela relação entre o que ele chamou de *signifier* (forma) e *signified* (ideia). Ou seja, para o linguista, significante (*signifier*) e significado (*signified*) só existem como componentes do signo e nunca como entidades separadas. E é, segundo ele, justamente a língua quem determina, naturalmente, essa relação entre os dois elementos, pois "cada língua produz um conjunto diferente de significantes; ela tem uma distinta e, por consequência, arbitrária maneira de organizar o mundo em conceitos e categorias."[8] (apud HALL, 2001, p. 32).

Estamira, Rebeca, Carolina Maria de Jesus e Manuela, da mesma forma, só são as heroínas de suas respectivas narrativas porque o discurso fílmico construído com este fim é *interpretado* desta forma. É impossível voltar ao início, ao real e interpretar a mulher em carne e osso, pois, naqueles outros contextos, elas estão fora do terreno preparado de maneira complexa a partir de uma série de instrumentos narrativos. Fora dos discursos cinematográfico e literário, o significado é outro. Assim, é o discurso, pautado no diálogo com o leitor/espectador, que convida à leitura de Estamira, Rebeca, Carolina Maria de Jesus e Manuela como heroínas. Fora dele, elas podem ter uma série de outros significados, mas não são as *heroínas* representadas em *QD* e nos filmes *Estamira*, *ETN*, *DSA* e *TSMM*.

O discurso, visto por este ângulo, tem o poder de transformar a realidade e é capaz de criar uma metarrealidade[9] que, no caso das obras em análise, não pode ser chamada de ficção,

---

[7] No original: "we cannot be the sole or unique source of meanings in language, since that would mean that we could express ourselves in entirely private languages". (Tradução minha).

[8] No original: "each language produces a different set of signifieds; it has a distinctive and thus arbitrary way of organizing the world into concepts and categories". (Tradução minha).

[9] A metarrealidade diz respeito a uma realidade veiculada pelo cinema e pela literatura que tem como referência o mundo exterior.

mas também não pode ser chamada de realidade, pois as mulheres representadas não são mais as mesmas que servem de modelo ao livro e aos filmes. São parecidas com elas, mas, inseridas nos discursos literário e cinematográfico, são outras bem diversas.

Prado, Carolina Maria de Jesus, Dantas e Almodóvar não são somente os sujeitos "à moda clássica", que produzem o conhecimento, mas são, eles também, produzidos através do próprio discurso, em uma relação em que a criatura, de certa forma, suplanta o criador. Suas protagonistas são também, de acordo com o discurso cinematográfico e literário do qual fazem parte, poderosas heroínas que, por vezes, suplantam mesmo os sujeitos que a elas deu voz. Há aí, de fato, uma clara relação circular em que o poder se move entre o sujeito produtor do discurso e o sujeito inserido nesse mesmo discurso.

Almodóvar, Carolina Maria de Jesus, Dantas e Prado são representados como entidades de poder porque o discurso produzido por eles os constrói, da mesma forma que eles o fazem com relação a suas personagens. Esse sujeito de discurso não pode ficar de fora do discurso, porque ele deve estar sujeito ao discurso. Ele deve se submeter a suas regras e convenções, a suas disposições de poder/conhecimento. (HALL, 2001, p. 55).

Neste sentido, percebe-se a importância de não só levar em consideração as diferenças culturais e históricas na análise do processo de representação, mas de perceber em que posição se encontra o espectador que interpreta essa mesma representação. O falante e o ouvinte ou escritor e leitor são participantes ativos em um processo que – uma vez que eles frequentemente trocam papéis – é sempre de mão dupla, sempre interativo.

O desejo de expressão de algo específico por quem fala não necessariamente estará de acordo com a apreensão do significado pelo sujeito que ouve. É preciso, de alguma forma, que o que está sendo representado fale com aquele que está na chamada posição de sujeito ideal. Hall lembra que a representação funciona menos como o modelo de um transmissor de sentido único e mais como o modelo de um diálogo; e o que sustenta esse "diálogo" é a presença de códigos culturais compartilhados, o que torna possível a "tradução" eficaz entre "falantes".

A representação dessas heroínas, de fato, traz uma visão nova, junto ao público receptor dos textos fílmicos e literário, de alguns conceitos sobre o ser heroico, sobre o feminino, dentre outros. Estamira, Rebeca, Carolina Maria de Jesus e Manuela são mulheres comuns, ordinárias, no que concerne aos seus corpos e a tantas outras características físicas. Mas elas fogem a modelos pré-estabelecidos e, por uma série de aspectos que serão aprofundados nas próximas páginas, são a representação da diversidade.

1.1.1. Representação do ser heroico

Carolina Maria de Jesus afirma em *QD* que "hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói." (p. 91). Isso porque, conforme relata em seu diário, muitos que, como ela, sofreram a miséria e padeceram de fome, não aguentaram, sucumbiram e optaram por suicidar-se. Ela própria relata: "Eu estava tão triste! Com vontade de suicidar." (*QD*, p. 91). Para a autora, heroísmo é o simples ato de sobreviver e ter a capacidade de vivenciar o percurso da vida: "A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro." (*QD*, p. 147).

Se as protagonistas dos filmes *Estamira*, *ETN*, *DSA* e *TSMM* e do diário *QD* são tratadas como heroínas nesta tese, é em parte porque elas carregam consigo uma série de características atribuídas ao herói, real ou imaginário de diversos tempos e espaços. Conforme Joseph Campbell, estudioso da mitologia universal, o percurso do herói apresenta um determinado "padrão": "um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida." (CAMPBELL, 1995, p. 40). Ele explica como se dá o caminho considerado tradicional para a aventura mitológica do herói: "Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura em uma região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes." (CAMPBELL, 1995, p. 36).

De acordo com Morin e Millet, os heróis e os ídolos continuam a projetar, de civilização em civilização, uma classe de super-homens na qual cada um deposita os seus sonhos e os toma como modelos. (MORIN; MILLET, 2008). A dor e o sofrimento de Estamira, Carolina Maria de Jesus, Rebeca e Manuela lhes dá um poder especial sobre o leitor/espectador, que passa a vê-las como heroínas, que as admira, deixando-se convencer por elas. Morin e Millet falam também da existência de diferentes tipos de poder do herói e sua influência sobre os outros.

Morin e Millet destacam que no contexto do heroísmo tradicional, "*sua principal característica é a coragem, o gosto pela vida, mas também a dor e o sofrimento*". [grifo meu]. É graças a esse manto de heroína que as protagonistas das obras aqui estudadas podem realizar seu percurso. Esses autores dividem os heróis em três grupos: heróis épicos, heróis trágicos, heróis dramáticos. O herói épico se transforma em pessoa ao desenvolver suas paixões através de circunstâncias complicadas às quais sua vontade é confrontada por meio de

ações incomuns. Esta definição de herói se aplica bem ao caso das heroínas estudadas nesta tese.

De acordo com o dicionário Houaiss (2004, p. 1520), o termo *herói* apresenta nove significações, dentre as quais a que tem origem mitológica: "filho da união de um deus ou uma deusa com um ser humano; semideus". As que se aplicam à ideia construída em *QD*, *Estamira*, *ETN*, *DSA* e *TSMM*, livro, documentários e filmes de ficção aqui estudados, são as que classificam herói como "indivíduo notabilizado por seus feitos guerreiros, sua coragem, tenacidade, abnegação, magnanimidade etc.". E ainda: "indivíduo capaz de suportar exemplarmente uma sorte incomum (por exemplo, infortúnios, sofrimentos) ou que arrisca a vida pelo dever ou em benefício de outrem". Mas também "principal personagem de uma obra de literatura, dramaturgia, cinema etc." (HOUAISS, 2004, p. 1520).

Para Rosenfeld, existe um grande abismo entre o ser que é real e o ser que é objetivado por meio do teatro [mas também do cinema e da literatura], pois este nunca terá a determinação completa do ser em carne e osso, de cuja realidade apreendemos apenas alguns fragmentos. Por mais que um determinado texto se esforce por construir um ser menos fragmentado, restarão na mente do leitor "inúmeras regiões indeterminadas". Porém, é justamente devido às limitações do texto que as personagens são mais coerentes e ricas do que as reais, o que se deve também, em grande parte, à "concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente." (ROSENFELD, 2000, p. 34-35).

Também em *Estamira* e *ETN*, e em *QD*, ainda que a Estamira e Carolina representadas tenham sido originadas de pessoas reais, as personagens se distanciam bastante dos modelos. Isso porque a Estamira e a Carolina verdadeiras viveram situações que em *Estamira*, *ETN* e em *QD* ficam como dados indeterminados, não desvelados. Entretanto, a força da personagem se mostra muito grande. Isso porque existe uma concentração de fatos "importantes" para a construção tanto de *QD* quanto das películas *Estamira e ETN*, fatos esses que, em uma vida normal, estariam dispersos. A proximidade aos fatos reais tem o poder de concentrar e fortalecer as obras no sentido de uma "realidade", enquanto a dispersão natural da vida de qualquer pessoa testemunha contra essa premissa. E essa é uma característica essencial da obra de arte, que consegue capturar e recortar o "essencial" de um ser, delimitando-o, circunscrevendo-o em um determinado tempo e espaço.

Encontrar um espaço no mundo foi e continua sendo, desde muito tempo, a principal atividade de mulheres que lutam por seus direitos. No Brasil, esta luta é constante e ocorre não só fora, mas também dentro do espaço doméstico; e pode ser observada em diversos

outros níveis sociais. O cinema, como produção cultural, faz parte dos agentes que representam essa "guerra" e também o conceito do feminino para o grande público. A presença de mulheres que encarnam heroínas não é restrita a poucos filmes. Somente nos últimos anos uma série delas marcou a cena cinematográfica brasileira e serviu ao imaginário popular para a construção de um feminino rico e complexo. Essas mulheres não se parecem entre si. Ao contrário, elas são singulares no que diz respeito a diversas questões, seja com relação à idade, à região onde vivem, à formação cultural. Destaco aqui alguns conceitos que dialogam muito bem com a ideia de heroína que se propõe nesta tese.

Elas têm em comum, primeiro, o fato de serem mulheres, de serem brasileiras e de viverem em um país marcado por profundas disparidades socioeconômicas. Mas, também, o fato de serem mães ou de viverem alguma experiência marcante relativa à maternidade: algumas são mães, mães substitutas, ou órfãs de mãe. As personagens desses filmes são também mulheres capazes de gerir sua própria vida, bem longe da ideia estereotipada de mulher, segundo a qual essa independência não existe.

Vivida por Fernanda Montenegro, a personagem Dora, de *Central do Brasil* (Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil, 2006), ganhou notoriedade não só pela grande interpretação da atriz, premiada diversas vezes por esse trabalho, mas pela diversidade comum também a Darlene, em *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, Brasil, 2000); Alice, de *A casa de Alice* (Chico Teixeira, Brasil, 2007); Suely/Hermila, de *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, Brasil, 2006); Cleuza, de *Linha de passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil, 2008); Lisbela, de *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, Brasil, 2003); e as sonhadoras Marcela, de *A ostra e o vento* (Walter Lima Jr., Brasil, 1997), e Laura, de *Avassaladoras* (Mara Mourão, Brasil, 2002). Isso para citar só algumas mulheres que marcam, como disse antes, a obra cinematográfica no Brasil contemporâneo, inscrevendo o feminino para além de um estereótipo reducionista.

A questão da dimensão física aparece em todas as obras estudadas nesta tese e é interessante notar o quanto a autopercepção colabora para o diálogo com o leitor/espectador. Em *QD*, não raro Carolina descreve-se como uma pessoa suja, fedida. Mas também muito magra, devido à fome. Estamira, em diversas sequências do filme, alude à própria aparência, como no plano em que explica que não pode cortar o cabelo porque pediu aquele comprimento e tem que respeitar o que recebe do "além". Quando não é ela própria que se refere a sua corporeidade, uma câmera curiosa e detalhista aponta para alguns elementos que incitam o espectador a refletir sobre os contornos de Estamira. Um desses planos desvela as

mãos da heroína com unhas coloridas com esmalte vermelho, o que sugere uma suposta vaidade.

No entanto, percebe-se velha, quando diz que embora esteja "veinha desse jeito" (*Estamira*), os seres inanimados que se relacionam com ela continuam a querer maltratá-la, vencê-la. O corpo dessa mulher protagoniza um plano onde o grotesco, nos termos de Bakhtin, ocupa a cena. É quando Estamira, ao brigar com o neto, tira a roupa e mostra-se para o garoto, apontando o local de onde sua filha, mãe dele, teria saído. Isso porque queria provar que quem "fez" a mãe dele, não foi Deus, e sim ela, Estamira.

Estamira e Carolina Maria de Jesus são representações mediadas por um Outro, que não elas mesmas. Um outro, absolutamente necessário, muito embora questionável. Mas que efetivamente as edita, as recorta e as cola, para que façam sentido para um leitor/espectador específico. Esse trabalho, no entanto, não tem o poder de tirar delas a própria voz autorial que efetivamente as constrói como personagens de si mesmas. Ao serem lidas, elas encontram seu lugar de destaque, sua independência do autor. É aqui que cada uma dessas representações tem o tempo e o espaço adequados para dialogar. E é nesse diálogo que essas heroínas crescem, se modificam, se eternizam e suplantam o criador a partir da eterna transformação sugerida pelo contato com o intérprete de si. Isso porque, "obra nenhuma sobrevive sem que algum acréscimo lhe seja feito (ainda que isso implique a perda de alguns significados". (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 47).

1.2. DOCUMENTÁRIO E VERDADE EM MARCOS PRADO

O filme de longa-metragem *Estamira*, de Marcos Prado, é resultado de um projeto que teve início no Rio de Janeiro, em 1993, após a II Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento Humano, a Rio-92, e foi finalizado onze anos depois. No início, a ideia era a de apenas desenvolver, no aterro do Jardim Gramacho, um ensaio fotográfico que, eventualmente, poderia servir de material para um livro. Seu intuito era o de chamar a atenção da sociedade para uma realidade que em breve deixaria de existir, pois estava nas decisões da reunião um plano de ação para acabar com o Lixão até 2005[10], já que sua capacidade de receber resíduos urbanos teria chegado ao fim. Antes, porém, Prado quis registrar o estado das coisas e das pessoas envolvidas com esse lugar.

[10] Efetivamente, até abril de 2012, essa desativação não ocorre.

Em 2000, ele percebeu que as fotos produzidas desde 1993 contavam a história do local, mas deixavam a desejar no tocante à presença da figura humana. "Faltava ser mais próximo de pessoas", diz nas cenas extras do filme. (PRADO, 2004a). Ao final de 2000, em uma de suas idas e vindas ao Jardim Gramacho, Prado conhece Estamira, a "Bruxa do Lixão", como muitos a chamavam. A primeira conversa entre os dois dura cerca de 40 minutos. Nesse dia, ele percebe que a mulher tem algo a dizer ao mundo e aceita o desafio de trazer às telas a "missão" de Estamira.

Como em um pacto sagrado, o diretor toma a missão de Estamira como sua própria e, apesar de todas as dificuldades logísticas, financeiras, entre outras, finaliza e transforma parte do material coletado, durante quatro anos de filmagens "esporádicas porém intensas", no longa-metragem *Estamira*. Com o que "sobra" de toda sua produção, Prado edita o filme de média-metragem *ETN*. Ao propor a construção de *Estamira* e *ETN*, ele parte da premissa de que Estamira não é louca. "Apesar de diagnosticada como tal, ela é extremamente lúcida", diz Prado (2004), que afirma ter "adotado" essa mulher, ao cabo de todo o trabalho. Ele conta que a protagonista, pessoa com quem manteve, durante anos após a conclusão dos filmes, uma relação de "confiança mútua", é para ele uma espécie de "avó". Nos documentários, Prado constrói arbitrariamente a figura de heroína por meio da representação de Estamira e seu universo.

O percurso traçado pelo diretor se dá em torno de pontos distintos do processo de construção identitária de Estamira. É dado a ela questionar a loucura e os transtornos mentais dos quais é portadora. Ele destaca ainda aspectos ligados ao "feminino" presente em Estamira, provocando o olhar especialmente sobre questões como maternidade, feminilidade, sofrimento. Debruça-se sobre a construção do mito representado a partir de uma idealização de seus dotes e poderes místicos, e desvela a mulher como ser profissional. Aqui, mais uma vez, o sofrimento é o pano de fundo da narrativa fílmica e momento em que ela é representada como mulher de luta e poder.

As obras podem ser lidas como uma resposta política à hegemonia da voz masculina do homem branco e ocidental que ocupa a cena na grande maioria dos países, especialmente daqueles em desenvolvimento. Estamira não é apenas a mulher comum do âmbito privado. Ela é pública e aberta ao mundo do outro lado da cerca que limita a sua humilde casa. A representação identitária de Estamira emerge, pois, da composição dos diversos recortes do "ser" Estamira. Tendo como ponto de partida o próprio nome que, por inúmeras vezes, Estamira destaca. Ela afirma que "é" Estamira e que isto a diferencia dos outros "formatos comuns", ou seja, das outras pessoas.

A escolha do gênero "documentário" é a escolha do caminho da *Verdade*. Ainda que se questione essa verdade como sendo mais ou menos, ou nada absoluta, esta é a intenção de quem se propõe a produzir esse tipo de obra. A palavra *documentário* vem de documento e, como tal, é algo que pode, que deve ser visto como um material plausível. O grande paradoxo dessa escolha é a escolha do sujeito protagonista. Marcos Prado, ao decidir-se por Estamira, brinca, joga com o espectador e o coloca diante de um *documento* que não mostra uma única verdade, mas uma ambiguidade: ela é louca, ela é lúcida. Ao longo de todo o filme, que tem como pano de fundo a miséria, o diretor deixa o espectador livre para decidir sobre que caminho conceitual escolher nessa narrativa pautada pela dualidade.

Destaco que o simples fato de ter sido escolhida como sujeito principal desse documentário não garantiria a Estamira ser representada como alguém admirável, como percebemos ao final da película. Esta é uma escolha do diretor. Ele, com seu poder de autor, *decide* que Estamira é alguém especial e que tem algo de *relevante* a dizer. Esta premissa é a que funda o filme antes mesmo de ele ser criado. Marcos Prado, embora fora do quadro cênico, tem o poder de significar Estamira à luz de sua crença. Ele desvela o que ela traz "dentro de si" como o tesouro capaz de mudar a vida das pessoas. Estamira é materializada como "o Caminho, a Verdade e a Vida", em uma forte analogia a Jesus, que é tema de comparação com a protagonista em vários momentos do filme. Neste ponto, a função de Marcos Prado é similar à do mito de Mercúrio, o Deus que leva a notícia aos demais. Para tanto, ele, Prado, a constrói e representa como heroína da própria história.

Para o diretor, Estamira é uma pessoa especial que tem como missão "revelar a Verdade". Desse modo, em *Estamira* e *ETN*, tudo conspira para uma representação em que as obras proporcionam ao espectador a visão subjetivada do diretor. É ele quem ilumina e dá visibilidade ao "interior" de Estamira, pois tem nessa mulher a própria voz. Em *Estamira* e *ETN*, um serve ao outro e vice-versa.

Ao dar espaço às reflexões de Estamira, o diretor brinda a si mesmo, construindo o *locus* ideal para a divulgação de suas convicções pessoais. Estamira pode, muito mais do que as primeiras fotos do Lixão, realizar o seu projeto: denunciar. Ambos, Estamira e Marcos Prado, ao acordarem sobre a *necessidade* dessa obra, pactuam quanto ao fato de que ela merece estar em situação de destaque. Ela é, portanto, a visionária que enxerga o que o resto dos mortais precisa ainda aprender a ver. Ela veio do lixo para profetizar. O movimento é similar, porém inverso, ao do protagonista de *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche, que desce das alturas para trazer aos homens a sua mensagem. Marcos Prado, por sua vez, ao dirigir esses filmes, é *Deus* (PRADO, 2000), quando este fala sobre a posição do dramaturgo

no mundo. Marcos Prado parece tentar fazer de Estamira um ser divino. Mas este, no entanto, não é o mesmo Deus concebido por Newton e descrito por Decio de Almeida Prado (2000, p. 102), pois a interferência de Marcos Prado não cessa após concluída sua criação.

Existe um fator bastante importante na questão do documentário que diz respeito à disposição do espectador. Ele não vai assistir a esse tipo de produção tendo como objetivo somente a experiência do belo e do sublime, do puro, do profundo, mas sim do fático. Ele vai assistir a fatos, e sua disposição difere, notadamente, daquela, de quando a intenção é a de ver um filme de ficção.

A construção de *Estamira* e *ETN* impede que o espectador se "ausente" dessa experiência estética, ao menos integralmente. Por mais que tente se ater diretamente ao que interessa, o espectador é como que lançado em um labirinto onde o documento é, de alguma sorte, maculado pelo valor artístico, o que, certamente, causa estranheza. O sujeito em frente à grande tela é convidado a observar *Estamira* e *ETN* como algo além do prático, do pasteurizado, do isento de intenções estéticas e artísticas. E, de acordo com Rosenfeld (2000, p. 31), a experiência estética em muito se distingue da leitura de um texto não estético, denotativo.

A fala desse autor serve para corroborar o caráter perturbador da obra, que não tem por fim somente a questão prática, mas sobretudo a estética. Esses elementos se mesclam e parecem a um só tempo texto não-artístico e obra de arte: "Em obras de intenção filosófica ou científica, este cunho estético pode representar fator de perturbação, já que desvia o raio de intenção da passagem reta aos objetos visados". (ROSENFELD, 2000, p. 32).

Essa perturbação é mesmo um fato descrito inclusive pelo diretor Marcos Prado. De acordo com Houaiss (2004, p. 2198), perturbação é, entre outros, o "ato ou efeito de perturbar (-se); (2) estado de quem sofreu algum distúrbio (físico, mental, emocional etc.) ou se encontra perturbado". Para o léxico, o perturbado é aquele "que passou ou passa por processos de perturbação; que se desnorteou; desvairado." (HOUAISS, 2004, p. 2198). O estado de perturbação parece, justamente, ser um dos fatores que fazem de *Estamira* e *ETN* obras de arte de forte cunho filosófico, mas também psicológico. Os filmes vão além de um simples registro documental, histórico-social, incitando o espectador a mergulhar também em uma experiência estética.

Outro fator bastante importante com relação a *Estamira* e *ETN*, e que merece destaque, é a construção dos tempos presente, passado e futuro, na qual o tempo funciona como elemento estético e estruturador da narrativa. Essa construção, no cinema, é similar à construção literária, mas guarda suas peculiaridades. Se um texto literário ou mesmo fílmico

materializa o futuro, antecipando-o à visão do leitor, fica clara a característica de ficção, pois o autor/diretor não detém o conhecimento desse tempo, a menos que ele o tenha criado (ficcionalizado). Mas no cinema, dependendo de *como* se dá essa construção, pode-se, facilmente, concluir a ficcionalidade ou não do texto. Volto-me, portanto, à análise dos filmes aqui estudados: em *Estamira*, a representação do passado só é possível a partir de três dispositivos: a descrição de parentes, a exposição de fotos e a reprodução de um filme (no caso do hospício onde a mãe da protagonista ficou internada). Os dois primeiros não desvelam a condição da obra, mas o último sim.

Isso porque Prado trata o extrato que insere no filme como algo que pode ser lido como sendo parte do universo interior da pessoa que fala. Como se fosse a reprodução do pensamento da personagem materializada na diegese. Ao operar um resgate simbólico de algo que ficou no passado, o extrato se confunde com o tempo presente e com o imaginário da protagonista e/ou de sua filha. O dispositivo permite que a mãe de Estamira, apesar de morta no tempo em que a película é produzida, seja *ressucitada*. E assim Prado se aproxima da ficção, ou, pelo menos, brinca com essa ideia.

Esse excerto de filme não tem nenhuma relação com *Estamira* ou com *ETN*. Por outro lado, a sua utilização pode ser lida como a tentativa de construir um discurso do "real", pois tenta passar ao espectador a *sensação* de realidade. Esta é a forma encontrada pelo diretor para representar um passado impossível de ser reproduzido, já que nunca houve, de fato, uma filmagem da mãe de Estamira no hospício.

O artifício estético remete o espectador, sem que este se dê conta, a um tempo e local impossíveis, apesar da presença dos créditos que indicam a autoria das imagens. As imagens do hospício poderiam ter sido substituídas por uma descrição textual como "o hospício, que abrigava pessoas com distúrbios mentais, era um local inóspito, onde pessoas mais se assemelhavam a animais. Jogadas no chão e esquecidas do mundo, as 'loucas' mais pareciam prisioneiras de um inferno do que pacientes de um hospital psiquiátrico" etc. No entanto, convém lembrar que se Prado opta pelo caminho da imagem que se cola a uma fala é porque

> a personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (GOMES, 2000).

Além disso, o elemento "tempo" serve de esteio à conclusão do filme. Isso porque Prado dá preferência a uma montagem cronológica, decupando e montando as imagens de

acordo com a ordem em que foram gravadas. Porém, um dado chama a atenção, visto a sua grande importância estética e conceitual: a despeito da escolha pela montagem em ordem cronológica, ele decide terminar o filme com uma sequência em que Estamira é vista em frente ao mar. As imagens da última sequência do filme, que são analisadas no último capítulo deste trabalho, fazem parte, no entanto, de material coletado no primeiro ano de filmagem.

Ao contrário do que o espectador é levado a crer, essa sequência não segue a "ordem cronológica". O mar no qual Estamira se banha não se encontra no fim do tempo de *Estamira*, mas no início de toda a produção. Não é, portanto, a "conclusão" do documentário, mas uma imagem escolhida para sugerir uma determinada leitura por parte do espectador. Conforme lembra Carmem Lúcia Eiterer, no cinema nada é por acaso. Tudo é fruto de um movimento de escolha, de "decisão". (EITERER, 2005, p. 166). Essa ida à praia tem outras funções tanto no filme quanto no que chamamos de "não-filme", ou seja, na produção de todo o material: pouco antes de levar Estamira à praia, Prado vive um impasse provocado pela ira de Estamira com relação a ele.

Devido ao fato de ter procurado a família da protagonista, especialmente o filho dela, para depor no filme, sem a "anuência" de Estamira, ela se fecha para o diretor. Passa a externar seu desagrado deixando de dirigir-lhe a palavra. "Acabou o filme, encerrou o filme, eu errei!", diz Prado. (2004). Ele pensa que, por uma falta de sensibilidade autoatribuída, todo o trabalho tinha sido perdido, já que da boa relação entre ele e Estamira dependia a realização do filme. Pouco depois desse impasse e para sinalizar o seu perdão, Estamira pede a Prado que a leve à praia. E é aí que não só a amizade é refeita mas também são apreendidas as cenas que fecham o filme de longa-metragem, dando uma significação a todo o documentário e, por conseguinte, à vida de Estamira, personagem de si mesma. Apesar de estar incrustado em um dos mais belos locais do mundo, o recorte proposto por *Estamira* e *ETN* mostra, a quem lhes assiste, uma realidade muito diversa da perífrase que afirma ser o Rio de Janeiro uma "cidade maravilhosa". O filme confina o espectador durante quase duas horas em um imenso espaço de podridão, fedor, e muda esse paradigma. É preciso ver, sentir.

Mas o que quer Prado com os documentários *Estamira* e *ETN*? Precisamente o que Bertold Brecht quis com suas peças teatrais: ação, ou seja, fazer com que seu cinema se inscreva no político, nas obras que incitam o espectador a não permanecer no campo da neutralidade frente à sociedade em que vive.

O diretor inicia *Estamira* indo ao "castelo decorado" (descrição de Estamira para sua casa localizada no quilômetro 33 da antiga estrada Rio/São Paulo, na *Rua do Narciso* [grifo meu], em Campo Grande, no Rio de Janeiro). No local ele é recebido por Estamira, que diz:

"tarda mas não falha!". O dito popular expresso pela protagonista reforça a ideia de que o diretor é muito mais do que um simples homem de cinema, mas um justiceiro. Aquele que finalmente fará justiça a ela e lhe dará voz, como de fato acontece com a produção dessa película.

A equipe, composta por Marcos Prado na direção e fotografia, Leandro Lima na câmera, e Alex Lima como assistente de produção e direção, além de um técnico de som, vê os depoimentos de Estamira como um movimento de previsão do futuro, confirmando-a como a "Bruxa do Lixão": "Vamos escutar novamente dona Estamira profetizando." (PRADO, 2004), é o comentário frequente da equipe antes de se encaminhar ao *set* de filmagem.

O resultado desse clima de aceitação de Estamira como pessoa de relevância e o desejo da equipe em trazer a Verdade ao público que vai assistir a *Estamira* e *ETN* são percebidos nas películas através da construção e da representação estética de uma heroína. O filme começa a ser produzido pouco depois que Estamira se recupera de um apedrejamento sofrido no Lixão. Nesse momento também, pela primeira vez, ela dá início a um tratamento medicamentoso prescrito por médicos para tratar seus distúrbios mentais.

Um pacto que dura até o final da produção se firma entre ela e toda a equipe liderada por Prado: alguém quer escutar e alguém quer *falar de si*. Prado opta, pois, por "defender" esteticamente a verdade de Estamira. No caso dos filmes *Estamira* e *ETN*, fica clara a intenção do diretor em mostrar a heroína como ele próprio a vê, à qual dá crédito e por quem se sente, de alguma maneira, responsável. Neste ponto parece importante, para estimular a reflexão, lembrar que Rosenfeld diz, sobre a questão da verdade na obra que se pretende, de alguma forma, histórica, e nas obras de caráter ficcional, que os enunciados de uma obra científica – e mesmo das notícias, reportagens, cartas, diários, e outros – constituem juízos, isto é, pretendem corresponder, adequar-se exatamente aos seres reais (ou ideais, quando se trata de objetos matemáticos, valores, essências, leis etc.) referidos.

Rosenfeld também afirma que a expressão "verdade" tem significado diverso, ao se tratar de obras de arte ou ficção. Relaciona-se mais à genuinidade, sinceridade ou autenticidade (atitude subjetiva do autor); ou à verossimilhança, isto é, à adequação àquilo que poderia ter acontecido; ou à coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo à visão profunda (filosófica, psicológica ou sociológica) – da realidade. (2000, p. 11).

Apesar de se posicionar como o responsável por dar à luz a verdade de Estamira, Marcos Prado se cerca de alguns cuidados para garantir a "veracidade" dos fatos. Por este motivo, a história de Estamira é orientada por uma narrativa onde ela não é a única voz.

Pessoas da família e amigos que depõem no filme servem para corroborar e reforçar o discurso de Estamira. Para tanto, o diretor opta por uma construção pautada em movimentos de cortes e montagens que fazem das falas da protagonista elementos documentais do filme.

Fica evidenciado desde o princípio que o idealismo do diretor, que acredita ter o poder de, com o seu trabalho, mudar para melhor o mundo em que vive, é responsável por uma representação "positiva" de Estamira. Ela é heroína de sua própria história, a atriz principal de seu próprio filme. Embora momentos de sua representação possam ser vistos como "depreciativos", após uma análise mais aprofundada, observa-se que existe uma intencionalidade em representar Estamira como uma pessoa dual.

Por diversas vezes, esses filmes oferecem ao espectador sequências onde é desvelado o lado "sombrio" de Estamira, mas sempre seguido ou já precedido por sua representação como pessoa ética, do bem, sofredora. Como Estamira afirma no auge de uma crise de raiva, ela é uma pessoa "ruim, mas não perversa". O "ruim" deve ser entendido como "forte e determinada" – denotação coerente com o resto da narrativa fílmica –, enquanto o "perversa"[11] significaria a "pessoa má". (HOUAISS, 2004, p. 2198). Esse movimento de representação dos lados antagônicos de Estamira é analisado mais adiante, nos capítulos 3 e 4.

Estamira é mostrada na sua comunidade de trabalho no Jardim Gramacho como a "Bruxa do Lixão", condição que a faz saltar de um lugar no feminino ordinário para um pedestal de diferenciação com relação não só a outras mulheres, mas também a homens. No filme *ETN*, uma sequência destaca o poder da protagonista quando uma mulher "invade" seu domínio no Lixão e Estamira reage de maneira agressiva. Em outra sequência pode-se observar a luta verbal entre a protagonista e um frequentador do Lixão, a quem ela enfrenta com uma coragem veemente, de igual para igual. Sua combatividade é a razão da admiração e do respeito que seus amigos têm por ela, fato que merece grande destaque nos documentários, em especial no *ETN*.

A dicotomia que funda a personalidade de Estamira sustenta também a estética do contraste proposta nos filmes. O belo e o feio, o preto e branco e o colorido, a loucura e a sanidade ocupam toda a narrativa. Logo no final da sequência inicial de apresentação de Estamira, fica claro que a ideia é a de trabalhar com os extremos: às imagens em preto e branco, se opõe um plano de imagens em câmera lenta onde o lixo, colorido, sob um céu de

[11] Embora Estamira seja autora de verbetes originais, com significações particulares, e por vezes muito distantes do significado tradicional dado às palavras, vale observar o que diz o dicionário Houaiss sobre o adjetivo perverso: "Aquele que tem má índole, que tem tendência a praticar crueldades; malvado".

azul intenso, parece dançar uma certa coreografia ditada pelo vento. Nesse momento, Marcos Prado funda a contradição estética que permeia todo o discurso fílmico.

As obras *Estamira* e *ETN* são um convite à reflexão sobre temas malditos: a loucura, a miséria, a feiúra, a sujeira, a injustiça, a fome, a morte, a exclusão social. E é nesse contexto que o documentário reverte paradigmas, pois toda essa problemática dialoga, no filme, com momentos de pura beleza, nos quais o lirismo, o amor, a arte e a alegria são também uma realidade. Concebidos como material denunciatório, *Estamira* e *ETN* não convidam apenas à passividade. As obras são, pois, documentos que se propõem a dialogar com quem lhes assiste e a leitura dessas falas é individual e peculiar a cada observador.

Há um convite expresso à indignação. Quem assiste a *Estamira* e a *ETN* percebe que está sendo convocado a refletir. São todos, a partir dessa ótica dialógica, sujeitos do filme. A proposta desses documentários não é construir uma narrativa pautada em uma verdade absoluta, mas representar uma ou muitas verdades, passíveis de serem repensadas pelo leitor das obras. Desse conjunto, envolvendo desde o diretor, até o próprio filme e o espectador, todos inseridos em um determinado momento e espaço históricos, tem-se o discurso nos termos definidos por Foucault. Algo interativo, em que a posição do sujeito é circular, e não existe um significado absoluto, fechado, imutável.

Mais do que obras de cunho denunciatório, *Estamira* e *ETN* se inscrevem no terreno da construção identitária do outro. Os filmes dizem ao espectador quem ele é, a partir do momento em que o inserem subjetivamente na história da protagonista, em sua biografia. A mulher é atestada pela medicina como louca, alucinada, incapaz.

Apesar de os documentários – assim como o livro de Carolina Maria de Jesus –, trazerem à tona a representação de um recorte da realidade brasileira mais dramática, o resultado não se distancia do cômico. Diferentemente de *DSA* e *TSMM*, nos quais Manuela e Rebeca choram e demonstram sofrimento intenso durante grande parte da narrativa, em *Estamira* existem muitos momentos que convidam ao riso. Evidentemente que os momentos de dor, de exposição da miséria e do sofrimento são em número muito maior do que os de suas risadas, que duram pouco mais de um minuto.

Mas a força do riso em *Estamira* e em *ETN* tem grande poder para as narrativas. Prado, para garantir a visibilidade "em bloco" de Estamira-riso, edita o material. O resultado faz parte do bônus dos documentários, está no universo do não-filme, de forma compacta. Porém, todo o riso cortado e montado está, embora diluído ao longo das diversas sequências, tanto no filme de longa-metragem quanto no filme de média-metragem, denunciando, de

maneira pungente, que, apesar de toda a dor e sofrimento, Estamira é capaz de rir muito, bem mais até do que as melodramáticas e chorosas mulheres de Almodóvar.

1.3. MELODRAMA EM PEDRO ALMODÓVAR

Existe uma diferença entre o texto ficcional e outros não ficcionais. Na ficção, segundo Rosenfeld (2000, p. 14), o raio da intenção detém-se em seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária. E é a relação óbvia e indelével entre obra e leitor que torna possível, justamente, a compreensão, por este último, do objeto que se lhe apresenta.

Já Candido (2000, p. 48) observa que a ficção possibilita viver e contemplar as possibilidades humanas, "graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores". Ao falar da disposição do receptor frente a uma obra de arte, o autor destaca que "na obra fictícia, este retrocesso a tipos mais puros e intensos de "percepção" e emocionalidade não é realmente, uma volta a fases mais primitivas – não provoca tiros contra o palco ou a tela." Isso porque no receptor, mesmo muito envolvido emocionalmente, desperta-se a consciência do contexto lúdico. Existe o distanciamento de quem contempla.

De acordo com Rosenfeld, não se produzirá, na "verdadeira ficção", a decepção da mentira ou da fraude. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da "não-seriedade dos quase-juízos" e do "fazer de conta" (ROSENFELD, 2000, p. 17). A preocupação do autor é com relação ao leitor do texto literário, mas inferências dessa ordem são adequadas também quando o objeto é cinema. Na ficção, de modo geral, a intenção está voltada para o imaginário e não para a realidade empírica que porventura esteja sendo representada. O sentido é que o leitor experiencie um mundo imaginário, construído pelas personagens, ações, enredo, espaço, e tempo. Porém, ao contrário do que possa sugerir, o leitor tocado pelo "raio" intencional da ficção não está sendo isento de um contato com uma possível realidade, já que um número significativo de leitores referencia esse mundo imaginário à realidade que não faz parte da obra. Será sempre o espectador que, pautado nas suas características pessoais e internas, decidirá se deve aproximar-se ou não de uma realidade externa à obra e em que medida o fará. Não raro, obras de grande qualidade o fazem adentrar o universo estético, ainda que ele não queira, objetivamente, entregar-se ao estético.

É como se o objeto furtasse do espectador o direito de escolha em voltar à realidade ordinária, de maneira a sentir-se com os pés no chão. O que críticos de cinema apontam é que quando uma obra tem verdadeiro valor artístico, ela tem a capacidade de com ela conduzir, ainda que simbolicamente, o receptor/leitor, e fazê-lo da obra um co-participante. O objeto artístico pode arrebatar a atenção, embotando-lhe muitos sentidos pelo tempo que dure a exposição: uma viagem pelo imaginário. Neste sentido,

> na medida em que se acentua o valor estético da obra ficcional[,] o mundo imaginário se enriquece e se aprofunda, prendendo o raio de intenção dentro da obra e tornando-se, por sua vez, transparente a planos mais profundos, imanentes à própria obra. Só agora a obra manifesta todas as virtualidades de "revelação" – revelação que não se deve confundir com qualquer ato cognoscitivo explícito, já que é em plena "imediatez" concreta que o mediado se revela, na individualidade quase-sensível das camadas exteriores e na singularidade das personagens e situações. (ROSENFELD, 2000, p. 35).

E é esse estado de "isenção" do desejo de realidade que facilita com que obras como as estudadas aqui "penetrem" no espectador, reforçando a intenção dos procedimentos que constroem a narrativa, ou seja, "a ***cogitatio*** pode de certa forma ser contida na apreensão estética, mas ela é ultrapassada por uma espécie de ***visio***, ou visão intuitiva, que é ao mesmo tempo superior e inferior ao conhecimento científico preciso." (ROSENFELD, 2000, p. 45).

Já Candido destaca a complexidadade do prazer estético suscitado pela obra quando afirma que essa sensação "integra no seu âmbito o sofrimento e a risada, o ódio e a simpatia, a repugnância e a ternura, a aprovação e a desaprovação com que o apreciador reage ao contemplar e participar dos eventos". (2000, p. 48) Ele entende que o prazer que o valor estético provoca "consome" essas emoções divergentes, nutre-se delas e as assimila. Vale notar que o *estado de entrega* independe de fatores "reais" como gosto, crença, valores políticos, religiosos, sociais e outros. A "*visio*", pode pois, segundo Rosenfeld (2000, p. 47), "manifestar-se mesmo nos casos em que o conteúdo desta revelação se opõe a todas as nossas concepções", como o que se percebe nas obras analisadas neste trabalho.

DSA e *TSMM* pertencem ao gênero melodramático nos termos propostos por Jean-Marie Thomasseau. O melodrama apareceu na Itália no século XVII e o termo designava um drama inteiramente cantado. Já na França, o termo aparece no século XVIII no momento da querela entre músicos franceses e italianos, e depois nas telas, no começo de 1910. (PINEL, 2006, p. 138). Thomasseau infere que o melodrama é um termo *commode* utilizado para definir peças de teatro que escapam aos critérios clássicos e nos quais a música servia de sustentação aos efeitos dramáticos. Na década de 1790, o termo é comumente utilizado pelos cronistas dramáticos e os autores, que introduziram nas suas peças monólogos líricos

acompanhados de música. (THOMASSEAU, 1984, p. 9). O melodrama, "tipo muito frequentemente tratado como bastardo"[12], segundo esse autor, "durante todo o século, iria sofrer deste estatuto ambíguo, ao ser valorizado ao mesmo tempo pelo maior público e desprezado pelos críticos e pelos historiadores da literatura que raramente a seu respeito abandonarão o tom da ironia condescendente e derrisão sistemática."[13] (THOMASSEAU, 1984, p. 8).

E apesar de esse gênero ter tido sua gênese no teatro, o que esse autor propõe para explicar o termo se aplica bem ao que está materializado nessas películas:

> O melodrama é um gênero teatral que privilegia primeiro a emoção e a sensação. A sua primeira preocupação foi variar essas emoções na alternância e no contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. […] Com o melodrama, a sala de espetáculo muda de função; ela não é mais um palácio de espelhos onde uma sociedade se dá em espetáculo a si própria, mas um lugar onde se comunga uma ilusão teatral completa que chega à fascinação. O estilo dos diálogos, obviamente, tem o que fazer em tal universo: a intriga de um melodrama nunca é bem escrita, mas sempre bem descrita. É precisamente esta arte que se lhe acusa de ser muito habilmente praticada; [...] O melodrama, evidentemente, *pratica em geral uma moral convencional e* "*burguesa*" [grifo meu], mas é preciso não esquecer que ele, durante uma boa parte do século, veiculou ideias políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias e "humanistas", apoiando-se sobre a esperança fundamental de um triunfo final das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder. Carregou, de qualquer jeito, os sonhos e as esperanças das camadas sociais mais desfavorecidas mas também criou e favoreceu a efervescência de um imaginário popular, rico e vivo. (THOMASSEAU, 1984, p. 124-5)[14].

São essas características – o privilégio da emoção e da sensação; a alternância de emoções nas cenas; a ilusão e a fascinação; o diálogo descritivo; a presença da moral convencional e burguesa; as ideias políticas, sociais e socialistas, humanitárias e humanistas;

---

[12] No original: « genre trop souvent traité de bâtard ». (Tradução minha).

[13] No original: « pendant tout le siècle, allait souffrir de ce statut ambigu, être à la fois prisé du public le plus large et méprisé par les critiques et les historiens de la littérature qui rarement à son égard abandonneront le ton de l'ironie condescendante et de la dérision systématique ». (Tradução minha).

[14] No original: « le mélodrame est un genre théâtral qui privilégie d'abord l'émotion et la sensation. Son premier souci a été de varier ces émotions dans l'alternance et le contraste de scènes calmes ou mouvementées, gaies ou pathétiques. […] Avec le mélodrame, la salle de spectacle change de fonction; elle n'est plus un palais des miroirs où une société se donne en spectacle à elle-même, mais un lieu où l'on communie dans une illusion théâtrale complète qui touche à la fascination. Le style des dialogues, bien évidemment, n'a que faire dans un tel univers: l'intrigue d'un mélodrame n'est jamais bien écrite mais toujours bien décrite. C'est justement cet art qu'on lui reproche d'avoir trop habilement pratiqué; [...] Le mélodrame, il est vrai, *pratique en général une morale conventionnelle et* « *bourgeoise* » [grifo meu], mais il ne faut pas oublier qu'il a, pendant une bonne partie du siècle, véhiculé des idées politiques, sociales et socialistes, mais surtout humanitaires et « humanistes », en s'appuyant sur l'espérance fondamentale d'un triomphe final des qualités humaines sur l'argent et la puissance. Il a charrié, pêle-mêle, les rêves et les espoirs des couches sociales les plus défavorisées mais aussi créé et entreenu l'effervescence d'un imaginaire populaire, riche e vivant ». (Tradução minha).

a esperança do triunfo das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder; a criação e manutenção de um imaginário popular, rico e vivo – as responsáveis por garantir que as obras espanholas em questão "penetrem" no espírito do espectador, convidando-o à viagem imaginária. A pertinência a esse gênero reforça, pois, a ideia de heroínas sofredoras e facilita o percurso dessas personagens entre os diferentes mundos através de construções narrativas polifônicas, nas quais diversos elementos se colocam em situação de constante diálogo.

Se, por um lado, essas obras podem ser consideradas melodramas, por outro elas demonstram não seguir ao pé da letra a "receita" do gênero clássico. Ao contrário, ao se apoiarem nos principais elementos do gênero, os filmes propõem ao mesmo tempo uma modernização e desenvolvem dispositivos que não fazem parte do melodrama clássico. Assim, essa "ironia condescendente" sugerida por Thomasseau, que poderia efetivamente se aplicar aos dois filmes de Pedro Almodóvar estudados nesta tese, vê-se posta em questão, já que os atos de transgressão das heroínas, dispositivos estéticos que permitem uma modernização do gênero, funcionam como um convite à releitura e a uma revisão de conceitos. Mesmo o termo "melodrama", nas suas origens, apresentou ambiguidades, sentidos múltiplos que resgatam realidades diferentes. E é justamente esta ambiguidade que dá a *DSA* e a *TSMM* a abertura necessária à renovação do gênero, sem no entanto deixar de se manter fiel a ele.

Para Muriel Andrin, o melodrama não é somente o drama excitante e espetacular, de situações extraordinárias e frases grandiosas, mas aquele, por excelência, que reconhece a vitória do Bem, após ter sido perseguido. (ANDRIN, 2005, p. 32). Assim como Thomasseau, que fala de uma ambiguidade do gênero, ela chama atenção para o fato de que ainda hoje não existe uma real definição, temática e estilística, do melodrama no cinema. Para se aproximar do que acredita ser uma definição mais precisa do termo, ela cita o estudo de Nowell-Smith, teórico que se interessa pela recepção do gênero, tido como arte burguesa. Ela considera que, para ele, a personagem melodramática, seja masculino ou feminino, situa-se sob o manto do sofrimento.

Neste subcapítulo, propõe-se, pois, analisar elementos que nesses filmes garantem sua pertinência ao gênero melodramático bem como pontos que o modernizam ou transgridem. Em muitas sequências e planos, como apresentado adiante, a comédia se instala e impõe a direção da narrativa. O drama e a comédia intercalados são os artifícios ideais que afiançam à heroína a liberdade para percorrer seu caminho. A comédia, ligada à força do drama, tem uma função especial: os momentos em que o riso está presente permitem relaxar a tensão

provocada por fortes emoções que permeiam o drama. Drama e comédia, dispositivos narrativos aparentemente opostos, têm o poder de "hipnotizar" o espectador.

Em *DSA* e *TSMM*, é de grande relevância, para as heroínas, a materialização de personagens que alimentam as sequências "engraçadas" dos dois filmes. Letal e a mãe do juiz, em *DSA*, e Agrado, em *TSMM*, confirmam o valor do riso, ao tempo em que são também os sujeitos transgressores do regime melodramático clássico. O espectador chora com a protagonista, mas ri com seus amigos. Chora novamente e depois volta a sorrir. Com isso, não há tempo para refletir sobre os atos das protagonistas. Não há mesmo uma intenção, um desejo em fazê-lo.

Os filmes convidam o espectador a se deixar ir até o fim, sem analisar, sem julgar. O momento é análogo ao da experiência com a montanha russa de um parque de diversão: desde que o movimento começa, a pessoa se abandona, simplesmente, às fortes emoções. Ouvem-se gritos e risos até que o motor pare. Neste momento, a única questão parece ser: mas, o que foi mesmo que aconteceu?

Em verdade, para além de uma mistura de gêneros "o melodrama pratica um tipo de justaposição de gêneros deixando que a personagem cômica intervenha logo depois, ou pouco antes, das cenas mais patéticas."[15] (THOMASSEAU, 1984, p. 37). As características de Rebeca, a personagem principal, reforçam essa mistura de gêneros. Vale lembrar que a incerteza na qual o espectador se encontra frequentemente quanto à tonalidade afetiva da cena e o posicionamento que lhe convém adotar são também características pós-modernas.

Ao analisar o momento em que Rebeca, ao anunciar notícias tristes, ri nervosamente, ele questiona: "É preciso, por exemplo, tomar o diálogo que se segue como uma paródia do *sitcom* (e se divertir, portanto) ou como o retrato honesto de pessoas que têm para exprimir a sua desordem apenas as palavras simples diárias (e compadecer, se reencontrar, ter o coração apertado)? 'Você ainda gosta um pouquinho de mim? Eu te amo muito, mamãe. Tinha medo que você me detestasse'"[16].

Existem, em *DSA* e *TSMM*, outros indícios da transgressão ao gênero, que podem ser observados, notadamente, na complexidade da figura de heroína. Em *DSA*, Rebeca é a

---

[15] No original: « En fait, plus qu'un mélange des genres qui jouerait sur les situations avec l'ensemble du personnel dramatique, le mélodrame pratique une manière de juxtaposition des genres en laissant le soin au seul personnage comique d'intervenir immédiatement après, ou quelques instants avant, les scènes les plus pathétiques ». (Tradução minha).

[16] No original: « Faut-il par exemple prendre le dialogue qui suit comme une parodie de *sitcom* (et s'en amuser, donc) ou bien comme le portrait honnête de personnes qui n'ont pour exprimer leur désarroi que les mots simples de tous les jours (et compatir, s'y retrouver, avoir le cœur serré)? Tu m'aimes encore un petit peu? Je t'aime beaucoup, maman. J'avais peur que tu me haïsses' ». (Tradução minha).

personagem central, a heroína da trama, mas se comporta, não raro, como uma espécie de anti-heroína. Em *TSMM*, Manuela é uma mulher comum, mas tem em seu passado as marcas de um universo improvável do ponto de vista do melodrama clássico. Estes aspectos contradizem uma das características essenciais do herói desse gênero, que é a de ser uma pessoa sem defeitos, sem máculas.

O fato de esses filmes serem melodramas do tipo familiar, ou seja, que posicionam a família no centro da história, reforça a pertinência desses dois filmes ao gênero. Notadamente quando essas obras parecem fechar a narrativa, intencionalmente, com uma determinada moral, neste caso, a reabilitação da família. Rebeca e Manuela são duas mulheres que vivem experiências comuns entre si: falta às duas o objeto de seu amor, que é sempre uma pessoa que traduz o senso da "verdadeira" família. Rebeca vive a falta de sua mãe desde o princípio do filme, e a perde definitivamente ao final da obra, quando Becky morre. Em seguida a essa perda, o filme sugere que ela dá início a uma nova vida em família, desta vez com o juiz Eduardo Dominguez, de quem ela espera um bebê ao final da narrativa.

Em *TSMM*, Manuela é uma mulher que dedica sua vida a seu filho único, Estéban. Os dois formam a pequena família da protagonista. Entretanto, a morte do rapaz, logo no início do filme, transforma a vida da heroína. Assim como Rebeca, após uma trajetória de grande sofrimento, Manuela reencontra a possibilidade de ter uma nova família ao adotar o bebê, filho do travesti Lola (seu ex-marido e pai do seu primeiro filho) e da irmã de caridade Rosa, ambos mortos vítimas de complicações provocadas pela AIDS. No final ela cria o menino, que carrega o mesmo nome do pai e irmão já mortos: Estéban.

Outras características melodramáticas reforçam a pertinência dos dois filmes ao gênero: a primeira é a presença da *morte*, figura que, por si só, já é trágica e comovente, pois coloca o homem a nu, diante de um universo insondável. Por isso, os filmes de Almodóvar são emocionantes. Tudo aquilo que envolve morte traz consigo dor e sofrimento. Mas não só isso. No campo da narratologia, a morte tem uma função especial: a de delimitar o ser que desaparece e, assim, facilitar o entendimento e a compreensão sobre o mesmo, pois um homem só é conhecido quando morre, e a morte é o limite definitivo dos seus atos e pensamentos.

Apesar de a figura da morte não ser exclusiva do gênero "melodrama", nessas duas obras ela não aparece por acaso e tem uma função muito importante: serve para fazer chorar e para intensificar a emoção nas sequências onde as heroínas sofrem. Em *DSA*, a morte física das personagens é observada desde o princípio do filme.

ico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para Todos e para Ninguém (Marcos Prado), De Salt

O desaparecimento físico é, notadamente, uma constante nos dois filmes. É a partir de uma forte emoção sugerida pela figura da morte que se constrói o movimento dramático e de sustentação dos dois filmes. Seja a mãe que perde seu filho, seja a filha que perde a mãe, este dispositivo é sempre representado nas duas obras. Ao mesmo tempo em que a morte ou o desaparecimento físico de um ente querido traz a dor e reforça a ideia de uma heroína que sofre, ela incita essa personagem a lutar para mudar o seu destino. Esse movimento é o que acaba por garantir o colorido ao filme.

Em *DSA* o primeiro a morrer é o padrasto de Rebeca, e a responsável indireta por essa morte é Rebeca. O pai da heroína também morre, mas apenas uma pequena alusão ao fato é observada no filme. Finalmente, Rebeca assassina seu marido, Manuel. E, mais ao final da narrativa, advém a morte natural de Becky, mãe da protagonista. No caso desse filme, nota-se que todos os homens que fazem parte da vida da heroína morrem. A exceção fica por conta daquele que é talvez o seu futuro marido, o juiz Eduardo Dominguez. Por meio dessa construção estética, Almodóvar concebe uma obra onde as mulheres têm mais poder e importância do que os homens.

A mesma proposta se verifica em *TSMM*, no qual os homens são frágeis e, se não morrem, como o filho de Manuela, transformam-se em mulher, caso de Agrado e do próprio marido de Manuela, Estéban, que, além de trocar sua identidade sexual, também perde a vida no final da trama. O pai da Irmã Rosa é outro exemplo de fragilidade do universo masculino, já que diegeticamente sofre de senilidade, tendo que ser ajudado constantemente pelas mulheres que o circundam. O fim da trama sugere que Rebeca e o juiz Eduardo Dominguez ficam juntos e "felizes para sempre", já que terão um filho. Porém uma outra possibilidade com a qual o espectador pode "brincar" em seu imaginário é a de que este homem seja a próxima vítima da heroína caso a faça sofrer como o fizeram antes Manuel e seu padrasto. Isso confirmaria a tradição que incide sobre a maioria das personagens masculinas nessa película: o fim trágico.

Outra morte chama a atenção por seu caráter puramente funcional do ponto de vista do fortalecimento da ideia do melodrama: para desvendar um assassinato, o juiz Eduardo Dominguez cria duas personagens. Uma delas é Hugo, o viciado em drogas que, não por acaso, conhece a assistente social Paula. A moça trabalha com presidiárias. Sem saber que Hugo é apenas fruto de um disfarce do juiz, Paula se apaixona por ele. E é durante um diálogo com Rebeca, que Paula revela que este homem, o falso drogado, com quem ela pensava mesmo poder se casar, havia morrido. A morte, ainda que um falso artifício criado pelo juiz para fazer com que Hugo desaparecesse, justifica o fim de uma história de amor.

TSMM começa com a figura da morte: um homem, em estado terminal, morre e seus órgãos são doados para os que aguardam na fila por um transplante. A cena se passa no hospital onde Manuela trabalha e é ela quem constata a morte do rapaz. Em seguida, o drama se nutre da trágica morte do filho da protagonista e, mais adiante, da morte da Irmã Rosa, seguida da morte do travesti Lola. A morte de Lola não é vista na narrativa, mas é anunciada nas sequências em que o travesti aparece pela primeira vez e no final do filme.

DSA e *TSMM* mostram que, apesar de ser a morte, metaforicamente, "uma porta que se fecha", existirá sempre a possibilidade de reencontrar um caminho de vida onde a felicidade esteja presente. A morte do filho de Manuela em *TSMM* deixa a protagonista sem esperança, mas a promessa de uma vida plena e feliz é novamente apresentada quando ela se vê frente a um novo filho, desta vez adotado. O modelo confirma a proposição presente nos dois filmes segundo a qual o fim não existe. No filme *DSA*, Rebeca perde sua mãe, mas ela está grávida: um novo ser virá para continuar o círculo da vida. Em *TSMM*, Manuela reconstrói uma família a partir da relação com o bebê de Irmã Rosa.

Ao falar do grau de tragicidade proposto nas tragédias, a professora Sandra Luna destaca que este tem a ver com a resistência à racionalidade. Ela afirma que a existência humana é trágica por excelência porque ao fim haverá sempre a morte e esta é, naturalmente, resistente à racionalidade. Segundo essa autora, o ser humano naturalmente busca responder ao absurdo que é a vida e, dessa forma, o *logos* se impõe, dirimindo a dor e a angústia do desconhecido mediante explicações "plausíveis" para a morte: "ele já estava muito idoso"; "foi melhor, porque descansou"; "foi a bebida" etc. No entanto, algumas mortes resistem ao *logos*, destaca a estudiosa. Para Luna, "parecerá mais trágico o acontecimento resistente à racionalidade." (LUNA, 2009, p. 41). "Quando é a morte de uma criancinha, é a própria figura da resistência da racionalidade. Não encontramos explicação para aquele fato e por isso a sensação de trágico se instala. Sente-se o peso da tragicidade." (LUNA, 2009, p. 40-41).

O que imprime o caráter trágico às mortes nas obras de Almodóvar não é tão somente ligado à resistência ou não à racionalidade, mas ao "como" essa morte se dá, ou seja, a proposta é deslocar esta análise do "por quê?" para o "como?". *TSMM* e *DSA* apresentam dois tipos de morte: a boa e a ruim. Assim, a morte violenta e sofrida parece pior do que a morte natural, tranquila e sem dor.

Em *DSA*, as duas personagens mais importantes para a heroína morrem: seu marido, depois sua mãe. A morte de Manuel é a morte "ruim", destinada àqueles que na narrativa fílmica se opõem ou, de alguma forma, trazem o sofrimento à vida da heroína. Ele morre

assassinado. Por outro lado, a morte de Becky é uma morte tranquila. Ela, que é a mãe de Rebeca, o ser mais amado pela heroína.

Em *TSMM*, embora Estéban morra de uma morte violenta, seu fim serve a outros seres humanos por meio de seus órgãos doados. A obra sugere que sua vida continua, por exemplo, através do homem que recebeu o seu coração. Irmã Rosa, a bondosa que morre por amor e que dá seu filho à heroína Manuela, também tem direito a uma morte serena, com velório, cercada por seus próximos, inclusive por seu último amante, o travesti Lola. Da morte deste último apenas se pode imaginar que não foi algo violento e sim calmo e tranquilo, como foi o fim da religiosa.

Nessa película, os olhos e o *olhar* têm uma importância capital para intensificar as sequências em que a morte protagoniza a narrativa. Como os olhos de Deus, eles estão por toda parte. O cartaz da peça *Um bonde chamado desejo* (*A Street Car Named Desire*, Tennessee Williams, 1951) desvela a imagem de Huma Rojo, que é capaz de *ver* tudo à sua volta com uma flagrante superioridade. Essa função do olhar pode ser conferida também na sequência do acidente de Estéban. Manuela olha seu filho Estéban durante todo o trajeto enquanto o jovem corre atrás do carro da atriz Huma Rojo, justo até o momento final quando morre atropelado por um carro. Huma, por sua vez, olha para o rapaz através do vidro e da chuva que molha o vidro do táxi no qual ela e Nina deixam o teatro. O espectador também olha e é testemunha de tudo. O olhar parece tecer a trama que enreda tempo, espaço e personagem.

Finalmente, é através da angústia do olhar e do grito de Manuela que o discurso fílmico representa a morte de Estéban. Paradoxalmente, apesar de que tudo nesta sequência se passa em torno do olhar, Estéban não vê. Ele não enxerga o carro que o atropela e provoca a sua morte. Pouco tempo antes, quando o rapaz atravessa a rua para ir ao encontro de sua mãe, que o aguarda abrigada da chuva, em frente ao teatro, uma situação semelhante é proposta. Por falta de atenção, ele *quase* é atropelado. Manuela arregala os olhos e leva as mãos aos lábios com pavor ante a expectativa do desastre. O espectador não tem tempo para refletir e posiciona-se na mesma condição de surpresa, mas termina por tranquilizar-se, como se dá com Manuela, sem imaginar que o sobressalto é uma prévia do que de fato está por vir nas sequências posteriores.

Esse é o primeiro momento de tensão do filme. Em seguida, a morte anunciada se realiza: a imensa dor da heroína ao perder seu filho é materializada por uma construção fílmica que oferece a morte do rapaz como um espetáculo que precisa ser vivenciado intensamente. A câmera que capta lentamente cada plano é o instrumento utilizado para

intensificar a sensação de tragicidade na sala escura. Ao ver que seu filho é atropelado, Manuela corre em direção ao local do acidente. A proposição da câmera, no entanto, a *obriga* a seguir devagar até o fim. Ela ajoelha-se ao lado do rapaz e grita, desesperada. A água da chuva funde-se às lágrimas da mulher, como se o universo partilhasse de sua dor.

O que se vê é a representação de um mundo centrado na heroína e em sua tragédia pessoal. A câmera forja um movimento em que tudo parece estar de cabeça para baixo, em uma analogia estética ao que ocorre simbolicamente com o mundo de Manuela, recém-transformado em caos. Nesse plano, a subjetividade do olhar é emblemática: na realidade, o que o espectador vê é o que Estéban mira. É ele quem observa o mundo de cabeça para baixo e não Manuela. Ele vê neste plano *tudo* sobre o sofrimento de sua mãe, como de fato, sugere o título do filme. Estéban ainda não está morto, o que é confirmado na sequência seguinte.

Enquanto a fixidez do mundo é questionada pelos movimentos da câmera e subjetivação dos olhares, Manuela fica com seu filho no asfalto, como se quisesse ressuscitá-lo. Ela quer estar o mais perto possível do objeto de seu amor para fazê-lo voltar à vida. Para Rebeca e Manuela, o desaparecimento do ser amado faz delas heroínas que mergulham em universos de um grande vazio. As protagonistas perdem o que para elas é o mais importante, e o que experimentam é a condição para renascer e recomeçar uma nova vida.

A *doença*, um outro signo do gênero, tem um papel muito especial nas duas narrativas. Em *TSMM*, Lola e Irmã Rosa estão doentes e morrem por causa de sua fragilidade física ao final do filme. A doença de Lola aparece apenas quando ele conta a Manuela que está morrendo. Já o percurso de enfraquecimento de irmã Rosa é exposto com especial destaque.

A importância da figura da doença nesses filmes é justamente pelo fato de que o percurso do doente é um evento que culminará na *morte*. No caso da jovem religiosa, sua morte dá a Manuela, heroína do filme, a possibilidade de ser mãe novamente. Nesse filme, especificamente, a doença, o hospital, a quase-morte, enfim, têm papel preponderante. Tanto assim que o começo do filme se dá justamente em uma sala de tratamento intensivo, onde um paciente termina por morrer. A doença do pai da religiosa também tem lugar na trama.

Em *DSA*, a doença é a causa da morte de Becky. A cantora morre no fim e é justamente seu caminho de sofrimento e dor que lhe permite a renovação da relação com sua filha Rebeca. As duas obras recorrem também aos *acidentes*, outra situação vista como comum nesse tipo de narrativa. Em *TSMM*, Estéban morre atropelado. Em *DSA* é o padrasto de Rebeca que perde sua vida quando seu carro bate em uma árvore.

Segundo Thomasseau, "o melodrama clássico coloca propositalmente o desenvolvimento de intrigas amorosas em segundo plano. O amor alimentaria a partilha

maniqueísta da humanidade como o propõe o melodrama."[17] (THOMASSEAU, 1984, p. 6). No entanto, ainda que frágeis, as histórias de amor são os elementos narrativos responsáveis pelo sentimentalismo e nostalgia das obras, reforçando, assim, a emoção. O amor, traduzido por relações entre casais, transforma as heroínas em vítimas sofredoras. Não raro, essas histórias aparecem imbricadas à figura da morte, já bastante discutida nesta tese.

As relações amorosas desencontradas ou os fins nem sempre felizes, por exemplo, afastam os filmes do modelo clássico do melodrama e forçam o espectador a refletir. Laurent Jullier afirma que *DSA* concentra diversos aspectos da pós-modernidade cinematográfica, começando pelo ecletismo. Os momentos de comédia sucedem as cenas dramáticas e vice-versa. "Detidos falam cruamente no pátio de uma prisão, depois a cena se altera para um balé; uma peripécia plausível (a estrela que abandona a sua filha) está lado a lado a uma bizarrice digna de tablóides (o juiz de instrução que se disfarça em travesti)."[18] (JULLIER, 2008). A transgressão do gênero, do ponto de vista musical, de acordo com Jullier, segue o mesmo caminho: "R. Sakamoto pode combinar ritmos *funk* com a melodia romântica para grande orquestra (inspirado na sua partitura para a última versão de *Morro dos Ventos Uivantes* (*Hauts de Hurlevent*), em 1992), passando por algumas notas de piano à Satie."[19] (JULLIER, 2008).

Em *DSA*, Rebeca, Manuel e Becky vivem um triângulo amoroso que é apresentado já no começo do filme. Manuel é objeto de disputa entre mãe e filha. É por essa razão que a morte tem um lugar de importância no drama e transforma a relação das duas, dando à narrativa uma outra direção. O espectador não assiste ao assassinato de Manuel. Ele ouve, por outro lado, o som de uma arma de fogo durante a noite na residência do casal Manuel e Rebeca, e vê o corpo do homem sobre o leito enquanto o juiz Eduardo Dominguez descobre o defunto. Vivo, Manuel é o principal motivo da degradação da relação entre mãe e filha em sua fase adulta. Seu desaparecimento físico, neste caso, reforça o amor entre as duas.

O amor tem o poder de cegar Rebeca e Manuela. Por causa do seu amor por Manuel, Rebeca chega mesmo a assassiná-lo. O dispositivo tem um forte poder de renovação da trama,

---

[17] No original: « le mélodrame classique place délibérément le développement des intrigues amoureuses au second plan. L'amour aurait nuit au partage manichéen de l'humanité tel que le propose le mélodrame ». (Tradução minha).

[18] No original: « Des détenues parlent crûment dans la cour d'une prison puis la scène se change en ballet ; une péripétie crédible (la *star* qui délaisse sa fille) côtoie une bizarrerie digne des *tabloïds* (le juge d'instruction qui se déguise en travesti) ». (Tradução minha).

[19] No original: « R. Sakamoto peut allier des tempos *funky* à la mélodie romantique pour grand orchestre (dans la veine de sa partition pour la dernière version des *Hauts de Hurlevent*, en 1992), en passant par quelques notes de piano à la Satie ». (Tradução minha).

no caso de *DSA*. A relação proibida de casais, como Becky e Manuel, assim também como a que ocorre entre o transformista Letal e Rebeca, fortalecem a heroicidade da protagonista, que tem como dever lutar contra tudo que lhe causa dor.

Em *TSMM*, a separação do marido, que optou por se transformar em travesti, muda a vida de Manuela. Torturada pelo sofrimento, ela decide deixar Barcelona, onde vive, para, sozinha, tentar a vida em Madri, onde passa a viver uma existência solitária, tendo seu filho como única companhia. O filme sugere que Manuela nunca encontra um novo companheiro com quem compartilhe uma outra história de amor. Tanto em um quanto em outro filme, as histórias de amor não são um caminho para a felicidade. Elas trazem, muito pelo contrário, o sofrimento à vida das heroínas.

Os casais mais representativos de *DSA* são Rebeca/Letal, Rebeca/Manuel e Becky/Manuel, enquanto que em *TSMM* são os casais Manuela/Lola, Irmã Rosa/Lola, Huma Rojo/Nina. Apesar de não terem um final feliz, as histórias de amor são construídas coladas à ideia de paixão. No caso de Rebeca e Manuel, essa paixão é unilateral, pois o marido demonstra pouco ou nenhum interesse por Rebeca. Esse casal só existe porque, de acordo com a narrativa, Rebeca se sente só e desamparada sem sua mãe e, para ela, a única saída é casar-se com o antigo amante da atriz para ter sua mãe, simbolicamente, a seu lado. Mas também porque é desejo de Rebeca agredir indiretamente a cantora e provar para si mesma que é capaz de suplantar sua mãe.

Baldine Saint Girons questiona a paixão, esse sentimento observado em todas as relações descritas acima: "que é a paixão senão a sede de paixão, em nome da qual se quer suprimir as fronteiras entre o imaginário e real?"[20]. (2008). Segundo a autora, "que a paixão não reflita mais sobre a sua própria ausência de fundamento, logo vai aparecer a profunda injustiça que a constitui, cega para todos os perigos, surda para todas as advertências."[21] (GIRONS, 2008). Becky e Manuel, justamente por causa de uma paixão arrebatadora, ficam "cegos" aos perigos dessa relação e insistem em viver seu caso de amor. E é também a insensatez a responsável pela improvável – mas absolutamente possível no universo almodovariano – relação entre uma religiosa e um travesti, no caso Irmã Rosa e a mesma pessoa que faz Manuela sofrer: Lola/Estéban.

---

[20] No original: « qu'est-ce que la passion sinon la soif de passion, par laquelle toute frontière entre l'imaginaire et le réel se veut supprimée ? ». (Tradução minha).

[21] No original: « Que la passion ne réfléchisse plus sur sa propre absence de fondement, aussitôt paraîtra la profonde injustice qui la constitue, aveugle à tous les dangers, sourde à tous les avertissements ». (Tradução minha).

Sem se dar conta do perigo que o travesti poderia representar, a moça se entrega física e emocionalmente a ele, resultando daí a sua gravidez e um diagnóstico de portadora do vírus da AIDS. O fato é que ela se envolve com esse homem por amor e cega paixão. Mesmo após saber-se doente, demonstra seu lado heroico e enfrenta com coragem todo o seu sofrimento. Ela opta por levar a gravidez até o fim, a despeito do fato de que sua frágil condição física não suportará esse peso. De acordo com Saint Girons, a força responsável pela resistência ao sofrimento vem justamente da paixão, sentimento que, conforme infere, é capaz de fazer o indivíduo transpor os limites de sua capacidade para o sofrimento. (GIRONS, 2008).

Uma das sequências mais dramáticas de *TSMM* começa com a cena em que Irmã Rosa chega à casa de Manuela. Ao tocar a campainha, a câmera desvela a figura de uma mulher abatida. Manuela ouve o som e segue em direção à entrada de sua casa e abre a porta. Manuela está contente porque na véspera representou Stella, em *Um bonde chamado desejo* no teatro, ao lado da famosa atriz Huma Rojo.

A jovem sente-se mal e parece doente. Manuela preocupa-se com a religiosa e a abraça carinhosamente. A protagonista conta como foi o espetáculo e destaca que "metade" de Barcelona estava no teatro, graças ao trabalho de divulgação feito pelo travesti Agrado. A jovem escuta, sem no entanto partilhar do mesmo entusiasmo. Manuela finalmente se dá conta da gravidade do momento e pergunta se ela esteve no médico.

As duas mulheres são enquadradas pela câmera em um plano aproximado, no qual a preocupação é mostrar o rosto de Irmã Rosa. Há pouca luz na sala e não há manipulação da banda sonora, o que funda a atmosfera plena de emoção. Para responder à pergunta feita por Manuela, Rosa vira o corpo e fita Manuela nos olhos: "Acabo de sair do médico." (*TSMM*). Em seguida, ela entrega um envelope com o resultado do exame a Manuela: a religiosa está contaminada pelo vírus da AIDS.

A câmera se fixa nos corpos, que, por sua vez, também não demonstram muito movimento. A jovem parece tirar de seus ombros um grande peso. Ela deixa que Manuela leia e dirige-se à poltrona no fundo da sala de estar. A câmera subjetiva o olhar de Manuela que acompanha Rosa. Desta vez a câmera mostra Manuela em primeiro plano enquanto Rosa aparece ao fundo, desfocada. Este dispositivo fílmico sugere a fragilidade da personagem e aponta para seu desaparecimento próximo. Como se vê mais adiante na película, a heroína, de certa maneira, toma o lugar da jovem: é Manuela quem cuida do filho de Irmã Rosa.

Pouco a pouco, Rosa é colocada fora do enquadramento, o que reforça a mensagem de que a vida lentamente a abandona. Manuela fica sozinha nesse plano onde ela lê o resultado da análise laboratorial. À direita, um candelabro vermelho e sem vela toma o lugar da

religiosa, o que pode ser lido como mais um signo cinematográfico que busca simbolizar o seu fim. Manuela finalmente termina de ler o veredito médico e a câmera mostra seu rosto, no qual se vê retratada uma profunda aflição. Seu ex-marido, responsável por seu sofrimento no passado, hoje provoca a dor dessa jovem mulher. Rosa anuncia o resultado em voz alta: "Sou soropositiva". Ela chora, como se quisesse se desculpar perante Manuela.

Os jogos de câmera em *campo/contracampo* sugerem a troca de papéis entre as duas. Embora o movimento as separe, existe uma emoção que é partilhada: as duas sofrem juntas. A princípio Manuela se nega a acreditar no resultado do exame e jura que a fará repetir o teste. No plano seguinte, ela se aproxima de Rosa na sala de estar. A heroína parece não poder controlar sua raiva. Essa sequência acentua a amizade entre as duas e tem a função de justificar a escolha cênica que faz de Manuela uma espécie de mãe da jovem até que esta morra. Ela convida a moça a ficar com ela em sua casa e a abraça forte. Ao espectador resta, ao final dessa emblemática sequência do filme, o som do choro conjunto das duas.

Se para um melodrama clássico esses casais (Rebeca/Letal, em *DSA*, e Manuela/Lola, Irmã Rosa/Lola e Huma/Nina, em *TSMM*) não fazem sentido, aqui eles vêm para reforçar a ideia do melodrama transgredido em sua essência. Porém, como no exemplo clássico do gênero, nenhum desses casais tem vida longa. A representação da paixão arrebatadora entre Becky e Manuel se produz em um universo de sonho, em uma praia mexicana paradisíaca. Essa materialização cênica do amor do casal entra em cena no momento em que Becky, após seu retorno a Madri, revê Manuel.

O dispositivo utilizado é o *flashback*, por meio do qual o espectador é convidado a conhecer o passado daquele amor, quinze anos antes. Becky havia conhecido Manuel quando ele era "um simples jornalista". Após a morte "acidental" de seu segundo marido, ele tenta entrevistá-la. Ela diz que não é o momento, pois está muito abalada com a perda, mas diz que se ele quiser encontrá-la no México, onde estará trabalhando em um filme, ela responderá aos seus questionamentos.

Antes que todo esse movimento de volta ao passado tenha lugar na trama, vê-se Manuel sentado em sua poltrona assistindo a um programa de TV. A campainha toca e indica a chegada de sua sogra e ex-amante, que, como Rebeca, ele não encontrava havia 15 anos. A câmera enquadra Manuel em um plano aproximado e vê-se seu rosto apreensivo. Em seguida, um plano mais aberto mostra a entrada do apartamento enquanto a empregada doméstica caminha para abrir a porta. Rebeca a interrompe, pois ela quer receber sua mãe pessoalmente. Becky entra. Rebeca está nervosa porque, momentos antes, havia dado um vexame durante o seu trabalho como apresentadora do jornal televisivo: "Espera, você viu o jornal?" (*DSA*),

pergunta. Sua mãe opta por mentir e dizer que não tinha visto, para não lhe causar constrangimento. Rebeca fica tranquila. Seu erro, na verdade, foi devido ao fato de saber-se assistida por sua mãe.

Nesse momento, a atenção de Becky se volta para Manuel. Ambos estão curiosos para se rever. O plano seguinte remete ao passado e mostra a borda de um mar azul e tranquilo. Pouco a pouco, entram nesse quadro as personagens que estavam fora de campo, focadas em um plano aproximado. Primeiro Manuel, depois Becky. O plano que convida a uma viagem temporal dos dois não dura mais que dez segundos, mas é suficiente para representar o renascimento da paixão sem medidas que animava essa relação no passado.

A volta ao presente diegético é construída de maneira a assinalar que a paixão vivida nas praias mexicanas não está totalmente acabada. A música que se ouve na casa de Manuel e Rebeca no presente diegético é a mesma que sustenta a visualidade da lembrança do antigo casal. O enquadramento é quase idêntico ao anterior quando o *flashback* ocupa a tela. Em lugar do mar, vê-se uma cortina verde. Manuel entra no quadro pela direita, como aconteceu na sequência de *flashback*. Becky entra pela esquerda. Esses dois planos colocam passado e presente em situação de diálogo e sugerem a continuidade da história de amor. O som da música de fundo é suspenso pela entrada em cena da voz das personagens. Becky cumprimenta Manuel. No entanto, diferentemente do plano da praia, agora há alguém entre eles: Rebeca. Não por acaso, a heroína é enquadrada pela câmera no momento em que chama atenção para o quanto sua mãe está bonita. Manuel concorda com ela e acrescenta que Becky está "formidável".

A paixão proibida volta a ocupar a vida de Becky e Manuel. O primeiro indício de que tudo será como antes acontece no teatro, na mesma noite do reencontro na casa de Rebeca. Após o show do transformista, Rebeca deixa o grupo para ajudá-lo a trocar-se. Manuel então aproveita da ausência de sua mulher e, mostrando-se o conquistador incorrigível de sempre, sugere a continuidade do caso com Becky. "Nós ainda não tínhamos terminado, não é?" (*DSA*). Apesar de se mostrar abalada com as palavras do seu genro, Becky não resiste à tentação e reata com ele.

A retomada do caso de amor não é materializada na tela. Mas na sequência em que mãe e filha estão frente a frente com o juiz Eduardo Dominguez, depois do assassinato de Manuel, o segredo vem à tona. Becky é obrigada a explicar como e por que se deu o último encontro entre ela e Manuel, momentos antes de o homem ser morto. Segundo a cantora, ela havia estado com o amante para dizer-lhe simplesmente que era hora de dar fim àquela "loucura".

Um outro elemento que acentua a pertinência das obras ao gênero melodramático: as chamadas *situações-clichês*, termo usado por teóricos nos quais apoio minha leitura. Thomasseau infere que os assuntos de família: crianças perdidas e encontradas, heranças, duelos, ciúmes, casamentos, separações faziam parte desde muito tempo da temática do melodrama. (THOMASSEAU, 1984, p. 91).

Em *DSA* e em *TSMM*, essas situações traduzem-se na existência de *segredos* e de *confissões* que têm papel relevante. A verdadeira causa da morte do padrasto de Rebeca é o primeiro segredo da heroína. Ele só é revelado diegeticamente ao final da trama, quando ela confessa a sua mãe ter intencionalmente provocado a morte do homem por meio da troca dos medicamentos que ele usava para estar alerta e para dormir. O espectador, no entanto, já sabe do fato, mostrado por intermédio da exposição, via *flashback*, do mundo interior de Rebeca ainda no começo da trama. Já para Manuela, o grande segredo que esconde do seu filho e também do espectador, diz respeito a seu ex-marido, que decide se transformar em travesti. Frequente no repertório melodramático, a questão do filho *bastardo* faz parte das duas narrativas. O filho de Manuela, assim como o filho da Irmã Rosa, especialmente este último, são crianças concebidas fora de um casamento tradicional, assim como, em *DSA*, o filho de Rebeca e Letal.

Entre os eventos considerados signos do gênero melodramático, está ainda a questão da *coincidência*. No filme *DSA*, Rebeca anuncia que a última apresentação de Letal, o transformista que desempenha no teatro o papel de Becky, acontece exatamente no dia em que a cantora retorna à sua cidade natal. Uma outra coincidência chama atenção: um rádio do presídio onde Rebeca se encontra detida está ligado justamente na estação que reproduz, em tempo real, a apresentação de Becky no teatro.

O plano permite a exposição de momentos de puro drama no filme. O ápice do conteúdo dramático tem lugar quando Becky, emocionada, dedica à sua filha prisioneira a canção de maior sucesso. Essa coincidência engendra a proposital entrada em cena de um diálogo simbólico entre mãe e filha. Uma outra coincidência chama a atenção: a mãe do juiz, colecionadora de fotos de seus artistas preferidos, guarda consigo uma foto que vai servir ao juiz para se aproximar de Becky, uma das suspeitas do assassinato de Manuel.

Os *rituais*, considerados como elementos fílmicos de grande importância no melodrama, têm destaque nas duas tramas. O *flashback* de Rebeca no começo de *DSA* revela o enterro do seu padrasto. Mais tarde é a vez do funeral de Manuel. Em *TSMM*, o discurso fílmico substitui o enterro do filho de Manuela pelo rito de doação do coração do jovem a um doente. Mas, no fim, o enterro da religiosa Rosa tem uma grande importância para a vida da

heroína, pois, como se observa antes, é justamente por causa desse desaparecimento que Manuela poderá recomeçar uma nova vida ao lado do bebê, órfão de pai e mãe.

Como em numerosos melodramas, *DSA* utiliza também um *talismã* que tem significado, por vezes, emocional. Nesse filme, são os brincos. Um plano bastante aproximado da câmera, bem no começo da trama, mostra que Rebeca está ricamente vestida, mas sem brincos, o que é, no mínimo, curioso do ponto de vista das normas da moda que ela parece seguir. Mas não é por acaso. Para homenagear sua mãe, Rebeca prevê colocar os brincos que ela ganhara de Becky em uma viagem de férias, quando ela era ainda uma criança. Essa bijuteria representa a mãe e o passado da heroína e tem muita importância para a narrativa.

Pouco antes de a cantora chegar ao aeroporto, a protagonista, que está perdida em devaneios e lembranças, saca da bolsa os brincos e coloca-os em suas orelhas com uma expressão de orgulho. Em seguida, quando as duas estão em frente à antiga casa onde Becky cresceu, elas se abraçam e, "coincidentemente", seus brincos se prendem, ligando-as. Para Becky, o emaranhado de brincos é apenas um detalhe casual, mas, para Rebeca, o fato tem muita importância:

> Becky – Ah, prendi meu brinco no seu!
> Rebeca – Finalmente! [Contente por ter conseguido chamar a atenção de sua mãe para os brincos que ela usa naquele dia.]
> Becky – Você não vai acreditar! Eu tinha uns brincos idênticos a estes quando Alberto ainda era vivo. Ele os havia comprado em uma ilha...
> Rebeca – Ilha Margarita…
> Becky – Você sabia disso? (*DSA*).

Esse diálogo ilustra a diferença de valor que têm esses pequenos objetos para cada uma das duas mulheres. Neste plano, para sublinhar a importância do talismã, a câmera se atém a pequenos movimentos à esquerda, marcando, assim, um momento emblemático na vida da heroína e de sua mãe. Os brincos, na figura de talismãs, aparecem ainda uma terceira vez no 26º minuto do filme: quando Letal pede os brincos de Becky como recordação.

Teóricos afirmam que nos melodramas clássicos se nota, não raro, a presença de uma personagem que vive o papel de *estrela*, o que se confirma nessas duas obras. Em *DSA*, essa figura é representada pela cantora Becky; em *TSMM*, é pela atriz Huma Rojo. As duas *estrelas* têm uma grande importância para a vida das respectivas heroínas das tramas, Rebeca e Manuela. Becky é a mãe de Rebeca. Huma é, em um primeiro momento, embora indiretamente, o motivo que leva o filho de Manuela a correr por uma rua escura, sem prestar

atenção e, por causa disso, a ser atropelado e a perder a vida. Depois disso, a narrativa fílmica se encarrega de fazer dessa estrela uma grande amiga de Manuela.

E é justamente a palavra "estrela" que traduz a principal característica dessas personagens. Muito comuns aos melodramas – como é o caso dos extratos do filme *A malvada* (Joseph L. Mankiewicz, EUA, 1950) utilizados em *TSMM* – são pessoas frequentemente solitárias, que têm uma vida muito diferente da dos comuns mortais. E, se por um lado ser uma estrela é garantia de liberdade no que tange à escolha do próprio caminho, por outro, ser uma pessoa de destaque é motivo de sofrimento. Becky é alguém que demonstra ter coragem, determinação e um grande desejo de liberdade. Ela deixa tudo, inclusive sua filha pequena, porque tem um objetivo de vida: ser uma diva e, como todas as divas, deve viver em prol de sua arte. Becky del Páramo e Huma Rojo são para Rebeca e Manuela as verdadeiras heroínas, os seres divinos que Morin e Millet chamam de "heróis-ídolos":

> Existe uma hora da sua vida em que ele foi consagrado socialmente "o mais…" de alguma coisa. [...] Um rei, uma *estrela* [...] [grifo meu], um escritor de tiragem colossal, um campeão mundial possuem o mundo sem o suportar: são os trabalhadores do lazer, os afortunados da miséria, os desengajados importantes, os amantes casados. Nesta figura onde os heróis se divinizam, todos os ídolos das figuras precedentes podem se levantar: é suficiente que sua especialidade atinja a potência incolor e inoperante de um símbolo totêmico[22]. (MORIN; MILLET, 2008).

A figura da *antítese*, explicada pela existência de universos que se opõem, é outra marca do gênero, e tanto em *TSMM* quanto em *DSA* ela está muito presente. No filme *DSA*, uma série de elementos referendam a presença dessa figura discursiva: a praia em Ilha Margarita em oposição a Madri, a loucura e a sanidade da heroína em *DSA*, a vida e a morte, o sofrimento e a alegria, a presença e a ausência, a comunidade e o indivíduo. Em *TSMM*, a antítese entre a masculinidade e a feminilidade é fortemente representada, assim como a oposição entre as cidades de Madri e Barcelona do ponto de vista da espacialidade que dialoga com a heroína.

O bem e o mal são representados, mas não necessariamente como analisa Thomasseau: "a divisão do mundo, de acordo com o melodrama clássico é simples e intangível: os bons de um lado, os maus de outro. Entre eles, nenhum compromisso é possível. Estes personagens construídos em uma única peça representam valores morais

[22] No original: « Il existe une heure de sa vie où il fut socialement consacré « le plus… » de quelque chose. [...] Un roi, une star [...], un écrivain à colossal tirage, un champion mondial possèdent le monde sans le supporter: ce sont les travailleurs du loisir, les fortunés du dénuement, les importants désengagés, les mariés amants. Dans cette figure où les héros se divinisent, toutes les idoles des figures précédentes peuvent s'ériger: il suffit que leur spécialité atteigne la puissance incolore et inopérante d'un symbole totémique ». (Tradução minha).

especiais”[23]. (THOMASSEAU, 1984, p. 31). Nos dois filmes, essa contradição é, antes, apresentada sob uma série de nuances.

Em *DSA*, o Mal na vida da heroína é a ausência de sua mãe, mas também o padrasto, depois o marido, que se opõe às suas escolhas. Em *TSMM*, o mal é o acidente que mata Estéban, é a AIDS, e é também o travesti Lola, que transmite a doença para a “pura” Irmã Rosa. É a própria Rosa, mãe de Irmã Rosa, por se opor à heroína Manuela e ao mundo marginal com o qual sua filha se relaciona. Por outro lado, as heroínas e seus amigos representam o Bem. É o caso da Irmã Rosa, de Agrado, de Huma Rojo, em *TSMM*; e de Paula e Letal em *DSA*.

Por último, mas não menos importante, as *lágrimas* são um outro signo do gênero também muito utilizado por Almodóvar nessas obras. Elas têm justamente a função de reforçar a imagem de heroína sofredora. No filme *DSA*, a heroína chora durante cerca de 14 minutos de toda a película, em um total de onze sequências. A mais emblemática é aquela em que Rebeca confessa seu crime durante a apresentação do telejornal.

Esse é o plano mais longo do filme, com duração de quase três minutos. É no teatro, no entanto, onde Becky se apresenta ao público madrileno após 15 anos de ausência, que as lágrimas têm uma função notável. A cantora começa seu espetáculo dedicando à filha prisioneira sua primeira canção. Ela beija o solo onde deixa a marca vermelha do seu batom. Alguns minutos depois, uma lágrima cai, “coincidentemente”, sobre essa marca de batom. Já em *TSMM*, Manuela chora durante seis sequências, em um total de quase quatro minutos.

Se considerados os minutos, a comparação entre *TSMM* e *DSA* mostra que Manuela não terá chorado muito. Porém ela demonstra, durante quase todo o filme, um semblante em que se percebe sua profunda tristeza. No entanto, nenhum plano do filme é tão pungente quanto aquele no qual Manuela se ajoelha próxima a seu filho atropelado. Este não dura mais do que 30 segundos, mas a força das lágrimas e do cenário tem um poder altamente convincente em relação ao enorme sofrimento da heroína.

Finalmente, seja através da simbologia dos muitos signos do melodrama clássico, o gênero, ainda que transgredido, é o responsável por referendar sobremaneira a ideia proposta pelas narrativas: Manuela e Rebeca são mulheres que, apesar do sofrimento, vencem as dificuldades de suas vidas, transformando-se assim em heroínas.

---

[23] No original: « le partage de l’humanité selon le mélodrame classique est simple et intangible: les bons d’un côté, les méchants de l’autre. Entre eux aucune compromission possible. Ces personnages bâtis d’une seule pièce représentent des valeurs morales particulières ». (Tradução minha).

1.4. A FALA DE SI EM CAROLINA MARIA DE JESUS[24]

Negra, pobre, favelada, mãe de três filhos, sozinha, Carolina Maria de Jesus sempre teve todos os ingredientes para sucumbir às forças opressoras que faziam dela e de outros na mesma condição, *não-pessoas*, *não-cidadãos*, indivíduos desimportantes para a sociedade brasileira de meados do século passado. Em 1958, o destino dessa mulher, dessa escritora, começa a mudar. Melhor dizendo, o presente e o futuro do resto da sociedade da qual fez e continua fazendo parte – seja por meio dos seus descendentes, seja através de sua pungente obra, denúncia de um tempo materializado pelas suas palavras – sofrem grande impacto.

O motivo desse impacto é a publicação de reportagens sobre seus escritos seguidos, em 1960, da publicação do livro *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. Desde então, diversas edições chegaram a somar mais de 100 mil exemplares. Escritora por vocação, ela sempre buscou representar sua vida por meio da palavra escrita. Escrevia ininterruptamente e até mesmo quando a fome, o cansaço, a miséria teimavam em impedi-la. No final dos idos anos 50, mais precisamente em 1958, uma reportagem deflagrou o que seria o "sucesso" da mulher. De discurso individualizado, restrito, os escritos passaram a ter *status* de diálogo com o social.

O jornalista que a "descobriu", Audálio Dantas, ocupou-se da edição cuidadosa do texto. Cuidadosa porque, segundo ele, em momento algum ele provocou o que seria uma varredura no sentido de abstrair os erros gramaticais ou mesmo ortográficos. Essa ação é explicada por meio de nota dos editores na oitava edição, de 2004: "Esta edição respeita fielmente a linguagem da autora que muitas vezes contraria a gramática, mas que por isso mesmo traduz com realismo a forma de o povo enxergar e expressar o mundo". (*QD*, p. 7).

O livro *QD*, um diário, é um dentre a numerosa produção de Carolina Maria de Jesus. Quando foi "descoberta" por Audálio Dantas, a mulher contava com mais de 20 cadernos manuscritos e cuidadosamente armazenados, na espera de um golpe de sorte que pudesse tirá-la, e a seus filhos, da escuridão, mas principalmente, a fala de si que recheava aquelas páginas encardidas. O livro foi traduzido em 13 idiomas e ainda hoje serve como referencial do identitário nacional. De acordo com Dantas,

---

[24] Versões deste texto foram publicadas originalmente no artigo: AZEREDO, M. H. "A representação de si e do outro nas falas de Carolina Maria de Jesus e Estamira". In: DALCASTAGNÈ, Regina e THOMAZ, Paulo C. (orgs.). *Pelas margens*: representação da narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2011. Parte do texto foi também apresentado por meio de uma comunicação sob o título "La representación de sí mismo y del otro en el discurso de Carolina de Jesus y Estamira", no *XIII Congreso Internacional de Humanidades Palabra y Cultura en América Latina*: Herencias y Desafíos, em Santiago, Chile, 19-23 out. 2010.

> o sucesso do livro – uma tosca, acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante de vida – foi também o sucesso pessoal de sua autora, transformada de um dia para outro numa patética Cinderela, saída do borralho do lixo para brilhar intensamente sob as luzes da cidade. (*QD*, p. 4).

Carolina Maria de Jesus é um sujeito da periferia que, com seu discurso e voz subalterna, busca a comunicação de algo pungente, tendo como instrumento a palavra escrita. Desta forma, tenta-se emancipar da miséria e, não só isso, alertar o outro sobre a condição em que vive junto a outros seres igualmente desfavorecidos, humilhados, esquecidos. Ela, com seu instrumento de poder – a *palavra* –, chega ao topo da montanha, de onde pode vociferar, para o resto do mundo, que o humano pode e deve se emancipar, libertar-se do universo da dor, da miséria e do sofrimento, mas principalmente do silêncio.

Por que falar? Por que não calar? Seria mais fácil, menos constrangedor simplesmente não falar, mas não! Impulsionada pelo desejo de gritar sua dor ao mundo, ela constrói uma fala que, por motivos vários, e a partir de estratégias e condições diversas, pôde ser externalizada, materializada, vivificada através dos seus escritos. Essa construção da fala, de fora para dentro, nascida do social, faz bastante sentido se levados em consideração os estudos de dois russos que desenvolveram seus trabalhos em tempos e espaços semelhantes: Lev Vigotsky, para quem "o desenvolvimento do pensamento não acontece do individual para o socializado, mas do social para o individual" (VYGOTSKY, 1991, p. 17), e Mikhail Bakhtin.

A fala, "imanentemente" social, é vista por Bakhtin, contemporâneo de Vygotsky[25], como a possibilidade de um novo entendimento da linguagem, em oposição ao estruturalismo saussuriano que dominava o pensamento europeu nos idos anos 1960 e 70. Vale destacar que a chegada ao Ocidente, notadamente à Europa Ocidental, de dois dos principais termos de Bakhtin – *polifonia* e *dialogismo* – foi resultado de um artigo de Julia Kristeva: "A palavra, o diálogo e o romance". (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 11). Esses conceitos compunham o que Kristeva cunhou como sendo *intertextualidade*, ou seja, os conceitos bakhtinianos se efetivavam, justamente, a partir de um tecido onde autor, herói e o contexto histórico-social dialogavam entre si. Nesse sentido,

> o filósofo russo introduziu, portanto, a situacionalidade de todo fenômeno linguístico, seja literário ou conversacional, mostrando precisamente que a

[25] Não há registros que demonstrem que os dois tenham se encontrado ao menos uma vez. Apesar disso, alguns estudiosos reconhecem nas teorias de ambos, muitos pontos convergentes. Sobre isso ler: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (orgs.). *Mikhail Bakhtin*: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

ico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para Todos e para Ninguém (Marcos Prado), De Salt

> linguagem só existe socialmente. Ela é constitutiva e constituidora do real, fazendo-se no diálogo com outras linguagens e entre classes, etnias, culturas, significados e significações. É nessa dinâmica polifônica que a linguagem se faz totalmente dotada de forma material e ideológica. (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 11).

E onde nasce a fala de Carolina Maria de Jesus? Em que contexto? Tudo isso tem grande importância na análise dessa narrativa. A escritora vive e trabalha em uma favela paulista – do Canindé, hoje extinta. Apesar da "morte", do desaparecimento, da transformação, melhor dizendo, desse local, a tendência é imaginar a também morte do valor da narrativa e de seu poder transformador. Mas o que se percebe é justamente o contrário. O discurso dessa mulher contextualiza sua fala ligando-a aos locais onde está inserida. Assim, termina por perenizar sua condição, sua história, sua luta, através de um recorte peculiar do que pode ser entendido como parte da sociedade brasileira em diferente tempo e lugar.

Seu discurso mantém vivos elementos sociais essenciais, garantindo a eternalização de si, do outro e do momento e local históricos onde esteve inserida, pelo menos na condição de uma das vozes que, ainda hoje, continua a dialogar com os mais diversos leitores. "Para Bakhtin, as palavras não podem ser concebidas sem as vozes que as falam; sendo assim, toda palavra levanta a questão da autoridade". (EMERSON, 2010, p. 69). A fala dessa mulher constitui-se, portanto, não em algo estanque, imutável, sem movimento, mas em um organismo vivo, capaz de ser lida, relida e por isso mesmo transformada a cada nova leitura. Isso porque, de fato, "os sistemas vivos são caracterizados por uma interação constante entre organismos e o ambiente físico". (HOLQUIST, p. 61). Assim como as células mudam as propriedades constantemente, também os indivíduos, como um produto biológico, vivo, caracterizam-se pela mutabilidade. Se cada indivíduo sofre uma mudança drástica do nascimento à morte, com o texto essa transformação certamente não é menos drástica.

A *mutabilidade* do texto literário merece destaque, pois é a partir do contato com o leitor, que esse se transforma, renova-se, assim como os organismos vivos, nos termos explicados acima. Portanto, ao entender essa obra como sistema em nada estático, faz-se mister que, também com relação a ela, "seja prestada atenção à complexidade, indeterminabilidade e singularidade", conforme prega Holquist ao se referir aos seres vivos. (HOLQUIST, 2010, p. 61). De acordo com esse autor, esse senso de que tudo é inelutavelmente histórico impele Bakhtin a afirmar que a imagem do homem é "sempre fundamentalmente cronotópica". (HOLQUIST, 2010, p. 62).

Ao falar de si, e para o outro, Carolina Maria de Jesus faz valer a sua liberdade, nos termos de Foucault, como algo imanente ao ser humano, independente de este (ela, no caso)

estar condicionado a forças hegemônicas opressoras: pobreza, racismo, sexismo, violência física, violência emocional, miséria. Além disso, o fato de sua fala e seu mundo serem restritos, sendo aquela absolutamente pessoal, não diminui o poder de sua voz.

O discurso da escritora nega, portanto, a noção de que a *fala de si* acaba por negligenciar as "forças sociais impessoais", ideia difundida por Dimitri Pisarev, autor de *Um passeio pelos jardins da literatura russa* e *Puchkin e Belinski* (ambos de 1865). O autor, que admitiu em 1865, ser a estética o seu pesadelo, "denunciou a predileção dos leitores e também autores, pelo *meramente pessoal* [grifo meu], e lamentou a negligência generalizada quanto a forças sociais impessoais mais relevantes que estavam moldando o futuro." (HOLQUIST, 2010, p. 40).

Apesar de toda a vida e visibilidade de seu texto, Carolina Maria de Jesus percorre um caminho marginal. Ela não é uma *intelectual*, no sentido tradicional do termo, ou seja, "único intérprete autorizado das coisas do mundo." (MANNHEIM, 1956, p. 102). A luta pelo poder da palavra não se ausenta da trajetória dessa autora em momento algum. Desde seu aparecimento até os dias de hoje, são colocadas em xeque questões como legitimidade para ocupar o *campo literário* e não somente o lugar destinado aos que, apenas por "dom, força dos deuses, força da natureza. Enfim, apenas a inspiração o (a) guia." (LUCENA, 2011, p. 88). A partir da fixação da escrita como marco para o desenvolvimento intelectual, começou-se a se delinear o papel desse homem de cultura na sociedade. Nesse sentido, buscou-se preservar o esquema de organização social não apenas através de leis e instituições, mas também por uma distribuição apropriada das posições dominantes. (MANNHEIM, 1974, p. 99). Mas o diálogo entre os que estão acima e os que estão abaixo, os "subalternos", que nunca tiveram direito de serem considerados autores de uma literatura com "l" maiúsculo só começa a ser pensado e estudado nos anos 1980 por meio de uma corrente teórica indiana liderada por Renajit Guha e que traz ao centro do debate os estudos subalternos.

E não é só a questão da origem do escritor que serve de mote às críticas sofridas por Carolina Maria de Jesus. O gênero autobiográfico, no qual apoia sua escritura, não goza de grande aceitação perante a crítica por ser ele uma espécie de híbrido nascido da representação do real em constante diálogo com aspectos ficcionais. De acordo com a professora Germana Henriques Pereira de Sousa, a não aceitação do gênero pode ser percebida já no final do século XIX por meio de um artigo do crítico francês Brunetière intitulado "A literatura pessoal" e publicado na *Revue des Deux Mondes*. (SOUSA, 2004, p. 175). Conforme descreve

Lejeune[26], "a autobiografia é um gênero plebeu, feminino, infantil, ou seja, um gênero *baixo* [grifo do autor]". (LEJEUNE, 1998, p. 15). Já para Brunetière, "a autobiografia é um vício e uma doença". Mas não só isso: o autor descreve o gênero como "uma facilidade (enquanto a arte requer um trabalho e elaboração), e sobretudo, é um absurdo (a arte requer que se vá além do individual para se atingir o geral)". (LEJEUNE, 1998, p. 15). Essa posição, curiosamente, aproxima o crítico francês do supracitado Dimitri Pisarev, apesar de mais de duas décadas e espaços diversos separarem os dois autores.

Lejeune, um grande estudioso do gênero na atualidade, apesar de observar a tentativa notadamente da crítica atual francesa em "confinar e engessar o gênero autobiográfico como 'um gênero baixo' [...] destaca que desde os anos 70 o gênero é contemplado pelos manuais escolares, de sorte que foi integrado ao 'cânone literário da escola, ao lado do romance, do teatro, da poesia." (SOUSA, 2004, p. 175-176).

A importância de se falar na questão autobiográfica neste espaço remete à necessidade de abordagem da relação entre nome e obra autobiográfica. Isso porque geralmente os autores autobiográficos não são muito conhecidos dos leitores, a menos que já tenham publicado outras obras anteriormente. No caso de Carolina Maria de Jesus, uma espécie de campanha prévia foi deflagrada por Audálio Dantas antes mesmo do lançamento de *QD* e esse movimento midiático teria servido, certamente, à apresentação da autora e de seu nome ao grande público. Assim, a escritora pôde realizar seu sonho de ver seu nome na capa de um livro. Conforme Sousa, "o reconhecimento público associado ao seu nome de escritora Carolina Maria de Jesus na qualidade de escritora era uma prova para aqueles que não acreditavam que isso fosse possível [...]." (SOUSA, 2004, p. 185). Sobre o fato de serem os escritos apresentados em forma de diário, que a princípio sugerem uma produção de caráter intimista, Sousa destaca que

> a complexidade da escrita de Carolina de Jesus transparece na forma de seu texto. O diário é um gênero íntimo que, contrariamente à autobiografia, não fixa o "eu" e não busca à compreensão da totalidade de si mesmo, devido à sua temporalidade, que é a do fragmento e do presente. [...] Assim, a ambiguidade que a crítica reprova em Carolina de Jesus, vendo-a como uma prova do engodo que seria Carolina, é na realidade, um traço do gênero. (SOUSA, 2004, p. 193-194).

De acordo com esta autora, o fato de ganhar a esfera pública não é uma característica apenas do diário de Carolina Maria de Jesus. Conforme Jacques Lecarme, o diário, que é uma obra destinada ao segredo e à esfera privada, ganha pouco a pouco o domínio público, com as

[26] As citações desse autor foram traduzidas por Sousa.

publicações, principalmente, dos diários das grandes figuras literárias. (LECARME, 1999, p. 244). Um exemplo que merece destaque é o diário de Anne Frank, que, por estar ligado a um determinado período histórico e político, tem o poder de chamar a atenção de um maior número de pessoas. Outros ganham notoriedade porque, "esquecidos em sótãos, velhos baús e gavetas, servem hoje para resgatar vozes por muito tempo oprimidas e silenciadas". (SOUSA, 2004, p. 198).

Embora Carolina Maria de Jesus tenha desejado debruçar-se sobre outros gêneros, o que, graças a Audálio Dantas, ganha espaço na mídia com maior força, é o seu diário. Sousa atribui esse fato à prática de Carolina Maria de Jesus, nos anos seguintes, narrar o seu dia-a-dia colocando o seu editor não só como "uma espécie de narratário, mas também como personagem importante nessa quase ficcionalização que Carolina faz de sua história". (SOUSA, 2004, p. 199). Parece justo que o diário dessa autora tenha merecido tanto destaque se for levado em conta o caráter de segredo e intimidade que carrega consigo esse tipo de publicação, o que, para Sousa, é uma imensa contradição, pois, de fato, o resgate desse material para os historiadores é importante, pois seu conteúdo revela uma história social que foi expurgada dos manuais de história oficial e, por essa razão, podem fazer girar a lente do observador da história.

Ao discorrer sobre o preconceito da crítica literária francesa tradicionalista, Sousa questiona se o fenômeno também não teria se revelado no Brasil, já que, após a publicação do *QD*, a pergunta silenciada é: "do que mais ela poderia falar?". (SOUSA, 2004, p. 201). Sousa não responde a essa questão, mas aponta os diversos obstáculos que se interpuseram entre Carolina Maria de Jesus e o mercado editorial. Obstáculos esses previstos por estudiosos, como o fato de esse mercado ser dominado por uma classe específica à qual Carolina não pertencia.

Apesar da tensão que envolve a visibilidade do texto de Carolina Maria de Jesus em meio aos cânones que dominam o campo literário, ela se impõe, e a sua obra, "narrativa limite", perpetua-se através do tempo. Isso porque "a literatura é a expressão de uma dada realidade social, cultural e histórica, seja ela qual for e feita por quem for." (LUCENA, 2011, p. 91). Diferentemente de alguns intelectuais que se voltaram ao "outro" em situação de desvantagens quaisquer que sejam, tomando para si aquelas vozes, Carolina Maria de Jesus fala por si, na condição de "personagem de si mesma" e produz uma obra autobiográfica, nascida não nas universidades, mas em "outros recônditos do mundo" (LUCENA, 2011, p. 96), que incita à reflexão sobre o que é ou não "L"iteratura.

A desconfiança que reina em torno de *QD* como sendo ou não algo de valor não habita apenas o mercado editorial. No dia 2 de maio de 1958, primeiro dia do diário após o dia 28 de julho de 1955, Carolina Maria de Jesus escreve: "Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha *valor* [grifo meu] e achei que era perder tempo". (*QD*, p. 25).

A mulher não se priva da autocrítica e muito menos da crítica ao social que a circunda, ao meio no qual está inserida. Isso faz do seu *QD* um material no mínimo coerente. Ler o livro, no entanto, em nada se assemelha a um momento de prazer, deleite e divertimento. O mundo da escritora não é cor-de-rosa. O Brasil exposto por ela não é o local da boa vida, o espaço onde o sol brilha para todos. Ao contrário. Conforme se percebe em seu relato do dia 21 de maio de 1958, quando, com uma absurda lucidez, faz uma análise do Brasil do seu tempo. Curiosamente, o Brasil de Carolina Maria de Jesus não parece estar muito distante do Brasil onde ainda hoje habitam tantas outras Carolinas:

> Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residivel, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversario da minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha.
>
> ... Quem deve dirigir é quem tem a capacidade. Quem tem dó e amisade ao povo. Quem governa o nosso pais é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o paiz dos políticos açambarcadores. (*QD,* p. 35).

A cada novo tempo e leitura, o livro *QD* é atualizado, o que garante, como destaco antes, a *vida* do texto. Ele não vira passado, mas garante a perpetuação de uma fala absolutamente orgânica e em constante movimento. Conforme Dantas,

> *Quarto de Despejo* não é um livro de ontem, é de hoje. Sua contundente atualidade é dramaticamente demonstrada pelos arrastões que invadiram em 92 as praias da zona sul do Rio de Janeiro. Os quartos de despejo, multiplicados, estão transbordando. (DANTAS. In: *QD,* p. 5).

A *fala de si* serve para Carolina Mariade Jesus como uma libertação, a princípio utópica. Ela acredita muito nessa emancipação dos sistemas coercitivos que a mantém prisioneira da miséria. Ela tem na sua comunicação, um pedido de socorro. Seus escritos são a chave para a fuga da favela, local onde ela, por força das circunstâncias – e à revelia –, é

obrigada a habitar com seus três filhos pequenos. A escritora usa sua palavra como arma de defesa e ataque, efetivamente: "não tenho força física, mas *as minhas palavras ferem* [grifo meu] mais do que espada. E as feridas são incicatrisaveis", diz. (*QD,* p. 43).

Ao falar de si, embora tenha sido acusada de egocêntrica e egoísta, Carolina Maria de Jesus debruça-se sobre o sofrimento do outro, ao lado de quem ela opta por ficar do ponto de vista político, como escreve em diversas passagens de *QD*, em oposição à "minoria dominante". Nesse relato, escrito em 22 de maio de 1958, ela olha para fora de si e encontra o outro. O outro em situação de miséria que, assim como ela, sofre por causa dos descaminhos da política social instituída no Brasil:

> [...] Eu sei que existe brasileiros aqui dentro de São Paulo que sofre mais do que eu. Em junho de 1957 eu fiquei doente e percorri as sedes do Serviço Social. Devido eu carregar muito ferro fiquei com dor nos rins. Para não ver os meus filhos passar fome fui pedir auxilio ao propalado Serviço Social. Foi lá que eu vi as lagrimas deslisar dos olhos dos pobres. Como é pungente ver os dramas que ali se desenrola. A ironia com que são tratados os pobres. A única coisa que eles querem saber são os nomes e os endereços dos pobres.
>
> Fui ao Palacio, o Palácio mandou-me para a sede na Av. Brigadeiro Luís Antônio. Avenida Brigadeiro me enviou para o Serviço Social da Santa Casa. Falei com a Dona Maria Aparecida que ouviu-me e respondeu-me tantas coisas e não disse nada. Resolvi ir no Palácio e entrei na fila. Falei com o senhor Alcides. Um homem que não é nipônico, mas é amarelo como manteiga deteriorada. Falei com o senhor Alcides:
> – Eu vim aqui pedir um auxilio porque estou doente. O senhor mandou me ir na Avenida Brigadeiro Luis Antonio, eu fui. Avenida Brigadeiro mandou-me ir na Santa Casa. E eu gastei o único dinheiro que eu tinha com as conduções.
> – Prende ela!
> Não me deixaram sair. E um soldado pois a baioneta no meu peito. Olhei o soldado nos olhos e percebi que ele estava com dó de mim. Disse-lhe:
> – Eu sou pobre, por isso é que vim aqui.
> Surgiu o Dr. Osvaldo de Barros, o falso filantropico de São Paulo que está fantasiado de São Vicente de Paula e disse:
> – Chama um carro de preso! (*QD,* p. 37-38).

A fala de si é elemento emancipador para as angústias pessoais, ao mesmo tempo em que se traduz em texto de denúncia das mazelas que a atingem e aos que estão em iguais condições. Carolina Maria de Jesus também usa a palavra escrita como válvula de escape, como demonstra em seu diário: "Quando fico nervosa não gosto de discutir. *Prefiro escrever* [grifo meu]. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo." (*QD,* p. 19).

Essa obra tem importância não só e exclusivamente pelo valor estético e literário inegáveis, mas por auxiliar o leitor na compreensão de si mesmo e de sua sociedade. Um dos fatores de maior relevância na narrativa é o lixo e o quanto ele continua subjetivando a

extrema pobreza. Sua presença pungente, assim como se vê nos documentários *Estamira* e *ETN*, acaba por representar a cultura brasileira ao tempo em que coloca em xeque importantes questões identitárias: o catador transforma-se em ressignificador do lixo. Carolina Maria de Jesus, catadora de papel e outros materiais recicláveis, apesar de não ser feliz com o que faz, demonstra que essa atividade é sinônimo de trabalho e a legitima com sua fala:

> Ela [Sílvia, mulher com quem Carolina se indispõe] disse:
> – A única coisa que você sabe fazer é catar papel.
> Eu disse:
> – Cato papel. Estou provando como vivo! (*QD,* p. 17).

Analisar a própria prática, e questões identitárias pertinentes a si própria, sempre fez parte dos escritos de Carolina Maria de Jesus. Não deixar embotar-se pela imagem que os outros faziam dela é algo presente, não só em *QD*, mas em outros escritos anteriores e posteriores à sua publicação de maior visibilidade. A percepção e conhecimento do outro lado, do *sucesso*, após a publicação de *Quarto de Despejo*, levou Carolina à decepção. O sucesso não era o que pensava e sonhava que fosse. Estar entre intelectuais, na condição de escritora, em muito se distanciava do que imaginava para si com sua escrita de caráter redentor. Essa "desilusão" é facilmente identificada no poema que escreve e publica na obra intitulada *Meu estranho diário*:

> Quarto de Despejo
>
> Quando infiltrei na literatura
> Sonhava so com a ventura
> Minhalma estava chêia de hianto
> Eu nao previa o pranto. Ao publicar o Quarto de Despejo
> Concretisava assim o meu desejo.
> Que vida. Que alegria.
> E agora... Casa de alvenaria.
> Outro livro que vae circular
> As tristêsas vão duplicar.
> Os que pedem para eu auxiliar
> A concretisar os teus desejos
> Penso: eu devia publicar...
> – o 'Quarto de Despejo'.
>
> No início vêio adimiração
> O meu nome circulou a Nação.
> Surgiu uma escritora favelada.
> Chama: Carolina Maria de Jesus.
> E as obras que ela produz
>
> Deixou a humanidade habismada
> No início eu fiquei confusa.
> Parece que estava oclusa

Num estôjo de marfim.
Eu era solicitada
Era bajulada.
Como um querubim.

Depôis começaram a me invejar.
Dizia: você, deve dar
Os teus bens, para um assilo
Os que assim me falava
Não pensava.
Nos meus filhos.

As damas da alta sociedade.
Dizia: praticae a caridade.
Doando aos pobres agasalhos.
Mas o dinheiro da alta sociedade
Não é destinado a caridade
É para os prados, e os baralhos

E assim, eu fui desiludindo
O meu ideal regridindo
Igual um côrpo envelhecendo.
Fui enrrugando, enrrugando...
Petalas de rosa, murchando, murchando
E... estou morrendo!

Na campa silente e fria
Hei de repousar um dia...
Não levo nenhuma ilusão
Porque a escritora favelada
Foi rosa despetalada.
Quantos espinhos em meu coração.
Dizem que sou ambiciosa
Que não sou caridosa.
Incluiram-me entre os usurários
Porque não critica os industriaes
Que tratam como animaes.
– Os operários... (In: SOUSA, 2004, p. 6).

Conforme Sousa, o diário de Carolina Maria de Jesus estabelece um espaço literário para a autora que é revelador de um destino poético, "um vir a ser por e na escritura, e de uma ética ligada ao compromisso pessoal da autora com a representação de seu modo de vida em conjunto com o modo de vida dos excluídos (mulheres, negros, favelados)". Se ela "pensa seu destino de modo secreto e individual e, ao mesmo tempo, tem plena consciência de sua exclusão". Por isso, ela fala do contexto de pobreza no qual está inserida como uma mediadora, "porta-voz daqueles que não têm possibilidade de falar por si. Mas também fala de seu sofrimento pessoal (a fome, o cansaço, a humilhação) para seu 'destinatário íntimo', com uma força de síntese impressionante." (SOUSA, 2004, p. 209).

Ao escrever, Carolina Maria de Jesus usa o diário não só como espaço de confissão, mas na condição de objeto da esperança. Ela acredita que escreve para alguém especial, um interlocutor ideal. A esse leitor imaginário ela reserva a tarefa de ser também o seu redentor. Alguém com poderes especiais para alçá-la da miséria e da dor em situação de silêncio absoluto. O diário é para ela o objeto que lhe garante continuar seu percurso sem desistir da luta, como ela própria relata ter sido tentada a fazer em diversas ocasiões de sua vida. Assim como seus filhos, por quem vive e trabalha sem se entregar ao desespero, seus escritos têm função de ancorá-la à dolorosa realidade e de garantir a ela a coragem suficiente para permanecer na lida, no diálogo constante com a adversidade, gritando e expondo suas mazelas pessoais e as do meio em que está inserida.

A intenção da autora é bastante clara: expor sua dor e sofrimento contando com uma grande riqueza de detalhes. Seu desejo é trazer ao mundo um retrato o mais fiel possível do estado de vida absurdo ao qual sua família está exposta. A fala de si é a fala da denúncia, do grito de indignação, do pedido de socorro. Carolina Maria de Jesus, no entanto, apesar de toda a dificuldade vivida em companhia de seus filhos, não tem olhos apenas para si. No diário ela inclui o *outro*. Aqueles que, como ela própria, vivenciam situação de grande fragilidade social. Sua aventura literária não é pautada no egoísmo. Ao dar fim ao próprio silêncio, interfere na vida do outro. E, ainda que simbolicamente, transporta todos em sua nau rumo ao que crê ser o espaço da vida digna e cidadã.

1.5. O DIALOGISMO NAS LINGUAGENS LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA

Diz-se do cinema que esse seria a forma de arte mais completa, pois nele estão contidas todas as outras. O mesmo se diz da literatura, porém o fato é que as linguagens artísticas dialogam entre si. Os filmes *Estamira*, *ETN*, *DSA*, *TSMM*, e o livro *QD*, estudados aqui, são bons exemplos dessa diversidade no âmbito da representação, já que fazem referência a numerosas formas de expressão artística. Falar da presença do próprio cinema, do teatro e da música nesses quatro filmes não provoca uma distância com relação ao tema desta tese, mas, ao contrário, o que se propõe é justamente sublinhar que a presença de outras formas de arte serve para intensificar a emoção não só das personagens, mas principalmente do espectador. Esta intertextualidade não é, definitivamente, resultado de um acaso,

Além disso, chama atenção nos filmes o fato de que as heroínas são transformadas, em alguns momentos, em espectadoras. No caso das ficções *TSMM* e *DSA*, esse é um movimento

diegético, enquanto nos documentários *Estamira* e *ETN* a informação vem dos documentos que chamo de "não-filme". Estamira vive o papel de espectadora quando assiste ao *seu* filme, mas também quando é espectadora da performance, em sua casa, do artista responsável pela trilha musical. Ao tomar o lugar do público, a heroína desvela e reforça a possibilidade que tem o espectador que assiste às obras, de emocionar-se, de interagir. Guardando, claro, a linguagem cheia de termos e expressões que se distanciam da norma do português correto, porém com o colorido do que Prado chama de "incorreções saborosas da linguagem popular", Estamira é protagonista dessa viagem chamada cinema, pois este é "algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere." (GOMES, 2000). A imagem de Manuela em lágrimas, no teatro, não deixa dúvidas. E resta ao espectador pegar o seu lenço, para, junto com ela, chorar. Em *DSA*, mais do que um simples show, Rebeca vai ao teatro para *ver* sua mãe, representada por Letal.

De acordo com Jullier (2007, p. 137), a análise de filmes (e de obras da literatura, como se propõe a seguir) pode levar em conta a influência de outras formas de arte em uma determinada obra. A presença dessas outras formas de arte em um filme pode aparecer sob a forma de uma alusão, de uma remissão, de uma citação, de um plágio, de uma transposição, mas também como uma paródia ou como um pastiche. As citações se distinguem das alusões pelo fato de que elas se fixam, designando uma franja de espectadores que elas *distinguem* (no sentido bourdieusiano) ostensivamente. (JULLIER, 2007, p. 139).

Para explicar a noção de *comentário*, Jullier afirma que há *comentário* quando um elemento da fonte é objeto de uma explicação em uma nova obra. Os *plágios* copiam sem dizer que o fazem. Mas as *transposições* marcam a diferença sem esconder esta intenção. Já as *paródias* são imitações, com intenção satírica, do conteúdo da obra-fonte. (JULLIER, 2007, p. 142). Mas ele indica que os *pastiches* são imitações, com objetivo lúdico ou para lhe prestar uma homenagem, do estilo da obra-fonte. A noção de *citação* em homenagem a um autor ou a uma obra é aquela que se aplica melhor ao que se observa em *TSMM* e *DSA* e também em *Estamira* e *ETN*. Depois do lançamento de *TSMM*, Pedro Almodóvar diz, durante entrevista a Jean-Claude Loiseau, ter utilizado, com frequência, extratos de outros filmes nas suas produções, mas esta escolha sempre foi algo muito além de uma "simples homenagem." (LOISEAU, 2008).

Para Almodóvar, o extrato tem um papel a desempenhar, o que explica a presença dos extratos do filme *A malvada* em *TSMM*. Em um dos extratos que compõem a trama almodovariana, o camarim de Bette Davis é um lugar especial, e funciona, de acordo com o

diretor, como um espaço quase sagrado da feminilidade. Lugar que permite aos atores exprimir suas verdades. Há ainda, nesse filme, outras obras que atuam como personagens; entre elas, o já citado *Um bonde chamado desejo*, e *Bodas de sangue*, de García Lorca.

DSA dialoga com Douglas Sirk (*Imitação da vida*, EUA, 1959) e com Ingmar Bergman (*Sonata de outono*, Suécia, 1978). Mas também com Jean Negulesco (*Como agarrar um milionário*, *EUA*, 1953). Ao explicar a escolha de Sirk, Pedro Almodóvar diz que há muito da vida de Lana no filme, como a situação de uma mãe e sua filha que disputam o mesmo homem, entre outras. Complementa que o melodrama elegante é um gênero que o seduz, e que Marisa Paredes é uma réplica de Lana Turner à maneira dele. Já Douglas Sirk é um diretor que considera essencial.[27] (BENOLIEL, 2006, p. 116).

Em *TSMM*, afirma o cineasta, a referência é o filme quase homônimo *A malvada,* de Joseph L. Mankiewicz, já que o título do filme vem do título original do clássico americano: *All about Eve*. Os dois filmes falam de mulheres e de atrizes. Mulheres que falam abertamente de si no camarim de um teatro, transformado em um confessionário do universo feminino. (BENOLIEL, 2006, p. 11). É possível observar ainda a reprodução quase fiel, nesse filme, de diversos elementos narrativos do filme *Noite de estreia* (EUA, 1977), de John Cassavetes.

Em *Estamira*, a presença de um extrato de um outro documentário, alheio aos estudados aqui, produzido em outra época, com outros fins e por outro diretor, acaba por solidificar a sensação de realidade no filme. Trata-se de um recorte da trilogia *Imagens do inconsciente* (1983/1986), de Léon Hirzman. Mas um outro procedimento, que remete à produção literária, reforça ainda mais a mestiçagem dos documentários: a referência a Zaratustra, do livro *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. (NIETZSCHE, [s. d.]). Embora o livro alemão contenha um texto de caráter mais filosófico que ficcional, os documentários estimulam uma releitura e atualização do próprio Zaratustra. Não é por acaso a referência a Nietzsche no filme de média-metragem *ETN*. Após trazer Zaratustra para dialogar com os documentários, inicia-se um processo de comparação entre ambos (Estamira e Zaratustra) e seus referidos percursos. Assim como Zaratustra, Estamira é a representação de uma profetisa cuja função seria iluminar os mortais.

Há diversos pontos comuns entre os textos *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém e *Estamira*. Por exemplo, ambos os protagonistas se dizem sem Deus, e

[27] No original, e nas palavras dele: « Il y a beaucoup de la vie de Lana dans le film. Une mère et sa fille qui se disputent le même homme etc. Le mélodrame élégant est un genre qui me tient au coeur. Marisa Paredes est une réplique de Lana Turner à ma façon. Douglas Sirk est un autre des réalisateurs que je tiens pour essentiels ». (Tradução minha).

afirmam ter algo a ensinar. No entanto, Zaratustra fala aos homens, deixando a mulher de fora. As mulheres são raramente citadas e exercem em quase todas as aparições nessa obra um papel *menor*. Na maioria das passagens onde elas são citadas, há um sentimento de desprezo, como se a mulher não fosse outra coisa senão *ciumenta*, *perigosa*, *beata*, *fraca* [grifo meu] etc. O próprio Zaratustra afirma das mulheres não ser mestre. (NIETZSCHE, [s.d.], p. 312).

No entanto, a heroína Estamira, além de não responder aos estereótipos que descrevem o feminino na obra de Nietzsche – ela é, ao contrário, forte e corajosa, características atribuídas ao universo masculino no livro alemão –, fala tanto a homens, quanto a mulheres. Em raros momentos onde a mulher é elevada, há uma passagem onde Zaratustra se refere à Sabedoria como mulher. (NIETZSCHE, [s.d.], p. 57). Ao ser representada, justamente, como alguém que detém o saber, o saber que ela ensina, a verdade, Estamira acaba por personificar, simbolicamente, essa Sabedoria-mulher à qual se refere o profeta.

Após ler *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém, a impressão que fica é a de que o protagonista é um ser ilimitado, complexo. Zaratustra "têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério." (NIETZSCHE, [s.d.], p. 57). Além disso, embora Zaratustra não tenha sido criado à imagem e semelhança de Nietzsche, sabe-se que em Zaratustra há passagens que correspondem à fala real do autor alemão, o que sugere um avanço ainda maior na compreensão da complexidade da personagem principal do livro.

O tradutor da obra para o português, Mário da Silva, em nota no livro, afirma que o próprio Nietzsche, em carta a Peter Gast, considera que "nos pormenores [do livro *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém] há uma quantidade incrível de coisas vividas e sofridas por mim." (NIETZSCHE, 2004, p. 16). Há certa obviedade nesta afirmação, pois é através de Zaratustra que o autor trata de dar forma ao seu pensamento filosófico.

Observa-se, finalmente, que, ao referenciar Zaratustra, os documentários o emancipam, mas também ao seu autor. E a recíproca se faz verdadeira. Uma leitura de Zaratustra em seguida à "leitura" dos documentários, certamente remeterá a esses últimos. Ao destacar que existe uma intenção, na construção do filme, de representar essa analogia, a começar pelo subtítulo do filme de média-metragem, observa-se que essa analogia não é restrita ao *ETN*.

A comparação entre Zaratustra e Estamira é passível de ser feita lançando um olhar também sobre o filme de longa-metragem *Estamira*, mas este não é o objetivo desta tese. Tendo em vista a grande complexidade do pensamento do filósofo alemão, somente a realização de estudos profundos e futuros poderia estabelecer como e quais elementos do

pensamento de Nietzsche – e da obra *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém – podem ser observados nas obras de Prado.

Em *QD*, o dialogismo está também fortemente marcado, embora não com tanta frequência como a observada nas películas. A principal referência a outras formas de artes se dá a partir da inserção na fala quase diária de Carolina Maria de Jesus, de poemas e outros escritos que fogem à simples descrição do seu dia-a-dia e remetem o leitor a um outro universo literário. Mais do que isso, esses momentos servem para referendar a pessoa da autora como escritora também de poemas, gênero que, devido à força da autobiografia em forma de diário, fica relegado a um segundo plano no panorama artístico dessa mulher.

Há ainda a referência à música, notadamente ao tango que adentra o seu universo a partir do rádio, citado no livro em diversas passagens. Em alguns momentos ela liga o rádio, em outros, desliga. Em outros ainda se refere ao objeto quebrado e necessitando de conserto. Enfim, o rádio é para Carolina Maria de Jesus, conforme demonstrado em *QD*, um companheiro onipresente que serve para trazer à vida da protagonista um pouco do prazer que parece fazer parte de sua miserável existência. Finalmente merece destaque a televisão, apesar de ser menos citada que o rádio.

1.5.1. Som

A audição e a visão são os dois sentidos implicados no cinema. Nem o tato nem o paladar e muito menos o olfato o são. E ainda que o cinema seja fundado na imagem em movimento, é antes o som, um dos principais responsáveis pelo impacto da emoção provocada no espectador. Agregado ao filme na evolução técnica do cinema, o som é um elemento de manipulação de emoções e, desse modo, parte integrante da narrativa fílmica. Mesmo no tempo do cinema mudo, quando não se ouviam palavras, aproveitava-se de uma mistura de música e diálogos escritos, o que, de alguma maneira, remetia o espectador a imaginar ter ouvido alguma coisa.

Não importa se através da música, das falas das personagens, ou do barulho, existe sempre uma espera silenciosa pelo que será trazido pelo universo sonoro. E quando esse som confirma a imagem, quando ele faz sentido com o que se vê, o espectador fica tranquilo em sua poltrona. No senso psicanalítico, isto quer dizer que o rosto (imagem) e a voz (som) estão em acordo e remetem ao rosto e à voz da mãe arcaica, aquela que tranquiliza o bebê. No entanto, quando esse "casamento" perfeito não se dá, quando existe um ruído que atrapalha essa relação da imagem com o som, ou seja, quando se percebe a ruptura entre rosto e voz da

mãe arcaica, tem-se a sensação de contradição. O vazio se instala e a poltrona deixa de ser o lugar mais confortável do mundo.

De acordo com a médica e psicanalista francesa Françoise Dolto, em todo processo que começa, o ser humano funciona como o bebê no início de sua relação com as coisas e pessoas: fora de suas visões ordinárias, os adultos são também crianças em relação a experiências diferentes das que estão acostumados. (DOLTO, 1985, p. 106). E de fato, sem saber o que se pode esperar do que virá por meio da grande tela, é como se essa criança arcaica se revelasse e ganhasse assento na sala escura. Nesse momento, o processo de divergência entre som e imagem pode ser explicado pelo exemplo fictício: o bebê que vê o rosto de sua mãe, enquanto a voz que ouve é a de seu pai. A boca da mãe se mexe, mas é a voz do pai que é ouvida. E porque o som é muito importante para confirmar a imagem, pergunta-se: onde está mamãe?, ainda que a figura seja a dela.

Ao explicar a questão da audição pré-natal, Michel Chion afirma que "o ouvido seria despertado a partir de quatro meses e meio […] de vida fetal."[28] (2002, p. 17). E justamente porque é pelo som que o ser humano trava um dos primeiros contatos com o mundo exterior, é pelo som que ele tem sempre o poder de confirmar a existência do real. É o som que dá vida a uma imagem. Não se pode ver a fonte do som e, por isso, o som é como que "fantasma", como a voz sem corpo, conforme Merleau-Ponty:

> se um fenômeno – seja por exemplo um reflexo ou um leve sopro do vento – oferece-se apenas a um dos meus sentidos, é um fantasma, e aproximará da existência real apenas se, por felicidade, for capaz de falar aos meus outros sentidos, como por exemplo o vento quando é violento e faz-se visível na perturbação da paisagem.[29] (PONTY, 1945, p. 368).

Já para Chion, "quando visitamos uma grande cidade, espantamo-nos pela animação geral, pela vida que ali há, e não diferenciamos entre o que nos toca pelo canal dos olhos e pelo canal das orelhas, fabricando a partir dali *uma só impressão global*" [grifo meu]. Isso "nos mantém na convicção de que por uma solidariedade "natural" (completamente imaginária), os sons refletiriam as imagens em companhia das quais nós os ouvimos".[30] (CHION, 2002, p. 112-3).

---

[28] No original: « l'oreille serait éveillée à partir de quatre mois et demi… de vie fœtale ». (Tradução minha).

[29] No original: « si un phénomène – soit par exemple un reflet ou un souffle léger du vent – ne s'offre qu'a un de mes sens, c'est un fantôme, et il n'approchera de l'existence réelle que si, par chance, il devient capable de parler à mes autres sens, comme par exemple le vent quand il est violent et se fait visible dans le bouleversement du paysage ». (Tradução minha).

[30] No original: « lorsque nous visitons une grande ville, nous sommes frappés par l'animation générale, par la vie qui y régne, et ne faisons aucune différence entre ce qui nous frappe par le canal des yeux et le canal des oreilles,

A mesma coisa acontece enquanto se assiste a um filme. É muito importante diferenciar, portanto, o que é o som do que é imagem, para entender a força ou a fragilidade de um ou de outro. Uma experiência muito rica consiste em desligar o som para *ver* o filme e desligar a imagem para *ouvir* o filme. Neste ponto é possível dar-se conta de que ambos podem ser duas coisas distintas e, de jeito algum, o que se percebeu no conjunto, ao deixar-se levar pela visão acoplada à audição, em "solidário" diálogo.

Ao propor a relação com um, depois com o outro, como entidades independentes e não mais como um "casal", percebe-se a existência de uma outra "fórmula" produzida por esse ser individualizado, e não só a partir do diálogo com o outro. O som e a imagem são, portanto, em si mesmos, completos e independentes, e a relação entre os dois vai justamente proporcionar uma terceira via de subjetividade.

Chion defende que o papel que mascara certos sons não é somente um embaraço, mas, pelo contrário, é, às vezes, um conforto: Bailblé fala com humor das fontes de Versailles, onde se podia sussurrar confidências sem correr o risco de ser compreendido "por alguns rivais indiscretos ou fraudulentos", e se pode também evocar o período em que os barulhos de rolamento do trem, quando estes eram menos silenciosos que hoje, permitiam conversas íntimas. (CHION, 2002, p. 36).

O autor afirma que é difícil definir o que quer dizer a palavra "ruído", mas conclui que, de fato, a definição de barulho é bem negativa; é o que sobra por eliminação do discurso e da música. Assim, a situação do ruído pode ser explicada da seguinte maneira:

> O campo sonoro parece dividido, separado, ou mesmo abruptamente hierarquizado por uma diferença capital, a diferença entre os sons de altura precisa, de massa tônica para retomar o termo *schaefférien*, dito frequentemente "musical", e os sons sem alturas precisamente localizáveis – de massa complexa em termos *schaefféríens* – ditos frequentemente "barulhos", os primeiros que tendem a emergir de maneira privilegiada sobre os outros.[31] (CHION, 2002, p. 43).

A produção cinematográfica, entretanto, vale-se de artifícios para fazer o espectador ouvir o que ele "deve" ouvir, deixando cuidadosamente de fora os sons menos interessantes. O forte sobrepõe-se ao fraco: a forma forte, a forma emergente é um dos únicos meios para

---

fabriquant à partir de là une seule impression globale. Ce qui nous maintient dans la conviction que par une solidarité 'naturelle' (complètement imaginaire), les sons reflèteraient les images en compagnie desquelles nous les avons entendus ». (Tradução minha).

[31] No original: « Le champ sonore semble divisé, clivé, voire abruptement hiérarchisé par une différence capitale, celle entre les sons de hauteur précise, de masse tonique pour reprendre le terme schefférien, dit souvent « musicaux », et les sons sans hauteurs précisément localisable – de masse complexe en termes schaefféríens – dit souvent « bruits », les premiers tendant à émerger de manière privilegié sur les autres ». (Tradução minha).

fazer distinguir um som em meio aos sons. (CHION, 2002, p. 48). Então, a cada vez que as palavras são ditas ou a música tocada, sobressairá o que for mais interessante ao texto fílmico que tenha destaque, como em um jogo de esconde-esconde.

Para Chion, não é uma inverdade o fato de que o espectador, ao ver-se em meio a um universo sonoro desarmonioso, sofre com uma espécie de suplício do qual dificilmente pode fugir, pois não é possível "fingir" que o desconforto não existe:

> Ficar na frente da vida sonora, ou sugerir aos outros que conservem no que diz respeito a ela uma atitude meramente descritiva, *flâneur*, a mais desinteressada, não é tão fácil, esta que desencadeia frequentemente enormes afetos. É este fenômeno próprio ao auditivo, que não tem o seu equivalente no domínio visual, e que acabamos de ver, que a mais pura das delícias sonoras está pronta para tombar em suplício, e que o paraíso musical está sempre a dois passos do inferno. Há para isso apenas um leve desregramento, uma ínfima derrapagem – os amantes do belo canto sabem alguma coisa, para que a nota pura, objeto de suprema delícia, esteja a dois passos da nota errada.[32] (CHION, 2002, p. 48).

O som é, portanto, um elemento que faz o espectador triste ou, ao contrário, alegre, transtornando-o ou encantando-o, mas que também faz gritar e que tem o poder de levar às lágrimas. Isso porque os ruídos têm uma funcionalidade especial:

> primeiro, eles [os ruídos] sublinham o mutismo dos personagens. Os barulhos emergentes são ouvidos a partir do silêncio dos personagens, que esses barulhos sublinham. O som que se para de ouvir ou de fazer fluir, faz surgir a percepção de outros sons que não se podia perceber. É necessário fazer um som se calar para que outro exista. O som é, de certo modo, ora o que nos impede de ouvir, ora o que nos coloca em alerta para ouvir um outro som além dele mesmo. [...] Eles nos indicam, uma vez que podemos ouví-los, que em redor desses acontecimentos minúsculos reina um grande silêncio, que a natureza é discreta. A mesma cena, situada junto de uma torrente que brame, não teria mais sentido.[33] (CHION, 2002, p. 81).

---

[32] No original: « Garder devant la vie sonore, ou suggérer aux autres de conserver vis-à-vis d'elle une attitude purement descriptive, badaude, a fortiori désaffectivée, n'est pas si facile, celle-ci déclenchant souvent d'énormes affects. C'est ce phénomène propre à l'auditif, qui n'a pas son équivalent dans le domaine visuel, et que nous venons de voir, que le plus pur des délices sonores soit prêt à basculer dans le supplice, et que le paradis musical soit toujours à deux pas de l'enfer. Il n'y faut pour cela qu'un déréglage léger, qu'un infime dérapage – les amateurs de bel canto en savent quelque chose, pour qui la note pure, objet de suprême délice, est à deux pas du couac » . (Tradução minha).

[33] No original: « d'abord, ils [os ruídos] soulignent le mutisme des personnages. Les bruits émergent, sont entendus à partir du silence des personnages, que ces bruits soulignent. Le son qu'on cesse d'entendre ou de faire libère, fait surgir à la perception d'autres sons qu'on ne pouvait pas percevoir. Il faut faire se taire un son pour qu'un autre existe. Le son est d'un certain côté soit ce qui nous empêche d'entendre, soit ce qui nous met en alerte pour entendre un autre son que lui-même. [...] Ils nous indiquent, puisque nous pouvons les entendre, qu'autour de ces événements minuscules règne un grand silence, que la nature est discrète. La même scène, située auprès d'un torrent grondant, n'aurait plus de sens ». (Tradução minha).

O autor destaca que toda vez que ouvimos um som, isso quer dizer que alguma coisa está em movimento. Ele considera que há sons apenas quando algo está em movimento. O som é o resultado de um acontecimento, com a condição, contudo, que este último seja sonoro, o que não é o caso dos fenômenos e acontecimentos significativos que, como humanos, nos interessam. (CHION, 2002, p. 113). Isso quer dizer que, de algum modo, se alguma coisa se mexe e não há som correspondente, cria-se um desconforto. A imagem das coisas e pessoas em movimento não é sustentável sem som, "soa" falso, ou no mínimo, gera questionamentos.

Em *DSA*, a música tem um papel importante: as canções traduzem as emoções da heroína por meio das letras, que têm a função de falas. Também em *Estamira* e *ETN* se percebe a importância absolutamente relevante da música. O compositor dos sons de fundo dos dois documentários é alguém que trabalha com a reciclagem de lixo, que constrói seu próprio instrumento e que, em um determinado momento, vai até a casa de Estamira ficar com ela e sua família, fechando um ciclo de contato absoluto entre criador e criatura.

Ela, Estamira, de certa forma, é construída a partir também da música, pois nos momentos em que não há fala, quem diz alguma coisa são justamente os acordes musicais acoplados a sons humanos que os complementam para criar o sentido desejado pelo diretor das obras, especialmente nas sequências inicial e final. Em vários momentos, Estamira e seus amigos cantam trechos de músicas, originais ou não, o que reflete a importância dessa transversalidade de linguagem para as obras. Em *TSMM*, essa presença é igualmente bem marcada. Não raro, a própria protagonista é subjetivada pelo som.

Gilles Mouëllic (2006, p. 26) define o cinema como um lugar de encontro entre música erudita e música popular, entre música sacra e música profana. Ele acrescenta que receber a música, todas as músicas, sem estabelecer hierarquia entre o "nobre" e o "vulgar" é quase uma "vocação" do cinema. Nos filmes aqui estudados, a música popular faz parte da vida das heroínas. Ela tem uma função enfática que ajuda o espectador a compreender o filme, pois é elemento estruturador da narrativa. É uma utilização bem diferente daquela feita no início da história do cinema, quando, de acordo com Mouëllic, a música não deve provocar uma atenção consciente do espectador.

Para Almodóvar, as canções funcionam como personagens do filme. (VIDAL, 1988, p. 241). A utilização da música é um dispositivo que sublinha a continuidade e também facilita a leitura do filme. De acordo com Jullier, "muitos clipes associam isotopias visuais (comunidade de movimentos, frequentemente) a isotopias sonoras (ritmos e motivos que

retornam, às vezes em ideias)". Procura-se, assim, "um efeito sinestésico (temos a impressão de que música e imagens se colam realmente umas às outras)."[34] (2007, p. 24).

Assim como nesses clipes, *DSA* e *TSMM* também obedecem fielmente aos critérios ligados à utilização da música no cinema. Gilles Mouëllic define que a música traduz as emoções, pontua a narrativa, e, finalmente, funciona como um fator de continuidade e de unidade dos filmes. (MOUËLLIC, 2006, p. 31). Ele chama a atenção para filmes como *Amadeus*, *La note bleue*, *Tous les matins du monde*, *Carmen*, *La Bohême*, nos quais a presença da música é essencial, colocando com particular sutileza a questão do imenso poder da música no cinema.

Em *DSA*, a história mostra exatamente a vida de uma cantora e sua filha. A música é o instrumento que traduz o que essas personagens pensam ou mesmo o que elas sentem ou querem dizer. São utilizados dois tipos de música nesse filme: a música puramente instrumental, que serve à construção de um clima determinado na trama; e a música *d'écran*, diegética, cantada por uma personagem e que é composta sempre com palavras.

O filme começa por uma música instrumental extradiegética, vibrante, que se desenvolve sobre os créditos e que constitui o único som durante os três primeiros minutos do filme. Ao final do filme, é uma outra música, mais triste, que acompanha Rebeca depois da morte de Becky e continua durante a apresentação dos créditos finais.

Na maior parte da narrativa, são as canções com letras explícitas que chamam a atenção porque as palavras parecem uma continuidade das falas das personagens. A sequência em que é possível observar esse artifício com mais clareza mostra o teatro onde Letal se apresenta para a família de Rebeca. Ela canta em *playback* um sucesso de Becky[35]: *Un año de amor*. A impressão passada no texto fílmico é a de que, subjetivamente, essa canção é parte integrante do diálogo entre Becky e Manuel. Ao fim da música, Manuel pergunta a Becky: "Não te lembrou nada, esta canção?; "Muitas coisas…", diz Becky. (*DSA*). Eles fazem alusão a sua antiga história de amor. Nesse plano, a música é um dispositivo que substitui o diálogo entre os antigos amantes.

Cantada por um *cover* de Becky, é como se ela, em pessoa, dissesse a Manuel o que está explícito na letra da música. Tudo isso acontece em frente a Rebeca, e esse dispositivo

---

[34] No original: « beaucoup de clips associent des isotopies visuelles (communauté de mouvements, souvent) à des isotopies sonores (rythmes e motifs qui reviennent, parfois en boucles), procurant ainsi un effet synesthésique (nous avons l'impression que musique e images collent vraiment l'un à l'autre) ». (Tradução minha).

[35] A voz que Letal e Becky dublam pertence à cantora Luz Casal.

confirma a existência do triângulo amoroso, tanto quanto intensifica a noção de sofrimento e humilhação da heroína. Abaixo a letra da canção:

Un año de amor

Lo nuestro se acabó
y te arrepentirás de haberle puesto fin
a un año de amor.
Si ahora tú te vas
pronto descubrirás
que los días son eternos y vacios sin mí.
Y de noche, y de noche,
por no sentirte solo
recordarás
nuestros días felices,
recordarás el sabor de mis besos
y entenderás
en un solo momento
qué significa
un año de amor.
Te has parado a pensar
lo que sucederá,
todo lo que perdemos
y lo que sufrirás?
Si ahora tú te vas no recuperarás
los momentos felices que te hice vivir.
Y de noche, y de noche,
por no sentirte solo
recordarás el sabor de mis besos
y entenderás
en un solo momento
qué significa
un año de amor.
Y entenderás
en un solo momento
qué significa
un año de amor[36].

Em outro plano, a música tem um papel especial na relação entre as personagens. A sequência, plena de lirismo, desenvolve-se enquanto Rebeca está presa, e sua mãe se encontra em cena, em meio ao seu esperado show em Madri. Nesse momento, o que importa é a música e seu efeito sobre as personagens. Em outro, Becky dedica a canção a sua filha. Percebe-se aqui que o dispositivo remete a um diálogo simbólico entre as duas mulheres.

Becky fala com sua filha através da letra da música, mas a sofrida Rebeca, em prantos, tenta desligar o rádio para não mais ouvir a música. A letra da música é, de modo subjetivo, como o foi para Becky e Manuel quando do show de Letal, o que sua mãe gostaria de dizer a

[36] Disponível em: <file:///Users/monicamunhoz/Desktop/musica%20letal.webarchive>. Acesso em: 15 abr. 2010.

sua filha. As palavras desvelam a dor da cantora ao tempo em que incitam a heroína a pensar em sua mãe. Mas também em Manuel, pois está implícito na canção o teor romântico:

> Piensa en mí
>
> Si tienes un hondo penar, piensa en mí:
> si tienes ganas de llorar, piensa en mí.
> Ya ves que venero tu imagen divina,
> tu párvula boca que siendo tan niña
> me enseño a pecar.
> Piensa en mí cuando sufras, cuando llores
> también piensa en mí, cuando quieras
> quitarme la vida, no lo quiero para nada,
> para nada me sirve sín tí.
> Piensa en mí cuando sufras, cuando llores,
> también piensa en mí, cuando quieras
> quitarme la vida, no la quiero para nada,
> para nada me sirve sin tí.
> Piensa en mí cuando sufras, cuando llores
> también piensa en mí, cuando quieras
> quitarme la vida, para nada, para nada
> me sirve sin tí[37].

DSA e *TSMM* apoiam-se, ambos, na palavra cantada. Os diálogos entre as personagens são muito importantes. Em *DSA*, a música de fundo tem um papel importante, mas é bem menos forte do que o das canções. Mouëllic afirma que a música da cena (*musique d'écran*) e a música de fundo (*musique de fosse*) têm os mesmos poderes de "irrigação" do plano, da sequência ou de todo o filme: a primeira permite, contudo, associar mais fisicamente uma música a uma personagem. (MOUËLLIC, 2006, p. 53).

Uma análise mais precisa do tempo da música em *DSA* permite constatar que a música "*de fosse*" está presente em quase 20 minutos, o que representa cerca de 20% da narrativa. A música cantada ocupa 13 minutos do filme, quase 13% da narrativa. No entanto, percebe-se que a música que é dotada de letra tem a mesma função que os diálogos entre as personagens.

Em *TSMM*, a música é utilizada durante 35 minutos, em torno de 35% da narrativa. A continuidade da música que atravessa os planos e sequências dá a impressão de que não seria descabido compará-la à própria heroína. Triste, doce, lenta, mas também forte e determinada, ela não só remete a Manuela, mas a acompanha, lhe faz companhia.

De acordo com Mouëllic, essa utilização de uma música discreta, que passa incessantemente do primeiro ao segundo plano, de acordo com a importância que o diretor lhe deseja dar, é uma das heranças do classicismo hollywoodiano. (MOUËLLIC, 2006, p. 46-47).

---

[37] Disponível em: <http://letras.terra.com.br/luz-casal/492425/>. Acesso em: 15 abr. 2010.

Esse dispositivo desvela a intenção do diretor e reforça a relação destas obras com o modelo clássico.

A música é repartida em quatro temas que se desenvolvem ao longo de todo o filme, o que garante lisibilidade ao drama, pois liga as diferentes personagens a tempos e espaços diversos. A música serve também como elo entre uma sequência e outra, um plano e outro, tendendo a fazer da trajetória de Manuela, um movimento ligado quase que exclusivamente aos seus deslocamentos espaciais. Ou seja, não é por mero acaso que a música funde dois planos ou sequências. O dispositivo da fusão de música em planos e sequências distintas pode ser observado em 11 sequências de um total de 20 em que a música está presente. A heroína e a música que a acompanha são, de certa maneira, os objetos fílmicos mais presentes em toda a narrativa.

Dentre os planos ligados por uma música, destaco aqueles nos quais a protagonista é representada em um movimento de ida e volta entre Madri e Barcelona e vice-versa. A primeira cidade representa o *aqui-agora*, e a segunda, o passado. Ao fim do filme, entretanto, Barcelona se transforma em um lugar para onde Manuela poderá voltar sem sofrimento.

Outro exemplo começa com o retorno da protagonista a Corunha, onde ela intenciona "seguir" o coração de seu filho, transplantado em um paciente. Manuela olha o quarto de seu filho quando a música começa. Ela está triste. Neste momento, sua colega Mamen toca a campainha. O som da música baixa um pouco. Manuela abre a porta e, depois de um diálogo tenso, desvela seu desejo de deixar seu trabalho para ir a Barcelona.

A música continua e a acompanha dentro do trem. Ela relembra o seu passado e tudo que viveu nos últimos 17 anos, desde que deixou para trás a cidade onde morava com seu marido. Esse é um momento que simbolicamente remete ao nascimento de Manuela em uma nova vida. Depois que o túnel é atravessado pelo trem, ouve-se *Tajabone*[38], cantada pelo cantor senegalês Ismäel Lo. O belo som convida a, com a mesma tristeza que acompanha a protagonista, adentrar Barcelona.

O plano seguinte a essa imagem desvela a cidade de Barcelona vista de cima por um movimento de *travelling* frontal. A sequência sublinha o poder da cidade na vida da heroína e vice-versa, ao tempo em que incita o espectador a deixar-se ir com a protagonista e a suave música que invade o plano. O som é uma metáfora da vida da protagonista. Depois da morte de seu filho, ela sente-se perdida, mas, ao retornar a Barcelona para *rever* seu passado, ela reencontra e define seu caminho. A música de fundo a acompanha até que ela chegue ao

[38] A música tem como tema o movimento de crianças muçulmanas em um ritual similar ao que tem lugar no Brasil sob o nome *Festa de São Cosme e São Damião*, em que crianças vão de casa em casa em busca de doces.

"Campo do Barça", local onde pensa encontrar o travesti Lola, seu ex-marido. A música só para quando ela ouve o grito de Agrado. O fim da música evoca o fim da busca de Manuela por esse lugar, como se ela tivesse finalmente chegado.

O segundo momento em que a música determina a linearidade narrativa se materializa ao fim da película. Huma e Agrado estão no teatro. Um homem bate à porta e Agrado vai atender: ele tem nas mãos um buquê de flores e uma carta que está endereçada a ela e a Huma. O travesti abre o envelope e começa a ler. A música começa no momento em que se ouve a voz em *off* de Manuela, autora da carta, explicando que teve que partir para Madri. O plano seguinte mostra Manuela já dentro do trem. O texto fílmico sugere, graças a esse dispositivo de fusão entre duas sequências provocada pela utilização de uma só canção, que a música é sua única companheira e testemunha dos dois anos que ela passa em Madri.

Esse tempo é materializado na trama pela imagem do trem que circula nos dois sentidos, de ida e de volta. Essas imagens são acompanhadas pela música, o que se traduz em um convite ao espectador para, assim como a música, ficar com a heroína. Manuela passa a ser representada neste ir e vir pelos seguintes elementos: o som de sua voz, a imagem dos vagões em movimento, e pela música que não cessa. Depois da elipse, proposta pelo ir e vir do trem, sua imagem volta à tela. Seu rosto está levemente transformado, seus cabelos mais compridos e ela parece feliz. O pequeno Estéban está maior.

Finalmente, com relação à sequência do filme dedicada à apresentação da peça de Tenessee Williams, *Um bonde chamado desejo*, percebe-se o destaque da figura do som em dois momentos. Primeiro, quando Manuela e seu filho vão ao teatro pela primeira vez: a música de fundo, sempre encadeada às sequências seguintes, incita o espectador a vislumbrar a peça como parte da narrativa, tanto quanto já é parte da vida da heroína.

Além dessa sequência, uma outra, quando Manuela, pressionada por Nina, revela a Huma o momento em que o seu filho perde a vida, ligando-o às atrizes. Para representar o mundo interior de Huma, que tenta se lembrar da noite chuvosa em que saía do teatro dentro de um táxi, o diretor opta por uma solução bastante criativa. Antes mesmo que a imagem daquela noite invada a tela, materializando os pensamentos de Huma, o som da chuva o faz. Como se, dentro do espaço onde estão, no presente diegético, Nina, Huma e Manuela, começasse a chover. A "invasão" do som, antes da presença da imagem, é um forte convite para que o leitor/espectador viaje no tempo e no espaço.

Em *Estamira* e em *ETN*, a música se contrapõe à ideia do universo grotesco e miserável e serve para convidar o espectador a ver com *outros olhos* as pessoas que vivem no lixo: elas podem ser talentosas. Essa contradição, provocada pela música, tem grande força e

propõe a ressignificação do Lixão como espaço também da arte, do belo, do prazer. Em *Estamira*, a música exerce outra função interessante: na sequência em que a mulher está em casa com seus filhos e amigos que a visitam, ela usa a letra de uma canção para externar o seu desagrado. Após uma discussão com o neto sobre a existência ou não de Deus, a mulher começa a cantar uma música do cancioneiro popular, do cantor Roberto Carlos. A canção tem em sua letra original a seguinte frase: "eu queria tanto conversar com Deus". (*Estamira*). Mas, como justamente é a negação de Deus o sujeito que deflagra a desavença, ela canta esse pedaço da música de outra forma: "eu queria tanto conversar com o capeta!". É uma maneira jocosa e irônica de reafirmar sua posição, ao tempo em que não estende a discussão.

ETN sugere que cantar e ouvir música entre amigos têm também a função de aglutinar pessoas. Na sequência em que Estamira e alguns catadores se alimentam da cabeça de um cachorro, percebe-se a música como elemento de destaque. É noite e um fogo aquece os catadores que, reunidos em volta da fogueira, cantam. Estamira solicita a um dos homens que cante. Ele tem dificuldade de lembrar a letra da música, mas, em seguida, começa a cantar. Ao abrir espaço para a voz de Altair, a película inscreve-se como difusora da produção cultural dos que estão à margem. A música tem, pois, a função de alçar do submundo e da miséria, a figura do músico. E garante a ele um outro espaço: o do poder. Não importa se miserável, se morador de um lixão, se artista distante dos cânones que ditam o que é arte, ele passa à condição de ser diferenciado.

Finalmente, nos documentários a música letrada acaba por funcionar como elemento de ligação entre o que é real e o que é representação do real. Marcos Prado traz Décio Rocha à casa de Estamira, responsável pela trilha original do filme. Desvela, com isso, uma espécie de *making-of* da obra, como se levasse o espectador comum ao camarim dos artistas, em uma clara intenção de desmistificar o filme. Todos, inclusive Estamira, têm a oportunidade de dialogar com aquele que cobrirá com som as imagens captadas pelo diretor. Trocar com o homem que, com sua sonoridade, ressignificará Estamira e os outros componentes dos filmes. O artista e sua música estão presentes, tanto diegética quanto extradiegeticamente, sendo sua força e poder ainda maior quando ele não está no filme, mas como que em um sobrevoo a toda a narrativa, dando o tom à produção e à protagonista dos documentários.

A música tem, portanto, nesses filmes, a função de apoiar a noção de tempo e espaço, ritmando as narrativas. De acordo com Mouëllic, a música torna sensível o escoamento do tempo, ela permite viajar no tempo e desempenha um papel importante em muitos dos filmes construídos sobre idas e voltas entre presente e passado. (2006, p. 55). Apesar de não poder ser ouvida a partir da narrativa literária, o som é solicitado por Carolina Maria de Jesus em

diversas passagens do *QD* em que ela faz referência à presença de um rádio sugerindo, assim, o seu diálogo com a música orquestrada ou cantada. O leitor é convidado a imaginar esse som e, a partir daí, a sensivelmente, assim como se dá no cinema, adentrar o universo das situações descritas pela autora.

As figuras do rádio e da música aparecem, respectivamente, em cerca de 13 ocasiões cada uma. Nem sempre a música está atrelada ao rádio. E vice-versa. O rádio, aparelho que tem a capacidade de transmitir o som, é citado também como símbolo de status e poder: "[...] Ela odeia-me porque os meus filhos vingam e por eu ter radio." (*QD,* p. 14). Ter ou não ter um rádio, de acordo com a autora, diferencia as pessoas que habitam a favela. Não só Carolina é alguém de importância superior aos seus vizinhos porque ela possui um rádio, mas também os que o possuem são vistos da mesma maneira por ela.

Nem sempre o objeto está ligado ao prazer da audição de uma música. Ao remeter imediatamente ao som, quando este está deslocado ou fora de um contexto de diversão, é descrito como o objeto que denuncia a falta de limites bem definidos entre ela e seus vizinhos. Em uma passagem do livro, a autora, incomodada com o som que adentra seu universo íntimo e impede, por exemplo, o seu sono, ela descreve o descontentamento com o vizinho, conforme relato datado de 4 de outubro de 1958: "Eu deixei o leito indisposta porque eu não dormi. O visinho é ademarista roxo e passou a noite com o radio ligado. [...]" (*QD*, p. 110). Mas o rádio é, na maioria das vezes, objeto de valor positivo. Carolina Maria de Jesus revela, por exemplo, que ganhará um rádio de seu vizinho e amante, "senhor Manuel", como forma de provar a uma outra mulher que, apesar de "fidida", ela é capaz de encantar o supostamente distinto cidadão.

A primeira vez que a música é citada em *QD* é através da referência que é feita à *Valsa vienense*, a qual a autora, ao ligar o rádio em um determinado horário, ouvirá. A música carrega consigo, portanto, a função de relaxante, capaz de transportá-la a um universo mais agradável do que aquele que ela ocupa na realidade. Não raro, percebe-se no livro, por meio da fala da autora, o artifício de, ainda que, simbolicamente, remeter-se a uma realidade paralela, similar ao "sonhar acordado". E a música é convocada diversas vezes para exercer essa função de facilitar o "deslocamento" da autora de alguma situação problemática, como a que é descrita no dia 18 de julho de 1958:

> [...] Os meus filhos não são sustentados com pão da igreja. Eu enfrento qualquer especie de trabalho para mantê-los. E elas [vizinhas com quem se indispôs], tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pedem socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. (*QD*, p. 14).

A música em Carolina Maria de Jesus, que serve também para identifica-la com um universo distinto daquele onde está inserida, é sinal de alegria. Vera Eunice, a filha da protagonista, é descrita diversas vezes como "alegre" porque está cantando. A própria autora revela que ela canta e que pode se profissionalizar. Ela quer ser cantora e tenta, efetivamente, empregar-se em um circo. Na condição de cantora, ela não aparece muito fortemente representada nesta obra, mas o fato merece destaque na observação de Audálio Dantas, citada por Sousa: "Ela tinha um fascínio pelo brilho. Ela não só pretendia lançar livros, como queria ser artista de teatro, ser cantora, aparecer na televisão." (SOUSA, 2004, p. 44).

A autora lembra, em seus escritos do dia 13 de agosto de 1958, que mandou o filho João, "levar um bilhete no Circo Irmãoes Melo pidindo se aceitava-me para cantar. Depois fui lavar as roupas. Eu estava preparando para ir no circo quando ouvi rumores que o Anselmo havia atirado no João Coque". (*QD*, p. 97). Ela se descreve também como compositora e destaca um verso de uma canção que teria sido feita em momento em que estava feliz, contente de si, no dia 8 de setembro do mesmo ano:

> ... Hoje eu estou alegre. Estou rindo sem motivo. Estou cantando. Quando eu canto, eu componho uns versos. Eu canto até aborrecer da canção. Hoje eu fiz essa canção:
> Te mandaram uma macumba
> E eu já sei quem mandou
> Foi a Mariazinha
> Aquela que você amou
> Ela disse que te amava
> Você não acreditou. (*QD*, p. 107).

Outra questão que vem a rebote do diálogo do diário com a música é a referência que a autora faz a cantores célebres à época, conforme o excerto do dia 30 de agosto de 1958: "Passei no Frigorífico, ganhei ossos. Cheguei no depósito, ganhei 10 cruzeiros. Depois circulei pela rua Porto Seguro. Encontrei com aquele moço loiro, alto e bonito. O tipo de homem que as mulheres gostam de abraçar. Ele trabalha no Transporte". E continua: "Ele parece o Nelson Edy."[39] (*QD*, p. 105).

A música em *QD* remete o leitor a uma série de festas e manifestações populares, como o carnaval, por exemplo. No dia 17 de julho de 1958, por conta da indisposição e do cansaço, a autora lembra que optou por parar e conversar com pessoas conhecidas durante o

[39] Nelson Eddy, segundo nota do editor do livro nasceu em 1901 e morreu em 1978. Trata-se de um "cantor e ator do cinema americano, formou com Jeanette MacDonald uma popular dupla em operetas e comédias musicais. (*QD,* p. 105).

caminho que a levava aos locais onde catava o papel de cuja venda subsistia. Em um desses rápidos diálogos, ela cita a festa.

Finalmente, vale destacar, o rádio aparece conectado a uma de suas principais funções, que é a de transmissor de notícias, mas também de difusor de outras formas de arte que não somente a música, como a arte novelesca, por exemplo: "Liguei o rádio para ouvir o drama."[40] (*QD*, p. 23).

1.5.2. Cinema e literatura

As referências ao cinema e à literatura no interior das obras em análise são um ponto comum a todas elas. O diálogo com o cinema ou outra forma de arte visual é mais fortemente materializado nos filmes espanhóis *DSA* e *TSMM*, já que, em *Estamira* e *ETN*, o enxerto de uma outra obra, no caso um outro documentário, não é uma ação recorrente. Já a presença da literatura pode ser mais fortemente observada no livro *QD*, no qual a materialização de poesias e a referência à leitura e aos livros é uma constante.

Nos filmes de Almodóvar aqui estudados, o cinema e o teatro são formas de arte que sofrem intervenções por parte do diretor. As obras desvelam a clara intenção do espanhol em refazer as obras que intervém nas narrativas, dar um toque pessoal a elas. Percebe-se nessa atitude a proposição de uma releitura, de um *remake*, para utilizar o termo do realizador.

A história de Rebeca e de sua mãe, que se disputam em *DSA*, tem por modelo o filme *Sonata de outono*, de Ingmar Bergman. O filme sueco retrata a vida de uma concertista de renome internacional (Ingrid Bergman) que, depois de numerosos anos de ausência, visita sua filha mais velha (Liv Ullman). Esta última vive isolada com seu marido, um pastor, e uma irmã mais jovem, que sofre de distúrbios mentais.

Tudo parece muito bem, mas em uma noite de insônia as contas se acertam entre mãe e filha, assim como em *DSA*. A alusão à obra de Bergman não fica oculta do espectador. Ela participa do filme não só como inspiração para o roteiro que Almodóvar coloca em prática, mas também como sujeito de uma das principais sequências da película. A heroína desvela, em voz alta, que sua vida é como a vida da heroína vivida por Liv Ullman no filme sueco. "Você viu *Sonata de outono*? Tem uma pianista que tem uma filha medíocre. Isso faz lembrar nossa relação...", diz Rebeca a sua mãe.

---

[40] De acordo com nota do editor, a palavra *drama* aqui é uma "referência às radionovelas, dramas radiofônicos de grande popularidade no Brasil no período do pós-guerra até meados da década de 50". (*QD*, p. 23).

A película também sofre influência de *Imitação da vida*, de Douglas Sirk. Nesse melodrama, Lora Meredith (Lana Turner) é uma atriz no apogeu de sua glória. Ela abandona sua filha Susie e o homem que a ama, Steve Archer, para se tornar amante do escritor David Edwards. Mas em pouco tempo ela volta para Steve e finalmente aceita se casar com ele, sem saber que Susie está igualmente apaixonada por ele. O tema principal do filme é a disputa entre mãe e filha. Em *DSA*, Manuel, marido de Rebeca e antigo amor de Becky, também é objeto de uma competição entre as duas mulheres.

Em *TSMM*, são citados os filmes *Noite de estreia*, de John Cassavetes, e *A malvada*, de Joseph L. Mankiewicz. O primeiro conta a história de Myrtle Gordon (Gena Rowlands), que é uma famosa atriz de teatro. À saída de uma apresentação, seu carro, acidentalmente, atropela e mata uma jovem fã. A vida da atriz é transformada depois do acidente.

Se, em *TSMM*, a sequência da morte de Estéban é quase uma repetição da sequência do filme de Cassavetes, isso não é uma coincidência. Almodóvar afirma que o filme americano é um melodrama formidável a partir do qual ele sempre quis fazer uma outra versão. Ele demonstra com isso não só seu desejo, mas seu poder enquanto recriador das obras.

A malvada é a história de uma célebre atriz que, em face de seu envelhecimento, se dá conta do que vai ser no futuro, tanto no plano sentimental, quanto profissional. Ela encontra uma jovem atriz debutante ambiciosa, calculista e hipócrita, e que busca o sucesso a qualquer preço. A escolha dessas duas narrativas como referências para *TSMM* propõe uma reflexão sobre o papel e o poder do fã e de sua admiração sobre a vida do artista. Sugere também um olhar sobre a forma como o desejo daquele em se aproximar do ídolo, a ponto de se parecer com ele, tem influência na vida de ambos.

A mesma relação espectador-admirador e ídolo existe também em *DSA*, embora com menos destaque: Rebeca, além de fã de sua mãe, tem uma relação de amizade e admiração por Letal, *cover* de sua mãe. Ele mesmo é um grande admirador de Becky. O diálogo da cantora com o transformista, logo após a apresentação dele, confirma esta ideia:

> Letal: Becky, eu não te aborreci com a minha imitação?
> Becky: A imitação me agrada e me faz sentir jovem. Deixe-me olhar para você. De perto você não se parece comigo, mas são os meus gestos.
> Letal: Eu imitei seu estilo, o que te faz única. (*DSA*).

As duas narrativas se baseiam em modelos determinados, mas propõem, ao mesmo tempo, uma ruptura deliberada com os originais. A partir de um dispositivo no qual a liberdade tem um papel especial, as histórias são refeitas. Em *DSA*, a heroína Rebeca é muito

diferente da heroína de *Sonata de outono*. Ela transgride os valores sociais e é uma assassina. Sua mãe, ao morrer, encobre sua culpa para que ela continue em liberdade. O marido de Rebeca não a ama, ao contrário, é uma espécie de *Don Juan* que tem muitas amantes.

A intencionalidade de "reconstrução" de *A malvada* para que a película seja adequada a *TSMM* merece destaque: Estéban, filho de Manuela, está em frente à televisão e diz a sua mãe que "o filme vai começar". Ela senta-se ao lado do filho e o filme "começa". Porém o que se vê não é o verdadeiro início da película americana, mas o filme alguns minutos depois, onde uma sequência mostra Eve no camarim da atriz principal da peça.

Essa ação confirma o desejo do diretor espanhol em utilizar a sequência para sublinhar a relação entre fã e ídolo, o que, também no filme espanhol, tem grande importância. Na sequência de *A malvada* apresentada como sendo a inicial, as falas têm como função antecipar as características da protagonista, que nessa parte do filme, faz o primeiro contato com a personagem de Beth Davis, seu ídolo na diegese. Eve é justamente o tipo de fã que quer se aproximar do ídolo para igualar-se a ele e superá-lo, como efetivamente acontece na película.

Em *TSMM*, a heroína é uma espécie de Eve Harrington, conforme se destaca antes, mas sem seu lado malévolo. Uma Eve Harrington passada a limpo, plena de virtudes. Manuela é a "boa" Eve Harrington, capaz de admirar seu ídolo, sem, no entanto, invejá-lo, sem ser perniciosa. Nina, a namorada e companheira de trabalho de Huma Rojo no filme, ilustra esse paralelo entre Manuela e Eve Harrington quando se dá conta de que Manuela a havia substituído durante sua ausência da peça que encenava com Huma. Nessa sequência, a protagonista chega ao teatro e Nina a trata com agressividade:

> Nina: Olha só a santa.
> Manuela: O que foi?
> Nina: O que foi? Você tinha tudo planejado, safada!
> Huma: Nina, sem insultos.
> Nina: Você é como Eva Harrington! Você decorou o texto de propósito. É impossível só ouvindo os auto-falantes. (*TSMM*).

Mais que uma simples comparação, o fato de Nina citar essa passagem estabelece uma intenção de continuidade a partir do extrato do filme visto por Manuela e seu filho, como se Nina soubesse que o espectador e Manuela tivessem conhecimento de *A malvada*. O extrato de *A malvada*, portanto, não é um acaso, participa do filme e tem função de personagem.

Eve Harrington também não é alçada da trama americana aleatoriamente. Ela traduz o papel de Manuela no filme. A protagonista americana é o modelo que dá vida à psicologia da heroína de *TSMM*. Manuela *é* a Eve Harrington que rompeu com a ambição e a hipocrisia. Essa sequência de discussão com Nina traz um convite à comparação entre as duas

personagens: a exemplo do que acontece na obra de Mankiewicz, Manuela deve se explicar. Diferentemente de Eve Harrington, que aproveita o momento em que todos a inquirem, e mente sobre seu passado ao contar uma história na qual veste a pele de vítima, Manuela fala a verdade.

A câmera fixa filma em plano aproximado o rosto de Manuela durante a sua *confissão*:

> *Um bonde chamado desejo*… mudou minha vida. Eu tinha 20 anos quando representei Stella em um grupo amador. Lá conheci meu marido. Ele representava Kowalsky. Há dois meses eu lhes assisti em Madri. Com meu filho. Era a noite de seu aniversário. Apesar da chuva, a gente esperava para te pedir um autógrafo, Huma. (*TSMM*).

O plano muda e mostra o rosto de Huma, que demonstra um esforço para se lembrar do fato. Um *flashback* materializa o mundo interior de Huma e desvela a imagem do rosto de Estéban com seu diário sob a chuva, próximo à janela do táxi. A intencionalidade estética do plano oriundo do *flashback* é ancorar a autenticidade do que Manuela diz. Ela fala a *verdade*. Huma vira o rosto para Manuela, que continua a contar o que aconteceu na noite em que Estéban foi atropelado. Manuela diz: "Era loucura, com aquela chuva, mas como era seu aniversário, eu não recusei. Vocês foram embora num táxi e ele correu atrás do carro. Um carro que passava o atropelou. Ele morreu. É isso, aí está a explicação." (*TSMM*).

Finalmente, mais do que o cinema "estrangeiro" introduzido no texto fílmico original, vale destacar a importância da televisão como instrumento de verdade e também de divertimento. Ela participa da vida das heroínas, especialmente nas ficções, de uma maneira bastante contundente.

A televisão também participa das narrativas com grande destaque. É pela televisão que Manuela assiste *A malvada* com seu filho. É também através desse meio que é reproduzido o vídeo sobre doação de órgãos, do qual Manuela participa como atriz. A televisão tem um papel bastante especial também em *DSA*, no qual Rebeca é uma apresentadora de telejornal. Seu marido Manuel é o diretor de um canal de televisão. Na casa deles, a poltrona é o lugar preferido de Manuel porque ela está em frente ao aparelho por meio do qual ele assiste sua mulher apresentar o jornal. Quando a narrativa sugere a formação do casal Rebeca e Eduardo Dominguez (o juiz), a televisão é o elemento significante da relação, já que os dois, sentados no sofá, em frente ao aparelho acabam por reproduzir um dos estereótipos que representam a "família unida e feliz".

Conforme J. L. Comolli, a televisão é o instrumento do exercício de poder sobre os outros, o poder daqueles que ocupam a tela sobre aqueles que a olham (2004, p. 37), contudo

ele considera também que as pessoas assistem à televisão, mas não creem nela. Para Comolli, se hoje existe uma certa desconfiança com relação ao que se assiste na televisão é porque ela gera sofrimento quando engana o povo. Ele reconhece que em nossas sociedades se desenvolve uma nova neurose, muito específica, muito compreensível. É a doença da televisão. Sabe-se. As pessoas sabem. Raras vezes elas viram as pessoas como elas agem, na televisão e, nos breves segundos em que elas foram mostradas, elas sabem que é forçado. Pouco lugar para a palavra, para sua palavra. Sabem ver o resultado disso que veem todas as noites, o comentário monopolizado pelas celebridades. (2004, p. 37).

No entanto, em *DSA* e em *TSMM*, o que se percebe é o inverso dessa "doença" diagnosticada por Comolli. Os dois filmes propõem a televisão como objeto de informação, mas também de cura e transmissão da vida e não somente da palavra monopolizada. Ao expor, por exemplo, a televisão como espaço midiático da confissão de Rebeca, Almodóvar representa a confiança e a intimidade que existe entre espectador e apresentadora, reescrevendo as características desse tipo de relação.

O que se vê nesse plano não é uma relação distante, de poder, mas um jogo da verdade: a televisão e o espectador transformados em paciente e psicanalista, sendo que o poder aparece distribuído circularmente, nos termos de Foucault. Assim também é o papel de Eve Harrington, que sofre uma releitura através da heroína Manuela. Ambas as narrativas propõem, pois, uma ruptura com relação à noção segundo a qual a televisão é um objeto frio, sem vida, maléfico e enganador. Esses dois textos fílmicos se inscrevem em um contexto onde televisão e cinema são propostos a partir de um ponto de vista no mínimo mais generoso e condescendente.

Em *Estamira* e *ETN*, a televisão como objeto materializado não ocupa grande espaço. Ela aparece quando, na casa de Estamira, o neto da protagonista pede licença a alguém que parece estar em frente ao aparelho, atrapalhando-lhe a visão. Contudo, a televisão como instrumento de produção identitária, influenciador cultural, esta, sim, é materializada, ainda que subjetivamente, através das falas. No filme de média-metragem, uma catadora de lixo mimetiza a fala de apresentadores de televisão para se expressar durante a entrevista com os produtores do filme.

Na relação com *QD*, o cinema aparece diversas vezes: são cerca de oito citações. Seu valor é o de símbolo de divertimento – "O José Carlos regressou do cinema [...]." (*QD*, p. 86) – e o de difusor de mensagens religiosas e institucionais. No dia 6 de julho de 1958, Carolina Maria de Jesus relata:

> [...] ...É 5 e meia. O frei Luiz está chegando para passar o cinema aqui na favela. Já puzeram a tela e os favelados estão presentes. As pessoas de alvenaria que residem perto da favela diz que não sabe como é que as pessoas de cultura dá atenção ao povo da favela. As crianças da favela bradaram quando iniciaram o cinema, representando trechos da Bíblia. O nascimento de Cristo. Chegou o carro capela com o Frei Luiz. Um vigário que é útil aos favelados. (...) Quando passava uma tela o Frei explicava. Quando passou os Reis magos o Frei explicou que a denominação de Magos é porque eles liam a sorte das pessoas nas estrelas. E se alguém sabia o nome dos Reis Magos. Que um é muito conhecido e chamava Baltazar.
> – E o outro Pelé – respondeu um moleque.
> Todos riram. Chegou o caminhão com os jogadores na hora que o padre estava rezando. Resolvi tomar parte do coro. Os meus filhos chegaram do cinema e eu fui dar o jantar para eles. [...] (*QD*, p. 72-73).

No dia 13 de agosto de 1959, a escritora registra o movimento na favela que diz respeito à produção do filme *Cidade ameaçada*, que, conforme o editor do livro, foi um fracasso de bilheteria, mas serviu para dar visibilidade ao diretor, Roberto Farias, "considerado precursor do *Cinema Novo* entre nós." (*QD*, p. 167).

No campo literário, ou seja, do diálogo com a palavra escrita artística ou filosófica, além do já citado diálogo entre os documentários *Estamira* e *ETN* e a obra de Nietszche *Assim falava Zaratustra*, percebe-se o diálogo dos filmes de ficção com obras que originalmente partem da literatura, como por exemplo as de García Lorca, encenadas por Huma Rojo em *TSMM* e a própria peça de Williams, *Um bonde chamado desejo*, como se verá a seguir.

Em *QD* é recorrente a referência à leitura como forma de enobrecimento de quem lê, como caminho para o desenvolvimento intelectual e, finalmente, como simples entretenimento. Em cerca de catorze citações a literatura é referenciada. Os escritos em forma de poesia, notadamente as escritas por Carolina, estão presentes no livro. Assim como também a referência a escritores, como, por exemplo, a Casimiro de Abreu: "[...] Toquei o carrinho e fui buscar mais papeis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: 'Ri criança. A vida é bela'. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: 'Chora criança. A vida é amarga'." (*QD*, p. 32).

Relatos como "passei a tarde escrevendo" (*QD*, p. 22); "nunca vi uma preta gostar tanto de livros quanto você" (*QD*, p. 23); "eu estava inspirada e os versos eram bonitos [...]" (*QD*, p. 26), não são de forma alguma incomuns durante todo o diário. Carolina descreve-se como leitora voraz e se não lê mais, é porque precisa trabalhar para alimentar seus filhos. Para ela, de um lado está o gosto pela escrita e a leitura de vários gêneros literários, de outro a necessidade de sobreviver à fome. Em tempos fáceis e difíceis, ela relata que o mais importante é escrever. A própria descrição de sua rotina é feita, em várias passagens, de forma poética, como no dia 13 de maio de 1958: "[...] A noite está tépida. O céu já está salpicado de

estrelas. Eu que sou exotica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido [...]". (*QD*, p. 28).

Para Carolina, a alegria é capaz de fazer liberar a inspiração poética. Diversas vezes no texto, ela imputa a esse sentimento sua produção artística. O dia 18 de setembro de 1958 é um desses momentos:

> Hoje eu estou alegre. Eu estou procurando aprender viver com o espírito calmo. Acho que é porque estes dias eu tenho tido o que comer.
> ...Quando eu vi os empregados da Fabrica (...) olhei os letreiros que eles trazem nas costas e escrevi esses versos:
> Alguns homens em São Paulo
> Andam todos carimbados
> Traz um letreiro nas costas
> Dizendo onde é empregado. (*QD*, p. 108).

Também a angústia e a ira são motes para a sua produção, como a que expõe no dia 24 de outubro de 1958:

> ... Eu fiz café e mandei o José Carlos comprar 7 cruzeiros de pão. Dei-lhe uma cédula de 5 e 2 de aluminio, o dinheiro que está circulando no paíz. Fiquei nervosa quando contemplei o dinheiro de aluminio. O dinheiro devia ter mais valor que os gêneros. E no entretanto os gêneros tem mais valor que o dinheiro.
> Tenho nojo, tenho pavor
> Do dinheiro de alumínio
> O dinheiro sem valor
> Dinheiro do Juscelino. (*QD*, p. 112).

Interessante notar o quanto a literatura serve a Carolina para fazê-la entender e interpretar a si própria e ao mundo em que vive. Essa sua fala inscreve o diário, inclusive, como instrumento de construção da história, na medida em que localiza, no tempo e no espaço, ações político-financeiras que alteraram a vida do Brasil e dos brasileiros.

1.5.3. Teatro

QD não dialoga com o teatro. Esse tipo de arte não é sequer citada. Apenas, como dito anteriormente, nos documentos externos ao livro, há a indicação de que a autora queria ser atriz. Sabe-se, entretanto, que o livro ganha uma versão teatral, na qual a atriz Ruth de Souza interpreta Carolina Maria de Jesus. No diário, apenas o circo aparece representado como apontado antes.

Já dentre as diferentes formas de arte representadas em *TSMM*, o teatro é a que merece maior evidência. Durante oito sequências, há planos desenvolvidos no teatro. Além disso, o

teatro em si e o camarim são materializados pela narrativa fílmica em outras cinco sequências, o que confirma a importância dessa arte para o filme espanhol. É justamente devido a uma tentativa de falar com uma atriz à saída de um teatro, para obter um autógrafo, que o filho de Manuela é atropelado e morre em consequência do acidente. É também a partir do teatro que Manuela reencontra o seu passado. Tanto a adaptação de *Um bonde chamado desejo* quanto de *Bodas de sangue*, falam indiretamente da vida de Manuela.

A primeira conta a história de Blanche Dubois, uma mulher sedutora e misteriosa. Depois de alguns anos de ausência, ela reencontra sua irmã, Stella Kowalsky – papel desempenhado, no passado, por Manuela e em seu grupo de teatro amador –, que vive uma vida miserável ao lado de um marido grosseiro. Esse homem, frustrado e violento, faz de tudo para descobrir os segredos de Blanche e agindo também como um sedutor, fazendo-a dividir-se emocionalmente, acaba por empurrá-la para a sua loucura.

Manuela também sofre devido a um marido, de certa forma, inescrupuloso. Já a obra de Lorca relata um drama inspirado na vida de cidades andaluzas. A narrativa teatral conta a história trágica de uma paixão impossível entre habitantes de uma pequena cidade. Tanto um quanto outro texto tratam do sofrimento feminino. Blanche Dubois, de Williams, e a mãe que perde seu filho na obra de Lorca não são jamais representadas como pessoas felizes, o que lembra a existência de Manuela, também plena de tristeza e dor. A partir desses dois dramas, *TSMM* reforça a importância e o papel da dor, bem como o espaço que ela ocupa, na vida da protagonista.

Huma Rojo é a atriz principal das duas peças teatrais. Para Manuela e Estéban, assistir à encenação dessa peça no teatro supera o valor de um simples presente de aniversário que Manuela quer oferecer ao rapaz. A peça faz parte de sua vida. E era um desejo dele ver Huma representando Blanche Dubois. Apesar da chuva, Manuela e seu filho esperam à saída do teatro para pedir a Huma um autógrafo. Manuela não quer ficar, mas Estéban insiste, porém Huma parte direto em um táxi sem que eles consigam o seu intento. Além do mais, é neste plano que Estéban sofre o acidente que o leva à morte, a qual, além de acentuar a importância dessa peça de teatro para a vida de Manuela, provoca, indiretamente, a amizade entre sua mãe e Huma.

Instalada em sua poltrona, durante a encenação, Manuela revê sua história de vida e lembra-se de seu passado. Nesse momento, seu lugar no filme é o de espectadora, o que a aproxima do espectador real do filme, transmitindo-lhe emoção. Ela assiste à peça de Tennessee Williams ao mesmo tempo em que revisita seu passado, e suas lágrimas são

interpretadas como o resultado do poder dramático desse autor, o que deixa transparecer o caráter de homenagem desse enxerto.

É somente após o encerramento da peça que o espectador compreende o motivo das lágrimas da heroína. "Nina Cruz te emocionou?" (*TSMM*), pergunta seu filho quando eles estão já fora do teatro. "Ela não, Stella. Há 20 anos, com um grupo, a gente tinha montado *Um bonde chamado desejo*. Eu vivia Stella. Seu pai representava Kowalsky". Vale chamar atenção aqui para o fato de que Manuela liga o nome do pai do rapaz à figura absolutamente masculina daquela personagem, o que, de alguma maneira, distancia ainda mais Estéban da verdade sobre o que ficou obscuro.

Após ter revelado uma parte de seu passado a seu filho, e desvelado ao espectador um pouco de seu segredo, ela promete contar tudo sobre o pai do rapaz na chegada à casa. A promessa é endereçada também ao espectador. Desde que a foto rasgada é materializada no início da obra, resta uma curiosidade, quase tão grande quanto a de Estéban, para conhecer o passado obscuro de Manuela.

No entanto, ela não o desvela nem ao espectador nem ao seu filho nesse momento. Não o faz senão em Barcelona, depois que o rapaz já está morto. É a partir daí que o teatro volta à vida da heroína. Não somente porque ela havia representado Stella, mas porque a perda do filho tem também uma relação com a obra, conforme apontado antes.

Interessante notar que o texto fílmico recorre à peça diversas vezes. A intenção evidente é a de insistir sobre a noção de ir e vir, movimento bastante marcado na vida da heroína. O teatro transforma-se em espaço de catarse e reconstrução da própria identidade para a protagonista. Manuela retorna ao passado, mas esse tempo simbólico é atualizado pela presença da peça. Por *coincidência*, o grupo de Huma apresenta o espetáculo também em Barcelona. E Manuela não pode se furtar de ir *rever* a encenação. Desta vez, o passado que vem à tona é seu filho recém-morto.

Esta segunda representação da peça liga a heroína definitivamente a Huma e dá a ela a possibilidade de revisitar seu passado, desta vez através da representação de Stella. Depois de reviver Stella, por ocasião de uma substituição de Nina, atriz que se ausenta da peça, a relação da protagonista com o teatro parece se esgotar, e o palco deixa de ser um assunto de grande destaque para ela, ao menos na condição de atriz.

Em *DSA*, o espetáculo dado não é uma peça, mas um show em um teatro onde o transformista Letal faz uma imitação da cantora Becky. Para reduzir o sofrimento provocado pela falta da mãe, Rebeca vai vê-lo com frequência. É no teatro que a heroína desvela sua

tendência à transgressão das regras impostas pela sociedade onde vive. É nesse mesmo espaço que, depois da apresentação do transformista, ela faz amor com Letal e engravida.

O espaço é materializado ainda uma segunda vez durante a trama. Nessa sequência, Rebeca, após ter saído da prisão, revê Letal. O encontro é um artifício encontrado pelo juiz Eduardo Dominguez para desfazer toda a farsa que envolve a personagem Letal, criado por ele. É o próprio Dominguez quem sugere que Rebeca vá ao encontro de Letal – cuja verdadeira identidade ela desconhece.

Em *DSA* e em *TSMM*, as heroínas têm uma função bem especial: elas permitem ao espectador avistar o que acontece nos bastidores, ou seja, subjetivam o espectador no papel que lhe cabe onticamente. E com isso, não por acaso, aproximam esse sujeito da figura emblemática de Eve Harrington. O que se passa no camarim de Letal durante as duas sequências em que Rebeca vai ao teatro é surpreendente. A primeira vez, o que se vê é o transformista e a heroína fazendo amor. A segunda desvela os segredos deste que está inscrito pelo texto fílmico como o provável segundo marido de Rebeca.

Em *TSMM* cabe a Manuela desvelar o que normalmente nunca é visto pelo espectador: a vida real das atrizes que, sem máscaras, desvelam seus dramas pessoais. Ao mesmo tempo em que a intriga é posicionada pela narrativa em primeiro plano, o que acontece nos camarins permite também o avanço do texto fílmico.

Por meio da sua amizade com Huma, Manuela desvela ao espectador o sofrimento e a solidão da *star* e a ligação dessas emoções ao sucesso. "O sucesso não tem nem sabor nem odor. Com o tempo, ele se reduz a nada", revela Huma a Manuela. (*TSMM*). Como em *DSA*, em que o fim é o ponto alto da narrativa, a importância do teatro para *TSMM* é também reforçada pela última sequência do filme.

1.6. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 1

Hall afirma que representação é o processo pelo qual membros de uma cultura usam linguagem para produzir significado. Porém ele destaca que objetos, pessoas e eventos não carregam consigo nenhum significado fixo ou terminado. Os seres que partilham as diversas culturas é que dão significado às coisas. Por isso, o significado não é algo fixo e irá sempre mudar, sendo relativizado tanto pelos diferentes períodos históricos em que é produzido, quanto pelas diferentes culturas que o "significam".

"Não há garantia que todo objeto em uma cultura terá um significado equivalente em outra, justamente porque as culturas se diferem, ora radicalmente, umas das outras em seus códigos – as maneiras que elas moldam, classificam e denotam significado para o mundo."[41] (HALL, 2001, p. 61). Por isso, é importante lançar às representações um olhar "relativizado". A grande vantagem dos conceitos e das classificações da cultura que nós carregamos conosco em nossas cabeças é que nos permite pensar sobre as coisas, se elas estão lá, presentes, ou não; certamente, se já existiram ou não. Há conceitos para nossas fantasias, desejos e imaginações assim como para objetos "reais" assim chamados no mundo material. E a vantagem da linguagem é que nossos pensamentos sobre o mundo não precisam permanecer exclusivos a nós, e em silêncio.

Nos filmes e livro que fazem parte do *corpus* desta tese, a reconstrução da personagem humana se acompanha pela aparição de uma dimensão supra-humana, do herói. Isso se dá a partir da integração de elementos poéticos e estéticos que, juntos, colaboram para a construção do mito. Há todo um esforço das diversas linguagens utilizadas nessas obras para criar o convencimento junto ao espectador da heroicidade das protagonistas. Não importa se em *QD*, *DSA*, *TSMM* ou em *Estamira e ETN*, as obras incitam ao engajamento do leitor de maneira que exista uma espécie de contrato, um comum acordo com relação à força das figuras principais dos filmes.

E ainda: a questão identitária caminha em consonância com o problema da representação cultural, pois se percebe que os filmes e o livro, em diálogo com os leitores e espectadores, têm o poder de construir ou reforçar determinados conceitos identitários. No caso de Estamira e de Carolina Maria de Jesus, as obras onde são representadas acabam por facilitar a percepção de si. Isso ocorre não só no âmbito pessoal, com relação às protagonistas, mas no próprio grupo no qual estão inseridas, em uma espécie de atualização ou mesmo de reconstrução baseada no conceito de aqui-agora.

Ao discutir as diferentes formas de pensar a identidade cultural proposta por Stuart Hall, Woodward (2000, p. 27-8) destaca que uma dessas concepções de identidade cultural é aquela que a vê como uma questão tanto de "tornar-se" quanto de "ser". Para a autora, o fato de perceber a questão da identidade cultural a partir deste prisma não significa "negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e

[41] No original: "There is no guarantee that every object in one culture will have an equivalent meaning in another, precisely because cultures differ, sometimes radically, from one another in their codes – the ways they carve up, classify and assign meaning to the world". (Tradução minha).

que, além disso, o passado sofre uma constante transformação." (HALL, 1997, apud WOODWARD, p. 28).

Segundo Woodward, ao considerar a identidade como uma questão de "tornar-se, aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum." (2000, p. 28). Assim, tanto Marcos Prado, com *Estamira*, quanto Carolina Maria de Jesus e Dantas, com *QD*, acabam por produzir um instrumento por meio do qual o outro pode ser visto, lido, compreendido, comparado. Elas próprias, por meio das obras, têm a oportunidade de passar a limpo suas identidades.

Neste sentido, fica clara a intenção do livro e dos filmes em servir de agentes provocadores de mudanças. Conforme destaco antes, Prado declara, nas cenas extras de *Estamira* e *ETN*, que o filme *Estamira* é, principalmente, "perturbador". Mas cabe destacar que essa "perturbação" pode estar não só em nível de recepção, mas do grupo que protagoniza o filme, especialmente, Estamira.

Não é possível afirmar o quanto e de que forma a vida de Estamira teria mudado, e seria temerário tentar aqui quantificar ou qualificar essa mudança. Mas é fato que a interferência do outro (Prado, sua equipe, o filme e sua repercussão, o espectador) impactou a vida de Estamira. De acordo com as palavras do diretor, grupos que teriam assistido à película organizaram ações de ajuda à mulher.

Esta seria, pois, a repercussão do filme, o filme além do filme, o pós-filme. A própria morte de Estamira, no dia 27 de julho de 2011, teve uma repercussão que não fosse o filme, não teria tido. O mesmo se dá com Carolina Maria de Jesus. *Estamira* e *QD* fizeram delas bem mais do que as *simples mulheres*: negras, pobres, excluídas, silenciosas.

Vale lembrar que se mulheres aparentemente tão distantes entre si como as mulheres estudadas nesta tese finalmente se encontram em um lugar comum, o do herói, é porque, a partir da representação de diferentes gêneros, isso se faz possível. Cada diretor, autor, editor, com os instrumentos que lhes são peculiares, fazem de Rebeca, Manuela, Estamira e Carolina Maria de Jesus seres superiores.

Elas são representadas para serem lidas como mulheres fora do comum, e têm grande destaque. Merecedoras senão de admiração por parte do público leitor/espectador, ao menos de um olhar diferenciado e reflexivo. E já não seria a reflexão, por si só, o primeiro passo em direção à mudança e à transformação?

CAPÍTULO 2 UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE: CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Existirmos, a que será que se destina?
"Cajuína", Caetano Veloso

Com base no que diz Rosenfeld (2000, p. 3) – "mesmo diante de um fotógrafo despretensioso a pessoa tende a compor-se, tomar uma pose, tornar-se 'personagem'; de certa forma passa a ser cópia antecipada da sua própria cópia" –, é de suma importância tratar não só Rebeca e Manuela como personagens, mas também Carolina Maria de Jesus e Estamira. Personagens de si mesmas.

Ao longo de qualquer filme, o sentido da personagem não cessa de evoluir, de se construir e de se desfazer. À medida que a ação progride, muitas características são atribuídas à personagem. Estas se referem a seu físico e, ao mesmo tempo, a seu caráter, a seus gestos, que também são seus costumes, a seus objetos emblemáticos, que são sinais de reconhecimento, e assim por diante. O barulho, a música, as verbalizações serão eles também portadores de características essenciais das personagens. (GARDIES, 2007, p. 91).

Embora a construção das protagonistas se dê não só nos momentos de apresentação das personagens, mas também ao longo das narrativas, analisa-se aqui principalmente como esse movimento se formaliza nos primeiros minutos dos filmes *De Salto Alto* (*DSA*), *Estamira*, *Estamira para Todos e para Ninguém* (*ETN*), *Tudo sobre Minha Mãe* (*TSMM*), ou nas linhas iniciais de *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (*QD*). Busca-se descortinar como essa opção leva o leitor/espectador a adotar o que Gardies (2007, p. 90) chama de "boa atitude cooperativa".

É por meio desses momentos que o leitor/espectador estabelece seu primeiro contato com as protagonistas e é justamente aí que a trama tem de levá-lo a "assinar" um contrato de colaboração. Gardies defende, no entanto, que é preciso conceber a personagem como a resultante, a cada instante, de uma lembrança complexa de transações. (GARDIES, 2007, p. 92). Assim, além de discorrer sobre os momentos primeiros, opta-se, em alguns casos, por complementar esta análise tendo em vista elementos que não necessariamente estão no início das obras.

Existe uma diferença fundamental entre o ator de teatro, ônticamente colado à versão literária da obra, e o que atua no cinema. Por exemplo, Hamlet é um herói ficcional que é estruturado por meio das palavras escritas que compõem os diálogos do texto teatral. Diretores teatrais e atores interpretam-no, porém são encarnações provisórias, pois no intervalo o que permanece é a existência literária da personagem. Já no cinema, o que ocorre é diferente. Uma fase inicial do trabalho é feita por meio de indicações a respeito de personagens, estejam elas anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista, roteirista e/ou diretor. Apenas quando encarnada em uma pessoa, em um ator ou atriz, é que a personagem de ficção cinematográfica tem vida, ainda que ela guarde fortes raízes na realidade ou em ficções pré-existentes. (GOMES, 2000, p. 110). Quando as personagens falam, elas se mostram de um modo mais completo do que as pessoas reais. Isso ocorre mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. O próprio disfarce às vezes deixa claro o caráter de disfarce. Esta fala franca e a transparência do próprio disfarce são indicadores da onisciência ficcional. (ROSENFELD, 2000, p. 24).

No texto dramático, a função narrativa se mantém de forma acanhada nas rubricas. No entanto, no palco, elas se extinguem; mas este, com os atores e cenários, intervém para assumir tal função. Aparentemente, o sujeito fictício dos enunciados desaparece, uma vez que as próprias personagens se manifestam diretamente pelo diálogo. Dessa maneira, mesmo enunciados proferidos ocasionalmente como o "disse ele", o "respondeu ela" do narrador se tornam desnecessários. Já no cinema, as personagens e seu ambiente não são mais constituídos de palavras, pois são as personagens, juntamente com o mundo ficcional da cena, "que 'absorveram' as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade". (ROSENFELD, 2000, p. 24).

Tanto no diário, nos documentários, quanto nos filmes de ficção são as figuras humanas que importam, e ocupam a maior fatia das narrativas, ficando os outros elementos apenas como coadjuvantes tanto dos filmes quanto da vida das personagens. É o que elas relatam, vivem e falam que conta. Mesmo a obra leva o leitor/espectador a, eventualmente, distanciar-se da personagem principal, mas isso não o afasta definitivamente, pois o leitor/espectador terá sempre uma relação de interesse direcionada às protagonistas.

No caso de Carolina Maria de Jesus, essa *ausência* fugaz pode ser observada nos momentos em que ela e seus filhos deixam de protagonizar sua fala, suas descrições, como se observa no longo relato do dia 3 de junho de 1958. O assunto é uma briga na favela, comum a muitos outros dias. Mas o envolvimento da protagonista com o acontecido é tão grande que

ela sai de cena para colocar em seu lugar os favelados cuja "assembleia" se dá com o uso de "paus, facas, pedradas e violências". (*QD*, p. 45).

Em *QD* é interessante notar como a narradora constrói sua personagem: ela é a mãe preocupada com seus filhos, como fica claro já no primeiro relato do livro, mas também a mulher corajosa que enfrenta homens e mulheres que se opõem à sua visão de mundo. Mas também a defensora dos fracos, e dos pobres, como se mostra no diário nas inúmeras vezes em que ela busca o contato com a mídia para resolver problemas na favela. Carolina Maria de Jesus é a letrada, detentora do poder da palavra entre os seus. A pessoa forte, endeusada por amigos que confiam a ela suas próprias vidas porque sabem que a mulher fará o que for possível para salvá-los.

Por outro lado, a autora do diário faz questão de desenhar para o leitor o que considera serem seus defeitos. Ao fazê-lo, ela constrói para si a representação da heroína, mas da heroína distante do modelo tradicional: Carolina Maria de Jesus é a heroína maculada pelo lixo e pela miséria com a qual está em constante diálogo. Quando, em *Estamira*, o que ocupa a tela é o hospício onde a mãe de Estamira fica internada, é como se uma volta ao passado da protagonista fosse proposta. O espectador entrega-se à "ilusão" de assistir a esse passado impossível de ser revisto porque é a história da protagonista que está em primeiro plano para o espectador, e não "detalhes" da narrativa.

No caso de *DSA*, duas atrizes vivem a personagem principal de Rebeca: Rocío Muñoz e Victoria Abril, embora seja desta última o papel de maior vulto, pois representa a fase adulta da personagem, foco da narrativa. Portanto, quando, por exemplo, Rebeca adulta está sentada no aeroporto e viaja em pensamento a seu passado, no qual se encontra em sua fase infantil, o espectador não abandona aquela do presente diegético para ficar com a outra. Isso porque já se determinou o local e a pessoa que figuram como centrais no texto fílmico. Já foi dado o futuro da personagem pela câmera que exerce a função de narradora, e uma distância definitiva desta deixaria uma sensação de vazio no espectador. Logo, sabe-se e espera-se que Rebeca adulta volte e é com ela que fica o espectador, tendo, como disse antes, uma importância menor tanto o tempo, o espaço, quanto a personagem em sua fase criança, vivida por outra atriz.

Em *TSMM*, o próprio título sugere uma película personalística. E embora fosse possível, do ponto de vista do cinema como linguagem, abster-se de personagens, esta não é a opção da narrativa. Manuela é o centro e a *mãe* da qual fala o título: foco principal da obra. A presença da mãe em cena é aguardada pelo espectador. E, assim como no diário, nos documentários e em *DSA*, quando ela se ausenta, o que se vê serve para referenciá-la e para

remeter de volta à protagonista. Essas cinco obras, portanto, dependem da figura de sua personagem principal para terem sentido.

Sobre a diferença fundamental entre romance e cinema com relação ao teatro, Rosenfeld acrescenta que a imagem, assim como a palavra, pode descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Tais elementos, sem personagem, podem representar fatores muito importantes. Tanto o filme, como o romance, pode fazer "viver" uma cidade. Além disso, no teatro uma só personagem presente no palco não pode ficar calada: ela precisa manter um monólogo. Entretanto, no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo. Isso porque seus pensamentos, suas ações, seus afazeres são comunicados pelas palavras ou imagens do narrador ou da câmera narradora. (2000, p. 27).

Se por um lado as quatro heroínas são pessoas comuns, por outro, elas são pessoas capazes de transgredir as regras sociais, chegando mesmo a matar, como é o caso de Rebeca; de comer lixo, viver na rua, comer cachorro e gato, como Carolina Maria de Jesus e Estamira; de ficar casada com um homem que decide se transformar em travesti, como Manuela. As heroínas, grosso modo, são pessoas para quem a liberdade é vital e que fazem o que entendem como correto sem que seja necessário considerar a opinião dos outros. Nesse sentido, como visto anteriormente, elas se afastam tanto do modelo tradicional de herói, quanto do de uma possível normalidade característica das pessoas comuns.

É, pois, sob os signos da contradição e da complexidade que repousa parte da construção e representação das mulheres estudadas neste trabalho: as protagonistas circulam entre dois mundos – o mundo oficial, e o mundo não oficial[42]. Estas heroínas são inteligentes, fortes, e guardam um otimismo, muitas vezes desmedido, que faz possível esse movimento de ir e vir de um mundo a outro. Movimento este, muito característico, como apresentado no primeiro capítulo, do percurso do herói.

Neste capítulo, discorre-se, pois, sobre a suposta relação entre o sujeito espectador e as características complexas e por vezes ambíguas das protagonistas, mostrando o que as diferencia das outras personagens e as transforma simbolicamente em "heroínas". Seja em *QD*, em *Estamira* e em *ETN*, em *DSA* ou no filme *TSMM*, Carolina Maria de Jesus, Estamira,

[42] Nesta tese, o mundo oficial é tido como o mundo visível, ou seja, aquele formado de pessoas, situações e ações socialmente aprovadas, o mundo ou universo tradicional, comum, onde a família e a religião formam a base de tudo. No caso da sociedade espanhola, retratada nos filmes de Almodóvar, percebe-se a grande importância que é dada à tradição marcada pelo peso da moral católica e dos pilares impostos pelo Franquismo. Quem foge a essas regras deve viver discretamente, escondido, como uma sombra. Trata-se do mundo não oficial, que também se chama de mundo marginal, à margem do mundo oficial. Nos filmes espanhóis, esse universo é representado pelos homossexuais, especialmente os masculinos. Nos documentários brasileiros, pelos miseráveis, que vivem do trabalho no lixo.

Rebeca e Manuela, respectivamente, são representadas como pessoas cujas principais características são seu sofrimento, sua dor e sua individualidade, que as diferenciam dos demais.

Para explicar o sofrimento de Rebeca e Manuela, que padecem pela ausência do objeto de seu amor, cabe recorrer às palavras de Baldine Saint Girons (2007), quando esta se refere ao sofrimento como um sentimento ligado ao luto: "poder-se-ia dizer então que o paradigma de todo sofrimento se encontra nesta melancolia que Freud aproxima do processo de luto: a sombra do objeto se perfila sobre mim, de modo que a identificação narcísica com o objeto torna-se o substituto do objeto de amor"[43].

As obras expõem os momentos em que as heroínas se comportam de maneira comum, nos quais elas agem conforme a ordem estabelecida em parte de suas sociedades (brasileira e espanhola, ambas, grosso modo, católicas e tradicionais). No caso de Estamira, o embate religioso se dá com seu filho e neto, crentes fervorosos, que não aceitam em sua mãe e avó o processo que a faz negar Deus. Carolina Maria de Jesus representa a figura do "estranho no ninho", para usar um termo cinematográfico. Ela é diferente dos demais e faz questão de assim permanecer. Porque, como fica claro com a leitura do livro, tudo o que ela menos quer é ser como os favelados.

Além disso, as quatro mulheres – Estamira, Rebeca (*DSA*), Manuela (*TSMM*) e Carolina Maria de Jesus (*QD*) – são dotadas de coragem suficiente para enfrentar, e não se desviar de seu sofrimento. Fazendo assim, elas o transformam. Baldine Saint Girons destaca que "se o paradoxo do sofrimento é, às vezes, o de se dissolver ao se aprofundar, acontece, no entanto, que as ilusões das quais ele descobre a vaidade tomam, graças a ela, um renovado vigor na necessidade constituída de sua suposição". Acontece também de o sentimento de ilusão "se defrontar com a esperança de fortalecimento pela prova: o sofrimento ensina a desprezar as armadilhas". Girons sugere ainda que se recuse o vazio da renúncia, pois a indiferença pode ser tão pesada quanto a "irritação passional". Isso porque a ausência de dor vem oprimir quase tanto quanto a própria dor. (2007).

Há nessas narrativas um jogo que permite às heroínas mostrar seu lado comum, mas também seu lado obscuro e sua capacidade de transgressão. E a habilidade do editor, da própria Carolina Maria de Jesus, e dos diretores está justamente em mostrá-lo sem que as mulheres percam a simpatia do leitor/espectador. Sua heroicidade e/ou aparente normalidade

[43] No original: « L'on pourrait dire alors que le paradigme de toute souffrance se trouve dans cette mélancolie dont Freud montre la parenté avec le processus du deuil: l'ombre de l'objet se profile sur le moi, si bien que l'identification narcissique avec l'objet devient le substitut de l'objet d'amour ». (Tradução minha)

em comparação a seus atos condenáveis do ponto de vista da cultura vigente não tem a força para enfraquecer o lado heroico dessas mulheres. Ao contrário, esses momentos contraditórios as aproximam dos comuns dos mortais, mundo ao qual pertence o receptor dos textos; e esse movimento consolida o poder das heroínas como pessoas fortes, mas bem distantes do que se entende como perfeito ou tradicionalmente "heroico". Elas têm consigo a força de um suposto real que não se ausenta e, por esta razão, as protagonistas são convincentes como heroínas. Porém, sua transgressão às regras da sociedade onde vivem, que chamo aqui de mundo não oficial, as liga ao universo por vezes marginal, ou não efetivamente ético, no qual a oposição às regras dominantes é algo flagrante.

Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela são personagens complexas. Então, quem são Carolina, Estamira, Rebeca e Manuela? *QD*, *Estamira*, *ETN*, *DSA* e *TSMM* revelam as diferentes facetas de suas personalidades, e os eventos aos quais são confrontadas nos permitem identificar sua extrema ambiguidade. Elas não são exclusivamente pessoas comuns e sua vida não é unicamente difícil durante todo o tempo. Elas sofrem, mas também, em alguns momentos, se divertem, especialmente quando elas estão com as pessoas que vivem à margem da sociedade tradicional.

Elas são frágeis, mas corajosas. Elas estão sozinhas muitas vezes, no mundo tradicional, mas são amadas por alguns de seus amigos "marginais". Parte da resposta, pois, à questão "quem são estas mulheres?", propõe-se adiante na análise de suas representações. Isso porque todo esse movimento de representação serve, evidentemente, ao sujeito espectador/leitor, que, abrigado na sala obscura, em frente ao seu aparelho televisor, ou recolhido diante do livro, tem diversos elementos para promover a própria (re)construção identitária. Busca-se, por isso, apontar os elementos das narrativas que tentam construir a proximidade com esse sujeito e, na sequência, propõe-se um estudo, em separado, da forma como são apresentadas Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela, respectivamente.

2.1. CINEMA, LITERATURA E IDENTIDADE

Não importa se a personagem é oriunda de um romance, de um filme, de uma novela, o fato de ser um ser humano ou um ser humanizado – como no caso de personagens de desenho animado – já serve ao espectador como estímulo para buscar compreendê-lo,

compará-lo consigo próprio para entender semelhanças e diferenças, o que faz parte do processo identitário.

Naturalmente se toma o Outro a partir do Eu. O Eu, em estado de comparação de si com o Outro, observa, ainda que inconscientemente, suas características e as utiliza para comparar-se com o Outro e, finalmente, poder interpretar a si mesmo. Isso não se dá somente entre espectador e personagens, mas, na relação cotidiana, entre seres humanos. Ocorre que a percepção de quem é a personagem pode ser bastante facilitada pelo fato de que o seu criador o delimita. A personagem é finita, enquanto o ser humano não. Um é variável (ser humano), a outra (personagem) não.

Antonio Candido ilustra bem essa questão ao analisar a personagem do romance como mais lógica, mais fixa do que o ser humano, já que nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida e varia de acordo com o tempo ou as condições da conduta. Já no romance, a nossa interpretação da personagem é relativa, uma vez que o escritor lhe deu, desde logo, uma *linha de coerência* fixada para sempre. O rumo da sua existência e sua maneira de ser são delimitados. Ela não é menos profunda, porém os dados de sua profundidade estão todos à mostra. Essas informações, criadas de antemão pelo escritor, foram selecionadas e limitadas em função de certa lógica. (CANDIDO, 2000, p. 46). Sobre a forma como é construída a personagem, Candido afirma que, devido aos elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de modo que a ela possa dar a impressão de vida, cria-se a ideia de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza. E assim a personagem pode ser concebida como um todo coeso ante a imaginação do leitor. Combinando com perícia os recursos de construção da personagem, recursos esses sempre limitados, o romancista pode criar personagens complexas e múltiplas.

De acordo com esse autor, a limitação não é fator empobrecedor da personagem, ao contrário, a habilidade do criador do filme, romance, pintura, entre outras artes, pode garantir que, ao ler, ver, apreciar uma personagem onticamente limitada, se tenha a sensação de estar frente a algo "ilimitado". E não apenas a "linha de coerência" delimita a personagem, mas o tempo. Filme e romance têm um tempo e um espaço determinados que lhes restringem e, por conseguinte, à personagem. Esta, portanto, "cabe", não só dentro dessa "linha de coerência" descrita por Candido, mas dentro de um espaço-tempo determinado por esse mesmo autor. E é tão somente a partir desse recorte arbitrário que o leitor do filme pode "negociar" sua relação com as personagens.

É interessante notar que *ETN* é justamente o "excedente" de *Estamira*. Algo que "não coube", no espaço-tempo do filme de longa-metragem, mas que, como dito antes em relação à

fala de Prado, "não poderia ficar simplesmente guardado" (*ETN*). Esta atitude de Prado, que culmina com a edição do filme de média-metragem, faz lembrar que, no cinema, não raro, o apelo da personagem ou da história sugere uma continuação que não estava prevista.

Rocky, um lutador (EUA, 1976), dirigido por John Guilbert Avildsen, *Os caçadores da arca perdida* (EUA, 1981), dirigido por Steven Spielberg, entre tantos outros, são apenas alguns dos exemplos de grande sucesso de público que tiveram continuidade. Muito embora, como se sabe, devidamente prevista. No Brasil e na Espanha esse continuísmo não é comum, por isso a atitude de Prado chama atenção. Ele busca superar os limites tempo/espaço e convida o espectador, a despeito das dificuldades logísticas que tem para a produção e edição dos documentários, a continuar *lendo* sobre o mesmo tema.

Carolina Maria de Jesus também não quer parar de falar de si. Ela continua, em diversas direções, por meio de outros gêneros literários, a refletir incessantemente sobre sua própria existência, por meio de um ininterrupto processo de construção da personagem. Ela chega mesmo, como se discute no capítulo 3 deste trabalho, a buscar, no passado, elementos para a (re)construção de si própria, para se dar a ver a um leitor que tenha ou não encontrado com ela a partir de seus relatos no diário.

Outra questão que é suscitada especialmente a partir das obras brasileiras é a proximidade com o real: Carolina Maria de Jesus e Estamira foram mulheres em carne e osso. Conforme ensina Candido, é preciso saber se é possível copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade. Em sentido absoluto, isso não seria possível porque não se pode captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa, ou mesmo conhecê-la totalmente. Nesse caso, seria dispensável a criação artística. E mesmo quando se toma um modelo a partir da realidade, o autor sempre acrescenta a ele, na esfera psicológica, "a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada", ficando o autor forçado a "construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida". (CANDIDO, 2000, p. 51).

Assim, é possível entender também a personagem do diário e dos documentários e buscar compreender o motivo de Estamira, de *Estamira* e *ETN*, e de Carolina Maria de Jesus, de *QD*, não serem as mulheres da vida real. Elas são, portanto, uma representação que obviamente foi construída, resultando, apesar da verossimilhança, em um outro, um diferente, um ser mais limitado que a pessoa real, plena de inalcançáveis mistérios. Ler o diário ou

assistir aos documentários não implica, pois, na visão da real Carolina Maria de Jesus, da real Estamira, mas de uma personagem que dependeu delas para ser originado.

De acordo com Godet, "as personagens são o resultado da interpretação do autor, mesmo se no caso de Carolina Maria de Jesus, autor e personagem se confundam. A autora do diário constrói uma interpretação da mulher 'real'"[44]. Nessas narrativas fica claro que a personagem surge do real, mas segue caminho próprio e diverso do modelo original. As personagens propostas por seus respectivos autores são, portanto, imortais, enquanto as mulheres reais – Carolina Maria de Jesus e Estamira Gomes de Souza – desapareceram.

Mas há uma diferença entre as personagens do diário e dos documentários se comparadas às personagens da ficção: Carolina Maria de Jesus e Estamira são representadas a partir de uma determinada realidade enquanto que Rebeca e Manuela são inventadas. Ainda que sejam construídas à luz de personagens que já existiam, como apontado quando se discute a questão das referências que esses filmes espanhóis, propositalmente, fazem a outros autores e obras.

A representação das personagens não se encerra em si mesma. O sujeito espectador está em relação com as heroínas. E é delas ouvinte, leitor, espectador privilegiado. Além disso, este sujeito é também o *confidente* de Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela, quando estas depõem sobre suas vidas. Daí a importância da construção de uma identificação que aproxime os dois sujeitos – protagonista e leitor/espectador. Isso porque não há confidente que não tenha de alguma maneira uma relação bastante íntima com o sujeito que fala. É preciso confiança dos dois lados e, ainda que as semelhanças possam não ser as responsáveis pela aproximação de ambos, as diferenças talvez o sejam.

O efeito "espetacular" da produção cultural (livro, filmes), no entanto, ultrapassa os limites da narrativa, pois tem o *poder* de transformar o outro, já que, conforme destacam Paiva e Mendonça, o campo da produção cultural permite a realização do aprendizado e a aquisição de sentidos das relações sociais, das formas de sociabilidade e é nele que se constroem visões do mundo. Por ser tão diverso, é possível a ele abarcar maneiras de aprender, avaliar, sedimentar ou transformar as diversas relações – sociais, econômicas, políticas e religiosas – que o indivíduo e grupos estabelecem entre si. Esse campo se configura como núcleo gerador de identidade para indivíduos e grupos, pois oferece modelos com os quais os indivíduos se reconhecem e com os quais se identificam.

[44] Observações feitas durante a orientação desta tese.

Ao citar Bourdieu e sua análise acerca do poder simbólico, poder esse que, segundo ele, "é capaz de manter a ordem ou de subvertê-la", Paiva e Mendonça sustentam que parte desse poder reside na capacidade de ser ignorado como tal e reconhecido como capital simbólico instituído de modo legítimo, e capaz de transformar relações de comunicação em relações dissimuladas de força. Desse modo, torna-se legítimo avaliar os conteúdos de certos produtos da indústria cultural a partir de sua articulação com os poderes hegemônicos, sua capacidade de produção e reprodução de sentidos e de sua contribuição para a democratização das relações sociais.

Mas justamente porque o sujeito deste estudo é a mulher representada, vale destacar que, segundo essas autoras, uma das relações de poder mais presentes na sociedade brasileira é aquela que ocorre entre os gêneros. Nessa perspectiva, pode-se pensar a produção cultural e simbólica como reprodução, já que as falas individuais repetem fórmulas de consenso ou refletem as ideias hegemônicas na sociedade. Por outro lado, também é possível considerar essa produção como possibilidade para que surjam práticas discordantes ou contestadoras, que podem transformar significados periféricos em legítimos e incorporá-los à formação discursiva.

Ao representar as heroínas, Carolina Maria de Jesus, que representa a si mesma, Dantas, Prado e Almodóvar nem sempre conseguem se manter à distância dos estereótipos. Em algumas sequências, ou relatos fica claro que acabam por reforçar modelos que ainda atrelam o feminino a determinadas verdades reducionistas e questionáveis. Assim, considerando o poder que tem a literatura e o cinema de provocar a identificação com o leitor/espectador, essas construções, marcadas, notadamente em Almodóvar, por um caráter paródico e irônico, terminam por cristalizar e moldar no inconsciente coletivo uma imagem, por vezes empobrecida, da mulher. O mesmo se observa em algumas passagens nas quais Carolina Maria de Jesus analisa o universo feminino.

A identificação é um conceito que tem sido utilizado nos Estudos Culturais, inclusive na teoria do cinema, para "explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagem, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela". (WOODWARD, 2000, p. 18). Para Woodward, a cultura modela a identidade dando sentido à experiência e possibilitando optar, entre as muitas identidades possíveis, "por um modo específico de subjetividade – tal como o da feminilidade loira e distante e da masculinidade ativa, atrativa e sofisticada dos anúncios do walkman da Sony" (2000, p. 18). Ela entende ainda que o indivíduo é constrangido não somente pelas

muitas possibilidades oferecidas pela cultura, mas também pela variedade de representações simbólicas e ainda pelas relações sociais.

Ao representar esteticamente Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela como detentoras de identidades instáveis, incertas, mutáveis, as narrativas colocam em xeque a própria identidade do espectador que, flutuando também, passa a ser questionada, confrontada a signos socioculturais que a destituem do pedestal da Verdade absoluta.

Ao adentrar a sala obscura ou abrir o livro, o leitor/espectador dessas narrativas penetra o espaço do questionamento da própria identidade, entra no espaço da dúvida e da incerteza. As obras instigam, pois, esse sujeito a, olhando para as personagens, olhar também para si e seu próprio mundo.

2.2. CAROLINA MARIA DE JESUS

O primeiro contato que o leitor de *QD* tem com Carolina Maria de Jesus, sua autora e personagem principal, é a partir da descrição, no diário, do dia que inaugura seus relatos: 15 de julho de 1955. Neste, Carolina Maria de Jesus dedica-se, como faz ao longo de todo o livro, a descrever seu dia ou parte dele.

Se apenas este excerto estivesse presente, ainda assim muito sobre a personagem principal poderia ser dito, conforme se observa adiante:

> Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar.
> Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se.
> Passei o dia indisposta. Percebi que estava resfriada. A noite o peito doía-me. Comecei tussir. Resolvi não sair a noite para catar papel. Procurei meu filho João José. Ele estava na rua Felisberto de Carvalho, perto do mercadinho. O ônibus atirou um garoto na calçada e a turba afluiu-se. Ele estava no núcleo. Dei-lhe uns tapas e em cinco minutos ele chegou em casa.
> Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me e aleitei-me. Esperei até as 11 horas, um certo alguém. Ele não veio. Tomei um melhoral e deitei-me novamente. Quando despertei o astro rei deslisava no espaço. A minha filha Vera Eunice dizia: – Vai buscar água mamãe! (*QD*, p. 9).

O texto convida a uma análise não só de conteúdo, mas também de forma. A primeira questão que chama atenção com relação à forma remete a como esta mulher de vida miserável escreve. Apesar de bastante carente, ela demonstra um grande interesse em respeitar a norma

culta da língua portuguesa. Conforme observa o pesquisador Leonardo de Souza Lima, "apesar da autenticidade do relato da autora no linguajar próprio de seu meio e condição, nota-se o cuidado na escolha do vocabulário." (LIMA, 2008, p. 102).

O autor infere que a escrita de Carolina Maria de Jesus demonstra "a tentativa de aproximação da linguagem de seu texto com algo de uma complexidade que ela reconhece como característica de uma escrita padrão." (LIMA, 2008, p. 102-103). É perceptível, ao ler o texto, a influência literária que recebe, vinda talvez da leitura dos livros que ele cita em seu texto, com o uso de metáforas e de um tom muitas vezes lírico, como a exposta no texto supracitado: "Quando despertei o astro rei deslisava no espaço". (*QD*, p. 9).

A limitação advinda do não acesso à escolarização, no entanto, não impediu a autora de ter uma percepção aguçada da realidade, de fazer uma leitura crítica da desigualdade social que vivia e reconhecia nos espaços por onde circulava. Ao contrário, a escrita de Carolina Maria de Jesus mostra que ela ousou fazer algo somente permitido a quem teve acesso à educação formal elitizada, à escrita.

A questão da forma utilizada pela autora para narrar seu dia-a-dia é tema de debate de estudiosos do assunto. Seu diário foi editado pelo jornalista Audálio Dantas e fica expresso, em nota da edição, que a opção do editor foi, como disse, de manter o texto da escritora sem a interferência de correção gramatical, com o intuito de não desvirtuar a autenticidade de sua escrita. Essa opção não esconde, no entanto, uma tentativa de manter a autora de *Quarto de Despejo* atrelada ao lugar dos *inferiores*, dos não intelectuais. Como o próprio Audálio Dantas infere, a obra de Carolina Maria de Jesus não chegava a ser uma obra literária propriamente dita, mas havia nela momentos de grande força descritiva, de criação de imagens. (MEIHY, 1994, p. 102). Ao mesmo tempo em que sua fala a liberta, também a mantém prisioneira e em situação de igualdade aos tantos excluídos de uma nação que, conforme a emblemática frase de Monteiro Lobato, "mal fala, mal ouve e mal vê".

Apesar de toda a dificuldade que a obra de Carolina Maria de Jesus encontra em sua trajetória dentro e fora da mídia, o que se observa é a perenidade de sua produção. Conforme aponta Sousa, o fato de a autora ter recebido a atenção da mídia e por meio desta ter se transformado em um fenômeno editorial, foi uma primeira surpresa. A segunda, conforme observa, é justamente o fato de essa aparição não ter sido algo efêmero, ao contrário: "[...] vemos hoje que a escrita de Carolina Maria de Jesus se mantém viva e despertando o interesse da academia e dos leitores especializados. [...] liberada da carga midiática, a escrita de Carolina se impõe pelo seu valor estético, para além da curiosidade da primeira surpresa." (SOUSA, 2004, p. 8).

Sousa afirma que se essa obra "continua despertando o interesse da crítica, é por causa de sua função total" (SOUSA, 2004, p. 16), que é a de trazer ao centro do debate a produção literária que tem origem na "voz do subalterno" tradicionalmente silenciada pelo discurso hegemônico da literatura na condição de instituição. "Carolina força as fronteiras desse sistema literário dominante brasileiro – que tão pouco admitiu – e ainda admite – o outro, o diferente, o subalterno, negro, escravo, pobre, como um escritor." (SOUSA, 2004, p. 28).

Porém, há uma curiosidade na forma de escrita da *escritora vira-lata*, expressão que Carolina Maria de Jesus usava para se autodefinir: "ela não acha que seu público está ali, na favela, mas sim na cidade-jardim. Escreve para um público ideal, letrado, capaz de entender seu desejo de escritura, coisa impossível na favela." (SOUSA, 2004, p. 22). Essa forma de escrever parece justamente tentar alcançar o seu interlocutor ideal, aquele que pode alçá-la, e aos seus, da miséria em que vive. Embora ela pareça se conformar com a realidade e o sofrimento, de fato ela se recusa a ficar calada, e então seu diário atua como uma escrita de resistência contra aqueles que não lhe dão voz.

Ela consegue, em parte, seu intento. Não a ponto de sair definitivamente do espaço do silêncio e da exclusão. Momentaneamente, diria, por alguns anos apenas, seguidos ao lançamento do seu diário. O silêncio da mulher que causou estranheza na literatura brasileira e extrapolou os limites do país pode ser explicado pela observação de Lima, segundo a qual, "há um preconceito linguístico instaurado, enraizado e impregnado em nossa sociedade." (2008, p. 106).

Ao retomar a primeira anotação do diário, outras questões que ajudam a entender como a personagem é construída chamam atenção. Ela se apresenta na qualidade de mãe atenciosa e preocupada com o bem-estar de sua pequena filha que aniversaria naquele dia. O sujeito que ancora a fala de Carolina Maria de Jesus nesse trecho é a necessidade da menina em ganhar novos sapatos. Carolina não consegue lhe comprar os tão sonhados objetos, mas cata alguns no lixo e resolve dessa forma a carência de Vera Eunice. A figura do sapato, que remete, de certa forma, aos *talismãs* em *DSA*, aparece ao longo de todo o livro e, curiosamente, em grande parte das vezes atrelada à noção de falta. No dia 20 de junho de 1958, ela retoma:

> [...] Não tinha papéis nas ruas. E eu queria comprar um par de sapatos para a Vera. [...] Segui catando papel. Ganhei 41 cruzeiros. Fiquei pensando na Vera, que ia bradar e chorar, porque ela quando não tem o que calçar fica lamentando que não gosta de ser pobre. Penso: se a miséria revolta até as crianças [...]. (*QD*, p. 59).

No dia seguinte, o leitor entra em contato com o seguimento da narrativa acerca dos sapatos da pequena Vera, nessa ocasião, com cinco anos de idade: "[...] Mostrei-lhe os sapatos, ela ficou alegre. Ela sorriu e disse-me: que está contente comigo e não vai comprar uma mãe branca. Que não sou mentirosa. Que falei que ia comprar os sapatos e comprei. Que eu tenho palavra." (*QD*, p. 60).

Em 30 de julho do mesmo ano, Carolina Maria de Jesus novamente se refere aos sapatos da Vera que estão no sapateiro e que ela precisa buscar. E fala do objeto ainda outras tantas vezes. Mas a questão do sapato está implícita também em metáforas como quando observa com ironia: "[...] Ele abandonou os 4 filhos, e ela os 3 filhos. 7 crianças sofrendo por causa dos pais. O que ela lucrou deixando o seu esposo e os filhos? Largou um homem *calçado* e pegou outro *descalço* [grifos meus]." (*QD*, p. 93).

Toda essa insistência da mulher em relatar assuntos relacionados aos sapatos, quase sempre tidos como objetos de desejo da protagonista e sua família, parece ecoar no título do livro *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* (1994), resultado de uma parceria entre o professor da Universidade de Miami Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy, professor de História Oral da Universidade de São Paulo – USP. (SOUSA, 2004, p. 56). Contrariamente ao que ocorre com Carolina Maria de Jesus, é a partir da perda dos sapatos que Cinderela, na história mais conhecida no Ocidente, muda sua vida para melhor.

A vocação para habitar o mundo da imaginação, como o do conto de fadas às avessas suscitado pelo título do livro supracitado, é fortemente marcada nas páginas do diário. Carolina Maria de Jesus descreve, sistematicamente, seus sonhos. Sejam sonhos que sonha acordada, sejam sonhos no real sentido do termo, em que ela sonha e registra o conteúdo desses.

Carolina Maria de Jesus, ao registrar o conteúdo dos seus sonhos, dá voz ao seu mundo interior e divide suas impressões com o leitor. Como se percebe na fala a seguir, registrada no dia 20 de julho de 1958: "O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível". (*QD*, p. 19). Ou quando diz: "[...] Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que eu estou sonhando". (*QD*, p. 26).

O sonho pode ser um sonho desagradável – "Tive sonhos agitados. Eu estava tão nervosa que se eu tivesse azas eu voaria para o deserto ou para o sertão. Tem hora que eu revolto comigo por ter iludido com homens e arranjado estes filhos" (*QD*, p. 78) – ou feliz, como o descrito abaixo, que parece se confundir efetivamente com os desejos reais da escritora, com as coisas que considera boas na vida:

> [...] Eu durmi. E tive um sonho maravilhoso. Sonhei que eu era um anjo. Meu vistido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contempla-las. Conversar com as estrelas. Elas organizaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco luminoso. (*QD*, p. 107).

Ao abordar outros momentos do texto, é também bastante frequente no livro a descrição dos próprios gostos. Ela tem interesse em destacar o que lhe apraz e o que a desagrada. Diversas são as passagens que, como a que se destaca a seguir, delimitam seu campo de sabores e dissabores: "Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo! [...]." (*QD*, p. 23).

Ainda quando fala de si, determina-se como pessoa solidária, honesta, corajosa, contrastando essas virtudes com a agitação que a caracteriza. De acordo com Godet, é "interessante notar também que ela constrói a imagem da Carolina Maria de Jesus escritora cujo mundo (marcado pelo isolamento e reflexão) contrasta com o cotidiano (marcado pela ação e intervenção direta para resolver os problemas com os quais se confronta"[45]. Nesse sentido, no dia 20 de novembro, ela relata:

> [...] Olhei o céu. Parece que vamos ter chuva. Levantei, tomei café e fui varrer o barraco. Vi as mulheres olhando na direção do rio. Fui ver o que era. Eu estava com umas cebolas que a Juana do Binidito deu-me porque eu dei-lhe uns tomates. Mandei a Vera guardar os tomates e fui perguntar as mulheres o que havia no rio.
> – É uma criança que não pode sair do rio.
> Fui ver. Pensei: se for criança eu vou atravessar o Tietê para retirá-la e se for preciso nadar eu entro na água.
> Corri para ver o que era. Era um jacá de queijo que flutuava. Voltei e fui escrever. (*QD*, p. 121).

Já no dia 10 de julho, ela anota em seu diário: "[...] Fui no senhor Manoel vender uns ferros. Ganhei 55 cruzeiros. Levei pouco material e achei que era muito dinheiro. Perguntei ao senhor Manoel se não errou no troco." (*QD*, p. 85).

Ela opta por fazer anotações referentes a si própria, como: "Todas manhães eu canto. Sou como as aves, que cantam apenas ao amanhecer. De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que faço é abrir a janela e contemplar o espaço." (*QD*, p. 85). Mas também fala dos outros, aos quais se mistura: "Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo" (*QD*, p. 128) ou "[...] O senhor Dario ficou horrorizado com a primitividade em que eu vivo.

[45] Observações feitas durante a orientação desta tese.

Ele olhava tudo com assombro. Mas ele deve aprender que favela é o quarto de despejo de São Paulo. E que eu sou uma despejada." (*QD*, p. 129).

Esses fragmentos, dispersos ao longo do texto, têm grande valor para a construção de um imaginário acerca tanto de Carolina Maria de Jesus quanto das pessoas de seu meio. Este último, por exemplo, traz ao diário não a impressão da autora com relação a si própria e aos seus pares. Ao descrever seu diálogo com o *Outro*, ela remete o leitor a um ponto de vista diverso do seu. Deslocado não só em relação ao espaço, mas à condição social. Carolina Maria de Jesus supera a si própria como autora e responsável pela construção da personagem de si mesma e permite que o seu texto seja colorido com outras visões da Carolina, habitante do "Quarto de Despejo".

A escritora percebe a si própria e ao seu corpo e deixa claro no diário que o fato de ser negra não a desagrada, ao contrário: a despeito da marginalização étnica da qual é vítima, ela demonstra que tem autoestima elevada e que é capaz de admirar a si própria, que é capaz de aceitar suas características. Ainda que essas características sejam, para o *Outro* com quem dialoga, elementos que a tornam um sujeito inferior. A mulher que protagoniza o diário não queria ser branca, e orgulha-se do fato de ser uma mulher negra:

> 16 de junho de 1958
> [...] Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles repondia-me:
> –É pena você ser preta.
> Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado que o cabelo do branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reincarnações, eu quero voltar sempre preta.
> ...Um dia, um branco disse-me:
> – Se os pretos tivesse chegado ao mundo depois dos brancos, aí os brancos podiam protestar com razão. Mas, nem o branco nem o preto conhece a sua origem.
> O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém. (*QD*, p. 58).

Finalmente se observa que um dos elementos que mais contribuem no texto de *QD* para a construção da personagem é a necessidade da autora em identificar-se. Literalmente. Em sua fala do dia 19 de julho de 1958, localizada nas primeiras páginas do livro, ela diz: "[...] Nunca feri ninguém. Tenho muito senso! Não quero ter processos. O meu registro geral é 845.936." (*QD*, p. 16). Sua fala, de acordo com Godet, "também denota a plena consciência

da classe a qual pertence e da marginalização que a vitima. Daí a preocupação em não fornecer o mínimo pretexto para isso”[46].

Nessa fala fica clara a necessidade de Carolina Maria de Jesus em determinar-se na condição de pessoa, sujeito diferenciado, *identificado*, legalizado. Sua prática remete também à Estamira que, em inúmeras vezes durante os filmes, fala de si como sendo “Estamira” e ninguém mais. Curioso, no entanto, é que a aparente fixidez do nome e dos números não garante a fixidez identitária. O diário, assim como seus outros escritos, levaram Carolina longe. Longe até demais. Afastaram-na de si própria e dos seus sonhos. Tiraram dela a possibilidade de gerir a própria vida como fazia quando era favelada.

Carolina Maria de Jesus ficou famosa, como sempre sonhou. Mas o sonho se transformou em pesadelo, como fica claro na passagem abaixo, do livro *Meu estranho diário*:

> 9 de dezembro de 1962
> Hoje eu estou triste. Não tenho dinheiro para comprar pão para os filhos. (...)
> Na favela eu era mendiga. pedia e ganhava.
> Mas, agora se vou pedir esmola: ouço
> – Você é rica!
> Se vou procurar trabalho ouço: você é rica!
> Há os que me invejam O que eu sei dizer é que tenho inveja dos favelados. Que podem procurar o que comer no lixo
> – E eu?
> – Que pavor me inspira a palavra – Escritora
> So agora compreendo como fui muito mais feliz quando fui favelada. Eu voltaria fitando o solo e pensando: onde conseguir dinheiro para comprar pão? Será que eu vim ao mundo destinada a passar fome? Que vida a minha! (...) Onde arranjar pão? Já estou devendo muito na padaria. Resolvi pedir 200 cruzeiros a esposa do Audálio Dantas. Ou então um pedaço de pão. (...)
> Na rua piracema procurei a casa do Audálio.
> Toquei a campanhia A sogra do Dantas apareceu perguntei:
> – A dona Iracy está?
> – Ela saiu. (...)
> – Eu vim aqui pedir um pedaço de pão para os meus filhos, e um pedaço de sabão?
> – A sogra do Dantas, disse tudo aqui é com a Iracy. A senhora tem 200 cruzeiros para
> – Eu não tenho
> Então eu pedi para a visinha do lado. Eu estava chorando. A visinha do Dantas deu-me um pedaço de pão, comentando
> – E assim a tua vida?
> Vivo pior do que na favela. Sai nervosa pensando. Que o meu livro foi traduzido em 21 países e eu não recebo quase nada. E toliçe trabalhar neste pais. Mil vezes sem problema social. Ainda mais quando se é negro?
> Voltei para casa catando ferros. Encontrei uma pretinha emprestou-me 100 cruzeiro para comprar o pão. (JESUS, 1996, p. 50-51).

[46] Observações feitas durante orientação desta tese.

De acordo com esse fragmento, o diário, na qualidade de objeto de redenção da autora, parece ineficaz. A situação de Carolina, que por breves momentos saboreou os louros da fama, volta a ser difícil. Desta vez, no entanto, um novo ingrediente acompanha a miséria: o paradoxo de estar em dificuldade ainda que seja uma escritora famosa não só dentro do País, mas "em 21 países".

No presente desse excerto da narrativa, a autora volta a se valer dos infortúnios para denunciar as injustiças que sofre. Carolina Maria de Jesus desvela que, ainda que seja alguém de destaque, é refém de um mercado editorial que parece desconhecer a literatura como profissão. Ela não é capaz de viver de sua arte, ainda que tenha suplantado em vendas de livros escritores de sua época como Jorge Amado, por exemplo. Diversamente ao que imaginava, ser escritora de sucesso não garante a ela a saída definitiva da situação de precariedade.

2.2.1. Construção e ficcionalização da voz autorial

QD guarda em si um aspecto bastante peculiar, diferenciando-se, assim, dos outros textos analisados nesta tese: a voz de quem constrói a identidade da protagonista é, exclusivamente, a mesma voz feminina autorial, ou seja, pertence a Carolina Maria de Jesus.

Os relatos dessa voz autorial feminina aportam ao leitor uma série de dados com os quais esse sujeito pode construir, em seu imaginário, o que seria a identidade da habitante do *Quarto de Despejo*, da escritora que fala de si. O corpo narrativo proposto dá conta de uma vasta quantidade de fatos identificatórios que auxiliam a formatação virtual do sujeito-autor, delimitando, desse modo, não só uma corporeidade que mimetiza aspectos do real, mas um *locus* ainda mais abstrato: a psicologia da personagem.

A narrativa em primeira pessoa não se priva de considerar, como se pode notar na leitura do diário, que esse ser dotado de corpo, voz e particularidades psicológicas está inscrito em um espaço e tempo determinados. Como fios, as características da personagem principal do livro acabam por tecer a teia que constrói a identidade da protagonista. Assim, Carolina Maria de Jesus, por meio de um relato que teima em se distanciar de uma fala oralizada e chula, escreve, confessa, denuncia. Não para ela e seu grupo, mas para o leitor imaginário que habita um espaço diverso do seu, e que ela acredita que será capaz de, ao lê-la, compreendê-la. A mulher fala para um outro bem distante de si, movimento flagrante se considerado seu esforço por escrever direcionada pelo que acredita ser um português culto.

Para analisar esse aspecto do processo de construção identitária de Carolina Maria de Jesus em *QD*, vale um breve diálogo com a suposta autora de *A casa dos Budas ditosos*[47], a partir de uma leitura da análise deste livro empreendida por Rita Olivieri-Godet. De acordo com a autora, o livro "é uma espécie de pastiche de uma tendência erótica e libertina da literatura." (GODET, 2009, p. 166).

Ao abordar a ficcionalização da voz autorial nessa obra do escritor baiano João Ubaldo Ribeiro, a autora faz uma afirmação bastante contundente e que auxilia também na análise de *QD*: "Toda narrativa contém nela mesma, em níveis diferentes, as marcas textuais da presença do sujeito-autor." (GODET, 2009, p. 163). De acordo com Godet, "o caráter auto-referencial de numerosas narrativas contemporâneas parece enfatizar a impossibilidade, para seus autores, de escreverem de modo 'inocente'". (GODET, 2009, p. 163-164). O sujeito-autor de *QD* é uma mulher que encontra na escrita a porta de saída de sua vida miserável. Por isso escreve. Para isso escreve. Ela quer deixar de pertencer a esse mundo. Mais do que transformá-lo, embora condene aqueles que considera responsáveis pelos descaminhos do povo que vive em situação de miséria, a autora quer deixar de habitar esse universo, quer ser alçada para a "cidade-jardim", quer ser salva.

Conforme Godet, o autor, ao contar uma história, o faz acoplando ao "contar" uma reflexão sobre o ato de escrever, "reflexão que aliás não para de ameaçar o tênue fio narrativo que a ficção põe em funcionamento." (GODET, 2009, p. 164). A autora destaca que essa "autoconsciência da prática romanesca" se apresenta por meio de características que se repetem. Uma dessas é o que ela chama de "inflação da figura do autor", o que, destaca, remete "a todas as espécies de máscaras do escritor, como se pode observar em numerosas autobiografias fictícias, gênero privilegiado para explorar a construção simulada de uma identidade." (GODET, 2009, p. 164).

QD não é um romance, é um diário, e nele o contrato de produção de uma obra muito próxima do real é explícito e firmado com o leitor bem antes das primeiras linhas. Mas Carolina Maria de Jesus ousa colocar sua narrativa autodescritiva e confessional em situação de diálogo com outros gêneros, notadamente a poesia, como se pode observar nas construções inundadas de lirismo e figuras de linguagem como as constantes metáforas. A autora não se priva, no entanto, de refletir sobre a própria prática. E nessa reflexão inscreve-se talvez como um ente distante da Carolina real, que segura o lápis: apresenta-se assim como uma

[47] Para facilitar a leitura, tratado aqui de *ACBD*.

personagem definida e delimitada. Mas essa personagem se caracteriza, principalmente, pelo uso da máscara da verdade.

Nesse aspecto, ela se distancia da voz feminina de *ACBD*, que quer falar, questionar seu próprio ato criador, mas não quer *se identificar*. A dissimulação do "eu" em *ACBD* se dá porque a escrita dessa mulher, descrita por João Ubaldo Ribeiro como a verdadeira autora do livro, propõe, com seu texto, uma "exposição desenfreada e crua dos instintos sexuais". (GODET, 2009, p. 166). A decisão por um assunto considerado antagônico à moral vigente desvela um sujeito-autor desejoso de transgressão. Porém, assim como em *QD*, essa transgressão tem um colorido político. Isso porque, conforme analisa Godet,

> a exploração erógena do corpo realizada pelo herói-narrador é um ponto de partida para expressar sua revolta contra as convenções hipócritas que oprimem e marginalizam as manifestações da sexualidade, segundo o pastiche da perspectiva libertina que está na base da construção do personagem. (GODET, 2009, p. 166).

Carolina Maria de Jesus inscreve-se também a partir de uma hiperexposição do eu por meio de uma escrita consciente e determinada, destemida e solitária. E sobretudo política. Ela não dissimula seu "eu". Ao contrário, por meio de seu relato autodescritivo, coloca-se como pessoa real, como se somente assim pudesse ser "salva". A autora de *QD* não quer abdicar, em hipótese alguma, de seu aspecto real. Se fosse possível, ela não só escreveria sobre si e sua rotina, mas, num ato surreal e apaixonado, talvez, colasse seu corpo às páginas encardidas dos cadernos para ser tomada em corpo e alma pelo leitor. Ao contrário da suposta autora de *ACBD*, a catadora quer se expor. O gênero autobiográfico não serve a ela como subterfúgio ou esconderijo. A catadora é como o náufrago e tem na escrita a sua tábua de salvação na qual se segura até chegar à terra firme, o que efetivamente acontece com a edição e grande sucesso do livro.

Apesar do forte apelo ao real proposto pelos escritos de Carolina Maria de Jesus, não há como não levar em conta que o livro é o resultado, não só da produção dessa mulher, mas é também fruto de uma edição em nada inócua, como se discute ao longo dessa tese. Edição esta que, conforme alguns estudiosos da obra de Carolina Maria de Jesus, finda por interferir no sentido do texto, transformando uma história real, em uma obra com um quê de ficcional. A voz da autora não é, pois, a única presente no texto. Conforme destaca Godet, "a ficcionalização da voz autorial encontra-se [...] no cerne das interrogações formuladas pela obra sobre o valor da realidade que se pode conferir ao texto literário." (2009, p. 167). Mas, se Dantas protagoniza esse processo de ficcionalização da voz autorial, Carolina Maria de Jesus

também o faz na escolha do que escreve, confirmando que, efetivamente, "mesmo numa escrita realista que se baseia intencionalmente na imitação do mundo referencial, o processo de sua representação produz novos sentidos que a fazem escapar das leis da realidade histórico-social." (GODET, 2009, p. 169).

2.3. ESTAMIRA

Quem é Estamira? Responder integralmente a este questionamento é o que pretende o diretor nos documentários *Estamira* e *ETN*. Durante quatro anos, Marcos Prado filma Estamira com o intuito de capturar o ser real. Esta, porém, é luta inglória. Ele representa a mulher que narra a própria vida durante mais de duas horas, se considerados os dois filmes, mas nem ele, nem *Ninguém*, seria capaz de dizer-se detentor de uma noção completa sobre essa mulher real.

O que se quer aqui, no entanto, é destacar o que é importante para o diretor mostrar ao público, com relação ao conjunto de características de Estamira: como ele a encerra, a limita, a constrói, em sua estrutura narrativa? Vale lembrar que apesar de a personagem ser resultado de um "recorte" que tenta reproduzir o real, imitar a realidade, essa redução, essencial ao cinema, essa simplificação, essa delimitação, não é capaz de reduzir a riqueza da obra. Ao contrário, permite ao espectador caminhar por trilhos pré-determinados, como a criança que se move com o auxílio das mãos de um tutor.

Os documentários proporcionam a leitura das identidades de Estamira a partir do recorte da participação dessa mulher nos diversos âmbitos ou contextos. Destacam-se, portanto, três principais "identidades" de Estamira: a familiar, que é observada quando ela está em relação com seus parentes, em sua casa; sua identidade laboral, observada no Lixão e no contato com os colegas de trabalho; e sua identidade na condição de paciente do sistema de saúde, a Estamira portadora de distúrbios mentais. Ela é, pois, várias.

Hall afirma que embora possamos nos ver seguindo o senso comum, como sendo a "mesma pessoa" em todos os nossos diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos exercendo. (HALL, 1997, *apud* WOODWARD, 2000, p. 30). Já Woodward esclarece que contextos sociais diferentes levam as pessoas a se enredarem em diferentes significados sociais. As diferentes "identidades", envolvidas em diferentes ocasiões, podem nos fazer sentir como sendo a mesma pessoa, mas

nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada diferente situação. Somos representados, diante dos outros, de forma diferente em cada contexto diferente. Pode-se pensar que se é posicionado – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os "campos sociais" nos quais estamos atuando. (WOODWARD, 2000, p. 30).

Estamira tem acrescida às suas identidades acima descritas, a identidade de protagonista de um documentário, fato que provoca uma mudança substancial, definitiva e irreversível em seu universo identitário. Ainda que ela deixe de ser a protagonista em tempo real, já que o filme foi finalizado, a história lhe resguardará essa posição por tempo indeterminado. Assim, o que se vê na vida moderna, segundo Woodward, é que há posições diversas que nos estão disponíveis, cabendo a nós ocupá-las ou não. Assim, separar algumas identidades e estabelecer fronteiras entre elas parece algo difícil, e algumas dessas identidades podem mesmo ter mudado no decorrer do tempo. É só observar como vêm mudando radicalmente as formas como nós nos representamos como mulheres, como homens, como pais, como trabalhadores.

Nesta parte do trabalho, busca-se fazer um recorte da representação de Estamira, atendo-se ao momento de apresentação da personagem, quando ela é vista pela primeira vez. E é justamente pelo corpo de Estamira que começa sua apresentação. O documentário foge a todas as regras do cinema tradicional ao propor a apresentação da protagonista. Durante longos 27 minutos, é dado ao espectador assistir a uma apresentação nada linear, caótica até, de Estamira. Apenas no 28º minuto do filme, a obra realmente *começa*.

Antes, porém, ainda sem que se saiba de quem ou do que se trata, uma câmera sugere o olhar subjetivo de alguém que adentra o universo de Estamira. Alguém que vê o mundo em preto e branco. Vê-se através desse ponto de vista a casa de Estamira por dentro e por fora, seu cachorro, seu ambiente íntimo e privado. Após alguns minutos é dado ao espectador perceber que era Estamira quem estava subjetivada pela câmera. Como qualquer dona de casa que deixa a casa, ela lança um último olhar antes de seguir para o trabalho. Em seguida, a mulher é vista andando de costas para a câmera num movimento retilíneo frontal. Pode-se ler a cena como um convite para que o espectador a acompanhe.

Nesse momento, ocorre a ruptura quanto ao olhar da câmera. A câmera fica fixa e o movimento naturalizado de câmera no ombro – que sugeria que alguém andando seguia a protagonista –, dá lugar a um movimento mais "técnico". Estamira entrega-se ao filme e inicia a narração de sua própria história. Essa escolha sutil de uso da câmera funda a subjetivação do espectador no filme e contagia toda a narrativa. Nessa sequência de apresentação, uma

provocação: vê-se o rosto de Estamira em primeiro plano, assim como é mostrada – pouco antes – a cara do seu cachorro. O olhar de um e de outro são postos em evidência por uma montagem onde o paralelo entre o humano e o animal ganha destaque. Este é, aliás, um tema recorrente nos documentários.

Os primeiros planos de apresentação de Estamira coincidem com o início do filme e falam de dificuldade, de escassez, de pobreza, de miséria. A música remete o espectador a um choro de dor, de sofrimento. Por diversas vezes, o jogo entre câmera fixa e câmera no ombro reforça a noção de vai-e-vem, de insustentabilidade. A primeira imagem de Estamira no filme é, pois, a de um corpo sem rosto.

Ela sai de sua casa, e logo o espectador se dá conta de que ela anda em direção ao trabalho, o Lixão do Jardim Gramacho. Ela é vista de costas em seu andar trôpego e decidido, corpo de mulher sem nome, sem idade. Estamira pode ser qualquer uma. Ao final da sequência de apresentação silenciosa da mulher que dá nome ao filme, ela lança um olhar para o espectador através de uma tomada direta da câmera e, ainda sem dizer palavra, coloca a mão na cintura e respira fundo, como se dissesse: "É isso! É essa a minha vida. Esta sou eu, e agora vou começar a falar"[48] (*Estamira*), o que de fato acontece.

Além de mulher, idosa, pobre, louca e/ou lúcida, Estamira é representada a partir de outras questões como, por exemplo, sua força, sua coragem. Mas ela é também muito fortemente identificada ao lixo. "*Estamira é lixo*!", deixam ver os documentários. A cena em que ela está de camisa verde junto a grandes sacos que guardam garrafas tipo *pet*, no mesmo tom de verde, parece corroborar esta ideia.

As obras também mostram que: "Estamira é poder". É na sequência do filme de longa-metragem na qual o grito de Estamira interrompe o *off* de sua própria voz, compondo assim, um dueto com o trovão, que esta figura da força é construída. A "conversa" remete a um diálogo entre deuses. Diálogo este que é explicado por ela momentos depois, no minuto 40 do filme de longa-metragem: "Eu briguei com meu pai astral".

Essa dualidade (lixo/poder) é o pano de fundo da representação estética da mulher que protagoniza o filme e é notada não só nestes momentos, mas em várias sequências onde o Outro serve para referenciar o Eu. Ou seja, ela é a filha de um Deus que não é tão poderoso a

[48] As transcrições de fala dos personagens dos documentários foram extraídas, com raras exceções, de LIMA, Leonardo de Souza. *Estamira em três miradas.* 2008. 191 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Em alguns momentos, entretanto, para se adequar melhor ao texto, foram propostas pequenas modificações.

ponto de evitar o enfrentamento, o que, em contrapartida, reforça o poder simbólico da protagonista.

Estamira e *ETN* dão voz a uma mulher tida oficialmente como portadora de distúrbios mentais, os quais poderiam eventualmente dificultar uma vida produtiva. Idosa, doente, solitária, ela vive como alguém desfavorecido, em meio à mais extrema pobreza. "Eu sou Estamira", diz no início do filme de longa-metragem. Nesse e em outros momentos, os documentários fazem um recorte do que vem a ser Estamira a partir da noção explícita do múltiplo, do ser várias em uma só. A sã, a louca e, dentro desses dois vieses identitários, a politizada, a não consumista, a mãe, a amiga, a prostituta. Estamira é múltipla como o é Pagu, nos termos de Teixeira e Rocha. (2005, p. 85). Prado propõe, portanto, uma representação de alguém que contém muitos "alguéns" em si mesma.

As obras possuem um colorido que vai de encontro à noção de que é possível ter uma identidade única, fechada, se adequar a um rótulo. Esta composição da protagonista instiga o espectador a encarar o que foge do padrão e a desconstruir o estigma que reduz e simplifica os seres. É possível ser um e ser vários ao mesmo tempo. Estamira o é e vive e apresenta essa sua quantidade de "eus" no espaço restrito dos dois documentários.

Em seu livro *Memórias*, *sonhos e reflexões*, o médico Gustav Yung faz referência às múltiplas entidades que o compõem, dando como viável e "normal" a presença, em um ser lúcido como ele era considerado, de "entidades" complementares, que dialogam entre si. Este exemplo não é um paralelo para o que é tido como loucura em Estamira, mas serve para ilustrar as diversas possibilidades de construção psicossocial dos indivíduos na medida em que traz para o mesmo plano pessoas tão diversas social e culturalmente.

Os documentários traduzem quem é Estamira a partir de um diálogo entre a mulher normal e a mulher louca que habitam a protagonista. O que se vê é uma construção linear pontilhada pelo sim e pelo não, pela dicotomia louca-sã. Finalmente, esses filmes, assim como ela própria destaca em vários momentos de sua fala, defendem que Estamira, a mulher, simplesmente "é".

Em vários momentos, Estamira é aquilo que o espectador decide que ela seja. Ela é dada como tantas, como muitas, e cabe a quem assiste aos filmes decidir pela sanidade ou loucura, pela possibilidade ou impossibilidade desse "formato homem par mãe" (mulher, segundo Estamira) fazer sua leitura individual das obras. Com generosidade, ela se oferece ao outro. Diz saber quem é, mas também permite ser vista e ser interpretada. Seus "eus" apresentados por ela, representados por Prado, não são uma verdade absoluta. São um recorte de sua totalidade.

Tema central do filme, a questão "quem é Estamira?", suscita, pois, do outro lado da tela, a reflexão sobre as questões identitárias como: "quem sou eu?", "quem somos nós?". A partir de sua concepção pautada no ir e vir do discurso de Estamira e de outros que testemunham sua viagem enquanto ser "visível"[49], as obras incitam a pensar que as respostas, notadamente do ponto de vista da identidade dessa mulher, são maleáveis, abrangentes e porosas, possíveis de serem conclusas de acordo com as particularidades do universo espectatorial.

Os filmes, ao abordarem a questão da verdade, o confronto entre o que é real e o que é apenas aparente, entre o que pode ser considerado verdade, e o falso, fazem lembrar a frase-título da peça do dramaturgo italiano Luigi Pirandello: *Così è (se vi pare)*[50]. Pirandello se vale da comédia na mesma medida em que Prado se vale do documentário para questionar a existência da Verdade capaz de uma só via interpretativa.

Militante de sua causa pessoal, Estamira é representada como uma mulher desreprimida, ao menos na segunda parte de sua vida, caso esta seja dividida em antes e depois do que teria sido seu primeiro surto psicótico. A loucura concede-lhe viver a liberdade e pregar suas verdades, e mostrar a sua dor, que a maltrata mas que é também a sua força de superação de seu finito e frágil ser. A loucura é, pois, para Estamira um "estranho umbral da liberdade". (PASSOS, 2005, p. 214.)

Estamira afirma não ser comum como os outros e por isso ela precisa trazer a verdade aos homens. Segundo ela, ninguém pode viver sem Estamira, o que serve, numa sequência do filme para, além de reforçar sua identidade, promover um raro momento de poesia como quando ela recita:

> Esta mira
> Esta mar
> Esta serra
> Estamira está em tudo
> Quando é canto
> Todo mundo é
> Estamira (PRADO, 2004a).

O processo de representação da identidade se dá, em *Estamira*, a partir da diferenciação dela com relação ao resto do mundo. Ela critica o outro e nega a própria cultura em alguns de seus principais pilares, como, por exemplo, a língua e seus significados. Ela

---

[49] Termo utilizado por Estamira para definir as pessoas "vivas".

[50] *Assim é* (*se lhe parece*). A peça é inspirada no conto "La Signora Frola e il Signor Ponza, suo gênero"("A senhora Frola e o senhor Ponza, seu genro").

cria, arbitrariamente, significados diferentes para palavras e expressões, e toma a sua criação como fato consumado. Ou seja, ela parte do princípio que o outro – o mesmo sujeito que faz parte da cultura à qual ela pertence e que, eventualmente, nega –, entende o que ela diz e compreende o universo vocabular que ela propõe.

Fica claro, portanto, desde o princípio do filme, que Estamira, ao expor-se aos olhares da câmera, tenta estabelecer-se como "pessoa singular e de identidade própria" (VIANNA; SETON, 2005, p. 119), como procede também a personagem principal do filme *Lanternas vermelhas* – analisado por esses autores –, que vive em um universo onde a dominação masculina é uma regra. Apesar de bastante distante do padrão chinês, a sociedade em que Estamira vive é fortemente caracterizada pela dominação masculina do espaço não doméstico pelo homem branco.

Estamira é representada nos documentários como uma brasileira nata. De acordo com Hall, para que um sujeito possa pertencer a uma cultura, é necessário que detenha o conhecimento de determinados códigos, comuns ao seu grupo. (HALL, 2001, p. 24). Mas ele destaca, por exemplo, que muitas culturas não possuem palavras para os conceitos que são normais e amplamente aceitáveis para nós. Porém, é justamente a aceitação de conceitos entre membros de uma mesma cultura que garante o sentido da pertinência. Pertencer a uma cultura é pertencer aproximadamente ao mesmo universo conceitual e linguístico, para conhecer como os conceitos e as ideias traduzem em línguas diferentes, e como a língua pode ser interpretada para se referir ou para referenciar o mundo. (HALL, 2001, p. 22). Estamira, no entanto, segue o caminho da diferenciação e coloca-se como alguém que detém códigos que não são aceitáveis em sua cultura ou em qualquer outra.

Ela cria termos e palavras. Com a representação de Estamira, o filme passa então a ter a função de produtor de novos significados e construtor, junto com o espectador, de uma nova linguagem, na medida em que expõe os novos termos que passam a ser compreendidos e até aceitos, momentânea ou definitivamente, por quem assiste aos filmes. "Homem-par-mãe", por exemplo, não é algo estapafúrdio, para quem assiste aos documentários, mas "mulher", assim como "homem-ímpar-pai", simplesmente *homem*.

Mas é Estamira quem arbitrariamente estabelece o código e seu significado. Ela detém o poder de criação e isto fica muito claro nesses filmes. É, portanto, o espectador quem terá de entender. E como, então, funciona a questão do entendimento por parte desse sujeito que assiste às películas? Como ler o discurso cinematográfico ou uma imagem simplesmente? De acordo com Hall (2001, p. 60), isso é possível. Projetarmo-nos em sujeitos da pintura [no nosso caso, dos filmes] nos ajuda como espectadores a vê-la, a entendê-la. Nós assumimos as

posições indicadas pelo discurso, identificamo-nos com ele, sujeitamo-nos ao seu significado, e nos tornamos seu "sujeito".

Entendido o que ela diz – até porque ela explica os significados das novas palavras – os termos passam a fazer sentido não só dentro, mas fora dos filmes, numa relação de construção entre quem produz e quem lê os textos fílmicos. E, de acordo com Hall, "a questão básica é que o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. É construído, produzido. É o resultado da *prática de sentido* [grifo meu] – uma prática que produz o sentido, que faz as coisas significarem". (2001, p. 24).

Outra questão que a fala de Estamira suscita é a produção identitária. A identidade é algo relacional, aponta Woodward. (2000, p. 9). A construção da identidade depende do outro. Para um sujeito saber quem é, é preciso saber, antes, quem não é. Esse espelhamento é muito presente no filme *Estamira*. Ela, várias vezes se descreve como tendo esta ou aquela característica, porém, quase sempre lança mão de explicações que envolvem o não-ser.

A dinâmica do contraste é também a dinâmica estética do filme. Para saber quem é Estamira, o espectador tem que ouvir o outro diegético falar de Estamira no passado. O ser de antes, que não existe mais, da mesma maneira, serve para identificar o ser de hoje. Estamira sã opõe-se a Estamira louca para identificar esta última, o que vem ao encontro da afirmação de Woodward (2000, p. 9) quando esta diz que a identidade é marcada pela diferença que é sustentada pela exclusão, ou seja, ao não ser aquilo, você é isto. Porém, apesar de esteticamente apresentar os "eus" e os "outros" de forma quase que sistemática, o filme se destaca justamente por esse paradoxo onde representa a identidade de Estamira dando a ver ao espectador o que ela deixou de ser: ou seja, "sã". Ela, por sua vez, oferece elementos bastante ricos que incitam a uma reflexão que ultrapassa um dos principais conceitos identitários com os quais ela é representada na diegese: o de louca.

Os documentários mostram, por meio de elementos altamente críveis (depoimentos, receituários etc.) que Estamira é louca, mas transbordam de elementos que propõem uma leitura diferente. O próprio diretor do filme afirma que ela não é louca, é lúcida. Ambas as características de Estamira são respaldadas social e simbolicamente e são reforçadas pela fala de Woodward quando esta afirma que a identidade é tanto simbólica (marcada por meio de símbolos) quanto social. (2000, p. 9-10). A identidade, como se vê representada nesses filmes, não é algo fixo. (*QD*, 2000, p. 16).

Nos documentários, Estamira é a metáfora do cofre que guarda joias valiosas. Essas joias são as "verdades" dadas como presentes ao diretor do filme, sua equipe e, em seguida, ao espectador comum. E, como se, a cada "abertura" desse cofre, Prado encontrasse novas

pérolas, o filme proporciona ao espectador as verdades em pequenas doses, sistematicamente apresentadas. Esse movimento desvela a qualidade do corpo físico como "guardador". Dentro de Estamira estão as "verdades", como também estava adormecida, até um determinado ponto de sua vida, a própria loucura. Estamira guarda surpresas.

Na medida em que o filme avança, acontece o desenrolar de cenas nas quais Estamira lança novas verdades. O movimento remete a uma colcha de retalhos onde o todo é diverso, colorido, mas coerente. Onde cada pedaço é diferente do outro na cor, na textura, no tamanho, no formato. É a própria Estamira quem afirma e traz à tona a discussão sobre os polêmicos aspectos essencialistas ligados à política da identidade. Ao afirmar-se "homem-par-mãe", ela torna inerente à *mulher* a condição de mãe, ou seja, ser mulher é também e, inclusive, ser mãe, como ser homem é ser pai. Esse comportamento essencialista é criticado por teóricos como Weeks, que afirmam ser a identidade algo fluido e não uma essência fixa. (WEEKS, 1994, *apud* WOODWARD, 2000, p. 34).

Alguns elementos desses movimentos colocam em xeque, em específico, duas concepções que pressupõem a característica da identidade. A primeira está baseada na classe social, constituindo o chamado "reducionismo de classe". Essa concepção baseia-se na análise que Marx fez da relação entre base e superestrutura, mostrando que as relações sociais são vistas como determinadas pela base material da sociedade. Argumenta-se, assim, que as posições de gênero podem ser "deduzidas" das posições de classe social. Embora essa análise pareça simplificante e enfatize a importância dos fatores econômicos materiais como determinantes centrais das posições sociais, as mudanças sociais recentes problematizam essa visão. (WOODWARD, 2000, p. 36).

Para Woodward, identidades baseadas em raça, gênero, sexualidade e incapacidade física, por exemplo, atravessam o pertencimento de classe. Kobena Mercer afirma, por sua vez que, "em termos políticos, as identidades estão em crise porque as estruturas tradicionais de pertencimento, baseadas nas relações de classe, no partido e na nação-estado tem sido questionadas". (1992, p. 424 *apud* WOODWARD, 2000, p. 36). Estamira, ao determinar, com certa fixidez, a identidade do homem e principalmente da mulher, condicionando-as aos papéis de mãe pai e de mãe, respectivamente, vai de encontro aos questionamentos oriundos dos "novos movimentos sociais" com relação ao "essencialismo da identidade", pois toma a fixidez do ser homem e do ser mulher como algo "natural", isto é, como uma categoria biológica. (WOODWARD, 2000, p. 37).

A escolha por apresentar a definição de Estamira é também uma opção em mostrar que sim, a mulher, ela *é*, existe, mas desde que, "acoplada" a essa identidade, esteja também a

maternidade. Ou, no caso do homem, a paternidade. Uma das principais contribuições da política da identidade tem sido a de construir uma política da diferença que estremece a estabilidade das categorias biológicas e a construção de oposições binárias. Os novos movimentos sociais historicizaram a experiência, dando ênfase às diferenças entre grupos marginalizados como uma alternativa à "universalidade" da opressão. (WOODWARD, 2000, p. 37).

Estamira, ao contrário, reclama o pertencimento da mulher e do homem a um essencialismo biológico e natural e defende uma concepção unificada de identidade. Ela baseia-se na diferença para classificar as diversas identidades, "porque as coisas e as pessoas [...] ganham sentido por meio da atribuição de diferentes posições em um sistema classificatório". (HALL, 1997b, *apud* WOODWARD, 2000, p. 39). "A identidade depende da diferença", afirma Woodward. (2000, p. 40). Porém, vale destacar, não se trata de oposição exclusiva, mas de relação: o eu se constrói em relação com o outro.

Se "o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade" (WOODWARD, 2000, p. 15), é a partir do corpo que Prado dá início ao processo de identificação de Estamira. Ela é, nos primeiros momentos do filme, um corpo que habita uma determinada região. As primeiras imagens de Estamira fornecem elementos para se começar a análise da construção de sua identidade: mulher, pobre, idosa, mas capaz de se movimentar em direção a algo.

O filme constrói Estamira também a partir da relação com parentes e amigos. E desvela que ela é amada (com tudo e apesar de tudo). Entre as pessoas que admiram essa mulher está Pingueleto, também catador de lixo. Ele se diz apaixonado por ela. Seu outro companheiro de Lixão, João, e também uma mulher que frequenta o Lixão. No minuto 28 do filme de média-metragem, ela fala de Estamira com uma deferência singular quando se refere à protagonista como "senhora Estamira". Estamira é representada como figura central de sua comunidade.

Neste ponto, entende-se que o processo de construção, entre seus colegas, de uma identidade de líder se deve, no caso de Estamira, ao seu comportamento frequentemente explosivo e corajoso, não submisso. Mas também – e este ponto é de grande importância para as narrativas fílmicas –, ao fato de ser ela alguém que se permite adentrar o espaço da afetividade, o que traduz o seu ser como alguém que guarda em si um certo equilíbrio.

Esse suposto equilíbrio que poderia ser inscrito nos estereótipos dos universos masculino e feminino a posiciona socialmente em um espaço privilegiado que garante a ela tanto no âmbito doméstico quanto no Lixão, um tratamento respeitoso.

2.4. REBECA

O principal pilar de *DSA* é a sua protagonista, Rebeca. Personagem complexa, ela é o foco de toda a narrativa. Já na primeira sequência, aos três minutos do início do texto fílmico, percebe-se a ambiguidade de Rebeca a partir de um recorte bastante peculiar. Sua personagem é apresentada como alguém dúbio, complicado, obscuro, difícil de entender.

O dispositivo que remete a esta análise é a fusão de sua imagem à de árvores. O resultado é uma figura que se assemelha a uma obra de arte com características impressionistas. Apesar de que esse plano mostra a protagonista a partir de um prisma deformante e subjetivo (Rebeca refletida no vidro em frente ao qual está sentada), é possível fazer uma ideia da personagem representada, e uma série de questionamentos pode vir à mente: será que ela é tão fria quanto o vidro no qual sua imagem é refletida?

Para Rita Godet, "a imagem refletida no espelho é um motivo clássico da temática identitária, o desdobramento do eu, o tema do duplo, o ser e o parecer, o ser humano e sua máscara"[51]. Além disso, ao fundir a imagem de Rebeca à da árvore, Almodóvar convida o espectador a vê-la como um ser selvagem, como um animal na floresta. A cor vermelha domina a cena e pode ser lida tanto como a coragem da qual é detentora, quanto como a violência da qual é autora. Seu rosto está escondido por grandes óculos. Ela espera, é certo. Mas, quem é ela? O que ela faz? Ela é um mistério.

Nessa sequência, as *roupas* da personagem dão alguns indícios de quem ela é. Ela está vestida com um *tailleur Chanel* branco e usa acessórios que demarcam com clareza sua posição social: o colar de pérolas, a bolsa também da marca *Chanel*, bracelete e broche em ouro e pérolas. Seus cabelos estão bem penteados e a maquiagem é perfeita. É a imagem de uma pessoa elegante, certamente rica.

Do ponto de vista de uma abordagem semiótica, não são apenas palavras e imagens que contam. Objetos, em si mesmos, podem funcionar como significantes na produção de significado. As roupas, por exemplo, podem ter uma simples função física – cobrir o corpo e protegê-lo do tempo. Mas as roupas também atuam como signos. Elas constroem um sentido e carregam uma mensagem. (HALL, 2001, p. 37). No caso de *DSA*, a questão do vestuário é bastante marcante. Rebeca e sua mãe vestem roupas caras que expõem sua diferença com relação às pessoas das classes populares, já que nem todas podem comprar objetos caros.

[51] Observações feitas durante a orientação desta tese.

Percebe-se a intenção de construção do sujeito individualizado, destacado do meio em que vive.

De acordo com Barthes, conceitos como elegância, formalidade, casualidade são passíveis de serem transmitidos a partir do vestuário. Assim é que um vestido de noite pode significar "elegância"; uma gravata borboleta e fraque, "formalidade"; as calças jeans e tênis, "roupa casual"; um determinado tipo de suéter, "um longo e romântico passeio de outono no bosque". (BARTHES, 1967 *apud* HALL, 2001, p. 37). De acordo com Hall, esses signos permitem às roupas carregar sentido e funcionar como uma linguagem. Ele explica que nem todo mundo "lê" a moda da mesma forma, mas todos aqueles que compartilham o mesmo código da moda interpretam os signos, grosso modo, da mesma maneira.

O texto fílmico tem a intenção de colocar Rebeca no mesmo "universo" de distinção e elegância que sua mãe, Becky, também ricamente vestida, na chegada ao aeroporto onde Rebeca a aguarda. Apesar da diferença entre elas, a roupa, os saltos altos, a elegância, os penteados impecáveis as igualam. A roupa é também uma linguagem utilizada no filme para apontar a diferença de seus mundos e suas transformações identitárias. Ao mesmo tempo em que Becky se apresenta elegantemente vestida durante um espetáculo noturno, Rebeca é vista na prisão com roupas da instituição. A detenta a escuta através de um rádio sintonizado na transmissão do show. Esse elemento cênico incita à leitura de que elas estão muito distantes uma da outra, não só no aspecto físico. O mesmo dispositivo que utiliza a roupa como linguagem é usado quando Becky adoece.

No hospital, a elegância habitual da atriz é substituída pela roupa dos "doentes", que a iguala a tantos outros anônimos que, como ela, estão precisando de tratamento. Estão todos no mesmo universo. Porém, nessas sequências, Rebeca, já refeita dos dias na prisão, mostra sua tradicional distinção, o que novamente desvela a intencionalidade desse movimento de representação da oposição marcada pelo vestuário.

Em outro momento, já na hora em que está quase morrendo, Becky aparece vestida com uma "singela" camisola branca em oposição à roupa de sua filha. Ela e Rebeca têm destinos diferentes, parece sugerir o vestuário. A narrativa convida a uma leitura simbólica: uma (de branco) vai para o "céu" (sagrado), a outra, que está vestida com um costume vermelho, fica na vida terrena (profano), reforçando a dicotomia como proposta narrativa: céu/terra, morte/vida, inocentes/culpados, composições frequentes na obra. E é justamente porque roupas e acessórios configuram uma linguagem específica e plena de significados que Letal, o transformista vivido pelo juiz Eduardo Dominguez, se veste como Becky.

Para ser Becky, não basta então a peruca, as roupas, mas também o gestual da atriz, conforme destaca o transformista, ao explicar como consegue estar tão próximo da original em sua imitação. Ao afirmar que o travestismo é uma máscara, Godet destaca que "aqui o filme reforça a reflexão sobre a identidade apontando para a questão da aparência e da essência, das máscaras identitárias, do ser e do parecer, os múltiplos e surpreendentes *eus*"[52].

Na primeira cena em que aparece, Rebeca está, portanto, sentada em uma sala de espera do aeroporto entregue ao devaneio que a transporta a momentos da sua infância. Nesse plano, a narrativa fílmica desvela o tempo mais difícil de sua vida: sua mãe adorada que a abandona, seu padrasto que a maltrata e a grande solidão que resulta desta situação. Almodóvar, assim como Prado, demonstra uma necessidade de voltar ao "antes" da personagem para construí-la em seu presente diegético. Ela é, para o espectador, não a adulta rica e bem vestida, mas a criança frágil, negligenciada e sofredora.

O plano mais emblemático em *DSA* mostra um fotograma onde as imagens de Rebeca criança e adulta se fundem. Por um instante fugaz, a imagem da Rebeca criança, correndo desesperada e só, é misturada à imagem da cabeça da Rebeca adulta numa admirável escolha de montagem entre diferentes planos. Esse movimento deixa ver não só que a gênese da imagem é o mundo interior de Rebeca, mas também que, na realidade, a menininha só e frágil ainda existe "dentro" adulta, fazendo-a infeliz. Esse sofrimento é o fio que a retém prisioneira do seu passado e funda a vocação psicanalítica da obra. O texto fílmico sugere que, para amadurecer, a heroína deverá retornar simbolicamente através do seu passado para quebrar as correntes que a privam de uma vida feliz e plena no presente.

O plano em que Rebeca corre em meio a árvores denota que, apesar de toda a sua fragilidade, ela tem coragem suficiente para percorrer caminhos desconhecidos e obscuros. A violência que ela sofre também reforça as palavras de seu padrasto, ao descrevê-la jocosamente aos homens da Ilha Margarita como alguém "[…] selvagem como vocês". Nessa fala, ele faz alusão à raiva explícita da garota ao ouvi-lo dizer que quer vendê-la a esse grupo de homens (evidentemente uma brincadeira, mas que ela toma como verdade), como se ela fosse um objeto.

Frágil, Rebeca sofre também devido à relação turbulenta de sua mãe e seu pai. Becky casa-se uma segunda vez, e a garotinha sente-se ainda mais abandonada. Adulta, Rebeca casa-se com Manuel, antigo amante de sua mãe, revelando seu profundo desejo de imitá-la e também de vingar-se da mãe por sua ausência. Este desejo de imitá-la, que traz à tona a

[52] Observações feitas durante a orientação desta tese.

temática do duplo, é confirmado ao final do filme, quando uma sequência mostra Rebeca e sua mãe discutindo dentro de uma sala de um Tribunal de Justiça.

Depois de 15 anos de ausência, a cantora e atriz Becky del Páramo volta à Espanha, a Madri. Rebeca a aguarda com impaciência e inquietude, porém, mesmo depois de tanto tempo passado, Becky ainda a faz sentir-se como alguém desimportante. Na sequência do aeroporto, o espectador tem os elementos dos quais precisa para sentir admiração e simpatia por Rebeca, pois esta já foi devidamente representada na condição de vítima sofredora e infeliz. Adulta, ela sofre nova decepção. Desta vez, no presente diegético, o que, de certa forma, atualiza seu sofrimento de outrora e o localiza no "aqui-e-agora" que faz parte também da vida do espectador.

Logo que chega, Becky se mostra decepcionada por ter "apenas" a filha à sua espera. Ela gostaria, na verdade, de ver uma dezena de jornalistas. É um grande sofrimento para Rebeca constatar a decepção de sua mãe, pois imagina que a cantora, depois de tanto tempo distante de sua única filha, estaria radiante por poder reencontrá-la a sós. Essa sequência tem uma grande importância para a vida de Rebeca: ela reposiciona a jovem novamente frente à frustração e à tristeza causadas por sua mãe. Estes sentimentos contagiam grande parte da narrativa.

Nessa sequência, Becky, assim como sua filha, está elegantemente vestida, trajando um *tailleur* vermelho e um belo chapéu da mesma cor. Depois das formalidades de chegada, ela sai da sala de desembarque com Rebeca, enquanto sua amiga e acompanhante se ocupa das malas. Becky abre sua bolsa e pega um espelho. Ela quer estar certa de que está bonita para a grande recepção que, imagina, terá no aeroporto. Nesse momento, ela pergunta a Rebeca se "há muitos jornalistas ao lado de fora". Sua filha, feliz por ter conseguido evitar a multidão que – ela acreditava –, só iria aborrecer sua mãe, sorri e responde que conseguiu despistar toda a mídia.

A câmera mostra a conversa entre mãe e filha no jogo em que aparece ora um rosto, ora outro (em *campo*/*contracampo*) a partir de movimentos de aproximação que permitem ao espectador ver e interpretar as diferentes expressões das duas mulheres. Becky exprime sua decepção enquanto confessa ter se vestido com tanto capricho justamente porque pensava que seu retorno a Madri seria um grande evento público. Rebeca, por sua vez, a faz perceber que era ela, sua filha – e não os jornalistas –, que a esperava com bastante impaciência.

Rebeca sofre, mas perdoa sua mãe e inscreve-se como a heroína que perdoa, que tem "bom coração", como convém mesmo aos seguidores da fé cristã que rege a sociedade em que ela vive. "Perdoe e será perdoado", determina a religião aos seus seguidores. As palavras da

oração *Pai Nosso* – "perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido" – parecem ter uma grande relevância na compreensão do comportamento de Rebeca. Na realidade, a ideia implícita é, em verdade, a do pecado, do erro, da culpa. "Perdoa a minha ausência", diz Becky a Rebeca alguns minutos depois de sua chegada.

As atrizes que representam Rebeca tanto na fase adulta quanto na fase criança (Victoria Abril e Rocío Muñoz, respectivamente) possuem uma aparência frágil, que serve para reforçar a noção de heroína vitimada. Adulta, o físico delicado de Rebeca em nada lembra a força atribuída à sua mãe Becky, representada pela atriz Marisa Paredes. Por isso, em momentos em que ela é suspeita de ter cometido um crime, por exemplo, na cena em que sai da prisão e diz ao juiz: "Eu sou inocente!", o espectador acredita nela. Do seu crime anterior de troca de medicamentos – e consequente morte do seu padrasto – ela já está perdoada, porque o espectador não a julga na condição de adulta assassina, mas como uma criança em situação de sofrimento. E mesmo quando ela confessa, diante das câmeras, ter matado seu marido, o espectador não vê nela uma criminosa, mas uma mártir.

De acordo com o diretor do filme, Pedro Almodóvar, esta situação de *confissão* diante da câmera foi para ele a ideia original que daria vida à construção de todo o roteiro. Nessa sequência que desvela uma situação insólita e surpreendente, ela estabelece uma tal intimidade com o público que sua fala mais parece a de um paciente falando ao seu psiquiatra. Na verdade, é o espectador que é subjetivado pela câmera ao tempo em que passa a viver o papel de confidente.

Além disso, ela parece sincera. É talvez graças a essa familiaridade (é ela quem apresenta esse telejornal diariamente) que o espectador do filme – não somente o diegético – é convidado a perdoá-la e a estar ao seu lado. No momento da confissão, um plano intervém na narrativa para mostrar que o juiz que acompanha o caso do assassinato de Manuel assistia ao telejornal. Na mesma hora, ele liga para os policiais e lhes ordena prendê-la.

A intervenção desse plano tem a função de explicar a rapidez com que os policiais chegam ao estúdio, antes mesmo de ela terminar de falar. Ela pede que os policiais esperem, pois ainda não terminou de falar, e eles esperam. Em seguida, em frente ao público diegético – pois a transmissão não é interrompida –, eles a algemam e a levam pelo estúdio até a viatura policial.

As imagens, somadas à voz fria e impessoal do policial que lê seus direitos, evocam seu futuro de prisioneira. Essa é outra ocasião em que o discurso fílmico reforça a ideia de que Rebeca é uma sofredora. Seu sofrimento é, pois, espetacularizado, como o são o de Carolina Maria de Jesus e o de Estamira.

A sequência da confissão desvela a existência de "duas" Rebecas. Uma é tranquila e fria, capaz de ler as notícias antes do início do telejornal, como faria habitualmente, como se nada tivesse acontecido. A outra, incapaz de se controlar diante confissão.

Um movimento de câmera em *travelling* frontal enquadra Rebeca em plano aproximado, mostrando-a ao lado de sua colega que traduz o jornal em língua de sinais para os surdos que assistem à TV. Ela parece serena e mesmo sua mãe, que a vê pela televisão durante a apresentação, fica estupefata com a capacidade de sua filha em trabalhar normalmente pouco tempo depois do desaparecimento de seu marido. O primeiro assunto do jornal é uma manifestação de agricultores. Em seguida, ao virar a página onde lê o texto, ela se dá conta de que desta vez ela terá que noticiar o assassinato de seu marido Manuel.

Nesse momento entra em cena a "outra" Rebeca: emotiva, dramática, arrependida. Porém, uma assassina. Pois é então que ela se revela como responsável pela morte do homem. Rebeca para e seu rosto se transforma em uma máscara de dor e preocupação. É, portanto, a Rebeca que sofre enormemente que é representada nesse plano. Tem início o movimento intencional do texto fílmico a fim de chamar a atenção do espectador para a tensão que contagia outras personagens da trama.

O que passa a ocupar o quadro é uma montagem de planos que se sucedem. É quando se vê, ora o juiz, ora Becky, em suas casas, apreensivos em frente ao aparelho de TV. Rebeca invade com tamanha emoção a cena que o que está fora de campo passa a fazer parte do mundo interior de quem assiste ao filme. O filme remete a Becky, ao juiz, e mesmo ao espectador diegético. Nesse plano, o espectador do filme é incitado a pensar no que vem depois, pois é o ápice do drama.

Depois de uma hesitação inicial, Rebeca começa a ler as informações sobre a morte de Manuel. De repente, ela, que mantém seu olhar voltado para a câmera, pede perdão ao público. Suas palavras funcionam como uma ruptura na relação da figura impessoal que vinha sendo representada até agora por ela e o espectador diegético.

Nesse plano, Rebeca é inscrita na condição de alguém que "perde a cabeça", que está histérica e fora de controle. Ela se mostra, desvela a verdadeira Rebeca, uma pessoa em "carne e osso", capaz de matar seu marido e arrepender-se em seguida. "Desculpem minha familiaridade", diz ela. Ela expõe sua vida privada, chora, mostra fotos de sua casa, dos objetos caros a seu marido e anuncia: "E eu sei quem cometeu o crime!". Ponto alto da trama, essa "hora da verdade" é também um momento de suspense referendado por uma montagem onde diversos outros planos podem ser vistos. O primeiro, com Becky espantada, sugere a culpabilidade da cantora e um suposto medo por ter sido descoberta.

O dispositivo cinematográfico escolhido é o plano aproximado, que mostra em destaque na tela o rosto apavorado da atriz e mãe de Rebeca. Esse plano não chega a durar dois segundos, mas é suficiente para aumentar a tensão na sala obscura. O "Fui eu !" que vem em seguida, dito por Rebeca, e o grito da tradutora de linguagem de sinais para surdos, Isabel, são o ponto final para esse "primeiro ato". Como em um teatro, depois que se fecham as cortinas, as cenas seguintes mostram não a Rebeca apresentadora, mas a Rebeca em sua vida real.

Antes, porém, espectador do telejornal e espectador do filme são inseridos em uma mesma espacialidade, na medida em que assistem, simultaneamente – porém não do mesmo lugar –, à confissão de Rebeca. O espaço físico real e diegético se fundem. Não importa onde estejam fisicamente, ambos os sujeitos espectadores ocupam "lugar" idêntico.

O espectador da sala obscura é, portanto, assim como o diegético, uma espécie de cúmplice que a escuta e com quem ela trava uma grande intimidade marcada pelo olhar direcionado à câmera, que, por sua vez, toma o lugar do olhar do espectador. Ao falar de si, Rebeca remete à ação similar de Carolina Maria de Jesus e Estamira que também supõem um interlocutor "ideal" que as ajudará a sair do espaço da dor, ou que pelo menos as entenderá.

O que se vê é a representação de uma relação biunívoca bastante singular. O espectador subjetivado pelo olhar da câmera a olha nos olhos, a vê sofrer, a escuta. Essa construção estética permite que o espectador fique ainda mais ligado à personagem, seguindo-a e torcendo por seu sucesso até o final do filme. Ela o convence de sua dor.

O texto não expõe apenas a Rebeca "sofredora". Depois da representação da pequena Rebeca, criança frágil e sofrida, o discurso fílmico oferece ao público planos e sequências onde muitas de suas qualidades – tanto positivas quanto negativas – são valorizadas. Ela é apresentada como uma boa esposa, boa colega de trabalho e profissional competente, mas sobretudo como uma mulher *loucamente* apaixonada e, portanto, capaz de matar por amor.

Manuel, que já tem Isabel, a colega de trabalho de Rebeca, como um de seus casos extraconjugais, passa a se envolver também com Becky. A dupla parece não se preocupar com a dor de Rebeca, que sofre em silêncio, demonstrando seu amor incondicional tanto por sua mãe quanto por seu marido. Essa atitude acaba por reforçar ainda mais seu lado superior e heroico frente ao espectador.

Rebeca ama, mas também odeia sua mãe. Esta contradição de sentimentos de amor e raiva desvela a qualidade da relação das duas mulheres, como se observa no plano aproximado do começo do filme, no qual as duas falam de seus sentimentos em frente à antiga

casa de Becky. O diálogo que se segue prova que, apesar de tudo, Rebeca ama sua mãe e que, além disso, ela nunca amadurece de fato.

> Becky: Você ainda me ama, pelo menos um pouquinho?
> Rebeca: Eu te amo muito, mamãe.
> Becky: Eu tinha medo que você me detestasse.
> Rebeca: Eu te detestei, mas mesmo nesses momentos eu ainda te amava.

A ambiguidade do sentimento de Rebeca é reforçada simbolicamente nesse plano: enquanto elas se abraçam, a figura que está no fundo do plano é o cartaz com a imagem de Letal, sua outra mãe. No entanto, o rosto sem emoção do transformista é um contraponto à emoção desmesurada de Becky, como se a cena emocionante que elas vivem fosse, de fato, uma farsa.

2.5. MANUELA

A heroína de *TSMM* é uma mulher representada como uma pessoa madura e equilibrada. Manuela não procura uma mãe. Ela *é* a *mãe*. Ela é a pessoa que cuida do outro, do princípio ao fim do filme. E é esse seu lado maternal que se vê já na primeira sequência da película, em que se mostra uma sala de hospital onde ela atua como enfermeira. A protagonista é alguém que trabalha com a dor e o sofrimento de outros, ao tempo em que sofre junto.

Nessa primeira sequência, observa-se que a protagonista trabalha com pacientes que aguardam pelo transplante de órgãos. O jovem que está sendo observado por ela não resiste à espera e morre. A música é tranquila e triste, um diálogo entre um piano e um violoncelo traduzem a seriedade que contagia grande parte da narrativa. É talvez um momento em que a música substitui o não dito, a fala do doente com a morte que se aproxima.

A narrativa sugere que é o último suspiro do paciente. E a escolha da música não se dá por acaso: ela tem a função de contrastar com a frieza dos aparelhos, do ambiente e convida o espectador a vislumbrar a tranquilidade da morte. Em alguns momentos, essa música é substituída pelo som do aparelho ao qual o doente está ligado; em outros, é a música suave que toma o lugar no plano, tudo muito lento.

É a partir da análise de um eletrocardiograma que Manuela constata a morte do paciente. Depois de um movimento panorâmico de cima para baixo, a câmera mostra, em plano aproximado, o rosto de Manuela. Ela parece triste e cansada. É a primeira vez que sua figura é representada na tela.

Até então, é a música e o paciente que ocupam a cena. O som o acompanha. Esse movimento cinematográfico pode ser lido como tendo a intenção de subjetivar Manuela através do som triste e constante ao lado do moribundo. Ao deparar com Manuela pela primeira vez, o espectador se dá mesmo conta de que sim, a subjetivação da protagonista pela música não é uma incoerência narrativa, mas um instrumento que revela a poesia da sequência de apresentação da heroína.

Os momentos agradáveis, Manuela os têm ao lado de seu filho adolescente, Estéban, um rapaz apaixonado por teatro. Eles moram juntos e é na casa dela que se pode perceber uma "outra" Manuela, bem diferente da enfermeira. Enquanto ela prepara o jantar, sua atitude e seus gestos dão prova de uma mulher relaxada e feliz. A decoração do interior revela a boa dona de casa, seu bom gosto e organização.

Nascida na Argentina, ela vive primeiro em Barcelona com seu marido Estéban, que, a partir de um determinado momento, resolve se transformar em travesti e passa a se chamar de "Lola". Sem ter outra opção, resolve continuar com ele, mas depois que fica grávida, ela decide ir embora para Madri, onde cria seu filho bem longe do pai. Desde então, ela se dedica somente a sua profissão e a seu filho. O filme sugere que ela não tem outra relação amorosa e que seus amigos são exclusivamente os colegas de trabalho. "Ela tem a solidez de pessoas que se viram sozinhas na vida desde muito cedo, um doce sotaque argentino e um sorriso espontâneo e triste." (ALMODÓVAR, 2001, p. 7).

A história de Estéban (pai), que se transforma em Lola, é, portanto, um segredo que ela guarda consigo. Ela não conta nada a seu filho Estéban, talvez para lhe poupar de um sofrimento maior. Como Rebeca, e diferentemente de Estamira, essa é uma heroína que sofre calada. Ela partilha com seu filho o gosto pela arte. Para ele, a literatura é um dom que lhe permite representar sua vida.

Fascinado por sua mãe, ele tem definido seu primeiro projeto: escrever um livro cujo titulo previsto é *Tudo sobre Minha Mãe*. "Eu estou escrevendo uma novela sobre você, para um concurso" (*TSMM*), diz ele à sua mãe no início do filme. Nesse livro, ele quer mostrar sua mãe, a mulher comum, mas sobretudo Manuela, a heroína que daria a vida por ele[53]: "Estéban:

[53] A subjetivação do autor é também um recorte que pode ser feito e analisado a partir dessa narrativa. Essa sequência do filme serve para desvelar a presença sutil de Almodóvar na condição do jovem. O autor pode ser visto nesse rapaz na medida em que o nome do livro é o nome do filme em questão. Uma série de outros fatos confirma essa intencionalidade. A presença da mulher e a ausência do homem na vida de Almodóvar é uma constante. A figura da mãe exerce grande fascínio em suas obras. Sua mãe verdadeira chega mesmo a viver alguns papéis em seus filmes.

Você seria capaz de se prostituir por mim? Manuela: Eu, eu já fui capaz de fazer tudo por você" (*TSMM*).

O rapaz quer compreender o mundo que habita, seu presente, mas principalmente seu passado obscuro. Seu desejo é ser um escritor, um "futuro Prêmio *Pulitzer*". A paixão pelo teatro é também um elemento que une mãe e filho. E é após uma apresentação da montagem no teatro de *Um trem chamado desejo* que Estéban morre tragicamente.

O espetáculo, um presente de aniversário que sua mãe lhe oferece por seus 17 anos, é uma maneira de ver de perto a atriz Huma Rojo (Marisa Paredes), que interpreta Blanche Dubois, heroína de Tennessee Williams. No teatro, Manuela chora, lembrando-se do seu passado. O texto fílmico desvela mais tarde na narrativa que ela e seu marido, antes, atuam na mesma peça: ela interpreta o papel de Stella; e Estéban, o de Kowalsky. No fim da representação, já fora do teatro, enquanto esperam a saída da atriz principal para lhe pedir um autógrafo, o filho de Manuela volta a insistir sobre o desejo de conhecer a verdade sobre seu passado. O seu grande sonho é descobrir quem foi seu pai, que ele pensa estar morto.

Chove muito essa noite e devido ao mau tempo, eles estão abrigados sob uma marquise. Um plano aproximado mostra a dupla enquanto o assunto vem à tona. Estéban diz a sua mãe que "um desses dias você terá que me contar *tudo sobre meu pai*. Não é suficiente que me diga simplesmente que ele morreu antes que eu nascesse" (*TSMM*). Manuela, que parece fatigada e triste, promete contar-lhe tudo: "Então... eu te contarei tudo quando chegarmos em casa". Mas ela não terá tempo de fazê-lo. Ao tentar falar com a atriz Huma Rojo, que sai do teatro em um táxi, ele é atropelado e, pouco tempo depois, morre. A morte do rapaz é a segunda ruptura e a dor maior na vida de Manuela. Tudo perde o sentido. A construção estética do caos e do vazio simbólico é observada pelos movimentos da câmera, ponto de vista das personagens e montagem. Tudo é construído para dar sentido a esse momento.

A diferença entre *DSA* – no qual Rebeca sofre durante todo o filme (a falta de sua mãe em criança, o assassinato de seu marido no meio do filme e a morte de sua mãe ao final) – e *TSMM* é que Manuela vive o pior de todos os sofrimentos já no início da narrativa. Sua personagem é irrepreensível desde o começo: profissional competente e dedicada, mulher generosa, mãe atenciosa, dona de casa inquestionável. Sua vida e conduta levam o espectador a interpretar a morte de Estéban como uma injustiça.

Depois da perda de seu filho, ela "ganha" a permissão para fazer o que quiser até o final do filme. Ela não será julgada por seus atos "repreensíveis"[54]. Além disso, todo esse sofrimento pode ser a causa de sua coragem e solidariedade para com os outros. Neste ponto ela se transforma, ou mesmo reforça sua característica de mãe do mundo, uma espécie de "fada madrinha". Pessoas que ela nem mesmo conhece, como Irmã Rosa, ou amigos antigos como o travesti Agrado, e recentes, como Huma Rojo, estão entre os que têm a sorte de cruzar o seu caminho. Mesmo aqueles que a princípio a rechaçam – por exemplo, Rosa, mãe de Irmã Rosa –, acabam por se aproximar de Manuela.

Em diversas sequências, ela é a pessoa certa, que chega na hora certa. Não raro ela aparece como que por magia, de um jeito quase irreal, como a salvadora dos oprimidos. A primeira sequência que desenvolve este aspecto de heroína se dá em Barcelona. É noite. Manuela está dentro de um táxi, deixando o "Campo do Barça", lugar onde tradicionalmente trabalham travestis. De repente, ela ouve e avista uma mulher – que na realidade é um travesti – que apanha de um homem, e decide ajudar. Manuela pede ao chofer que pare e ela desce do carro.

Ela procura uma pedra com a qual atinge a cabeça do agressor e libera a vítima. Nem ela nem o espectador sabem que essa pessoa é o travesti Agrado, pessoa conhecida dos tempos em que morava em Barcelona, antiga "amiga". A dimensão do conto de fadas aparece nessa sequência, em que ela, depois de abaixar-se, "surge" na tela vinda do solo, de um jeito "mágico". A câmera é fixa e vê-se que há muita poeira no local, em razão da saída do carro que acaba de deixá-la. De repente, a profundidade do campo cênico se altera e sua cabeça, vinda de baixo, é lentamente enquadrada no plano.

Pouco a pouco, no momento exato em que a poeira se funde e se transforma num grande filamento de luz, o táxi desaparece e pode-se ver a cabeça completa da heroína. As duas pequenas luzes do táxi são como dois olhos que, de longe, olham para Manuela. Esse plano valoriza também os olhos de Manuela com uma tomada de câmera bastante aproximada. Ela olha fixamente alguma coisa que parece terrível. Simbolicamente, a luz no fim do túnel pode ser lida como o seu renascimento em um outro mundo, como se fosse somente ali, naquele momento, que a heroína tivesse sido materializada.

Ela chega para salvar o travesti que sofre e está em perigo. Parece preocupada e, apavorada, fica imóvel. Seus olhos e seu corpo são fixos, como o é também a câmera: a

[54] Novamente a subjetivação do diretor que aparece através da personagem é percebida. E é através desse dispositivo que Almodóvar apresenta e defende perante o público suas verdades, ainda que sejam posições muito distantes das tidas como socialmente aceitáveis. É ele, em última análise, que está por trás de suas heroínas.

heroína vê qualquer coisa que ela não pode, não quer perder de vista. Manuela livra-se de sua bolsa. O plano seguinte mostra o travesti, que apanha de um homem. Eles estão sobre a grama e o travesti, que acaba de ser atingido, tenta pegar alguma coisa em sua bolsa.

A câmera fixa em um plano geral desvela a tensão do momento. A violência sexual é sugerida pelo seio do travesti, que está exposto. Ao contrário do travesti, que grita desesperado, o agressor parece estar se divertindo. É posta em cena a representação do que, nesse mundo, é considerada uma transgressão. Ele tenta abraçar e beijar a boca da vítima.

No momento da briga, ninguém se dá conta da presença de Manuela, que está chegando perto deles. O plano se altera e a câmera mostra uma faca que estaria dentro da bolsa de Agrado. Um outro plano aproximado expõe mãos e braços que disputam a arma. A lâmina é apontada na direção de Manuela: "tem qualquer coisa que vem de lá", parece dizer o plano fílmico. Em seguida, um *travelling* vertical, de cima para baixo, mostra que Agrado, finalmente, se liberta. A câmera segue o movimento do homem no solo e sugere que seu olhar é direcionado para a direita, onde se encontra a vítima que tenta fugir.

A selvageria do momento é sublinhada: tanto Agrado quanto seu agressor são representados esteticamente de maneira a lembrarem animais de quatro patas. Mas antes mesmo que o homem possa alcançar Agrado, Manuela atinge-o com sua bolsa, na qual ela havia colocado uma pedra. Com o golpe na cabeça, ele para. A bolsa de Manuela salva a vítima. O objeto feminino é exposto como tendo grande poder de retenção e magia: da bolsa da mulher tudo pode sair, como também da cartola do mágico. Assim também é representado o corpo de Estamira, de onde pululam verdades.

Após ajudar sua antiga amiga, Manuela não faz outra coisa senão ajudar os outros. Depois da perda de seu filho, ela lança mão de sua liberdade, o que a permite viver inteiramente seu lado "fada madrinha", aquela que só faz o bem. A heroína abandona o hospital e se transforma na pessoa que, enquanto busca resolver algumas pendências que ficaram para trás em sua vida, dedica-se a ajudar os que sofrem. Antes, no seu trabalho, ela tem a oportunidade de participar de um vídeo sobre doação de órgãos e fica claro, já desde então, o quanto a personagem é alguém engajada nessa luta.

O filme propõe, pois, uma Manuela generosa, que crê na continuidade da vida após a morte física. Ela é o "bem" e representa a fé na força da vida. Alguém com coragem suficiente para combater o mal. Manuela é, finalmente, a voz do autor que quer, com sua obra, representar uma figura de mãe que, ao tempo em que se submete a muitos estereótipos, deles se distancia, traduzindo-se em uma personagem rica, capaz de levar o espectador à reflexão e revisão de temas que transpassam as questões identitárias.

2.6. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 2

Neste capítulo a intenção foi mostrar como Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela são representadas esteticamente: sua personalidade complexa, seu sofrimento, sua dor, parte de sua história de vida, seu presente. As quatro mulheres, cada uma de acordo com suas individualidades e características culturais, dentre outras, vivem uma crise, mas buscam, a despeito de tudo e de todos, a felicidade. De acordo com André Comte-Sponville (2007), o que toda pessoa deseja é a felicidade. E essa felicidade é um bem em si mesmo – diferente do dinheiro, que se busca para ter o luxo e o luxo para ter o prazer –, e não é necessário justificar o seu valor ou a sua utilidade. Seu valor é, por si mesmo, absoluto e completo. É um objetivo sem outro objetivo, pois a felicidade é o bem maior, soberano.

As heroínas desses três filmes fazem um grande esforço sobre si mesmas para conseguirem a felicidade. Seus caminhos em busca de uma vida feliz são difíceis e dolorosos. No caso de Carolina Maria de Jesus e Estamira, quase inumano. E é isto que as diferencia das outras personagens que fazem parte dessas obras. A seu modo peculiar, cada uma dessas mulheres tem o poder de seduzir e encantar o espectador a ponto de arrastá-lo com elas durante toda a trama.

Para Hall, por trás de uma representação aparentemente simples há, forçosamente, uma série de elementos, de segredos que precisam ser desvendados. (HALL, 2001, p. 53). Portanto, ao analisar um filme, uma obra literária, há que se desconfiar da existência de algo maior, mais complexo do que o que simplesmente se vê, ou se lê. Como se faz com o texto literário, é preciso também "ler" para descobrir como uma determinada imagem se insere no universo social e cultural, tornando, assim, possível compreender seu significado. Isso lembra o herói shakespeariano ao afirmar que "há mais mistérios entre o céu e a terra do que sonha a sua vã filosofia", porém também é necessário levar em conta que entre a representação de uma imagem e sua interpretação há todo um mundo de possibilidades e caminhos vários a serem considerados.

Com este capítulo, propõe-se a uma leitura dos textos literário e fílmicos para descortinar, ao menos em parte, as intenções da narrativa, a fim de chegar um pouco mais perto da verdade dessas mulheres.

Cinema e literatura são produtores de novas identidades e isto se vê não só na relação com um suposto leitor/espectador, mas com quem vive as personagens, ainda que sejam a personagem de si mesma, como no caso de Carolina Maria de Jesus e Estamira. E mesmo o

ator de filmes de ficção é transformado pelo filme. Ele passa a ser alguém especial, que participou do filme X, que concorreu ao prêmio Y, e assim por diante.

No filme *Jogo de cena*, Eduardo Coutinho (BRASIL, 2006) brinca com essa dualidade do ator e do protagonista quando este fala de si ou representa o outro que fala de si, que conta sua própria história. O diretor se vale de depoimentos de pessoas reais que são filmadas e, posteriormente, servem de roteiro para a atuação de atores. Mas a montagem contempla não só a *performance* dos atores, vivendo seus papéis, mas também vários momentos "reais", fazendo com que aqueles se confundam com as pessoas que contaram suas histórias. Na película, cujo título retrata o que o autor propõe na sua narrativa, expõem-se não só as falas das pessoas reais, mas também as falas reais das atrizes que representam essas histórias reais. Fernanda Torres, por exemplo, parece "sair" da personagem, tamanha sua identificação com o texto. Ela conta o que sentiu ao representar a fala do outro. E isso é registrado e montado no mesmo filme. Em vários planos, portanto, as falas parecem se misturar, deixando confuso o espectador quanto ao que é verdade ou representação da verdade e o que é ficção.

Em algumas sequências e planos desse filme, percebe-se que o ator despe a pele de representante de um determinado real, e se coloca como *pessoa*, confundindo-se com quem tenta representar. A representação estética da realidade das voluntárias que participam do documentário dá espaço, pois, à aparição da pessoa real, que deveria estar velada sob a pele da personagem. Neste sentido, os filmes *TSMM* e *DSA*, da mesma forma, devem ter interferido na vida real das atrizes que protagonizaram os filmes, se não criando para elas novas identidades, ao menos as incitando a refletirem sobre si mesmas.

Em *QD*, *Estamira*, e *ETN*, a pessoa real está quase sempre presente, mas a pessoa que esteve em tempo real frente às câmeras ou retratada no livro já não é mais a mesma. Carolina Maria de Jesus e Estamira da vida real se transformam em pessoas estetizadas, representadas, e passam a ser personagem de sua própria história.

CAPÍTULO 3 ESTRATÉGIAS DE DISTANCIAMENTO

– Será que este povo é deste mundo? [grifo meu]
Eu achei graça e respondi:
– Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo.
Passei o olhar naquele povo para ver se apresentava aspecto humano ou aspecto de fantasma. O homem seguiu sorrindo. E eu fiquei analisando. [...]

Carolina Maria de Jesus (*QD*, p. 128).

Este capítulo tem como foco central a discussão em torno dos instrumentos cinematográficos e literários que levam a heroína a distanciar-se, simbolicamente, do leitor/espectador, incitando-o a um estranhamento, a um movimento de desidentificação e, por isso mesmo, convidando-o a não estar com ela, a se posicionar contrariamente às suas ações. Em última análise, até mesmo condenando-a por seus atos.

Procura-se entender como se dá, assim, a construção e a representação do lado *sombrio* da heroína, grosso modo, de seu comportamento que não condiz com as regras do mundo oficial, nos termos do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Primeiramente se analisa, nas cinco obras – os filmes *De Salto Alto* (*DSA*), *Estamira*, *Estamira para Todos e para Ninguém* (*ETN*), *Tudo sobre Minha Mãe* (*TSMM*), e o livro *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (*QD*) –, o movimento, comum, à trajetória do herói tradicional de um retorno simbólico ao passado. Esse retorno, embora possa ser observado com relação às quatro personagens principais das obras que compõem esta tese, nem sempre se dá de forma similar.

No caso de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, a noção de retorno é muito mais fortemente marcada se analisados os documentos extradiário, ou seja, o que se seguiu após o lançamento de *QD* e não só e necessariamente dentro da narrativa do diário. Isso porque, depois de lançado, o diário continua a dialogar fortemente com a autora do livro que, apesar de personagem da obra, acaba por extrapolar esse contexto. Porém, vale destacar a pertinência do gênero *diário* ao tempo passado, já que, na maior parte dos relatos, é a memória do que aconteceu que se inscreve como relato.

Nos documentários, a presença do passado é bem marcada, seja a partir das pessoas que relembram o passado da protagonista, seja por meio da tentativa do diretor em reconstruir esteticamente esse tempo. Em *DSA*, esse tempo é representado como o lócus da gênese da

malignidade da heroína e tem grande força para o desenvolvimento de toda a narrativa. Em *TSMM*, é no passado que Manuela esconde seu grande segredo: o ex-marido, o travesti Lola, e tudo o que viveram juntos.

As três últimas partes deste capítulo abordam elementos que efetivam o distanciamento das heroínas com relação ao público receptor. Neste ponto, sugere-se uma diferenciação, já que nos documentários essa desidentificação é resultado principalmente da presença neles de dois elementos especiais: o lixo e a loucura. Nas películas espanholas, a homossexualidade e a contravenção das heroínas com relação ao mundo oficial onde estão inscritas são os elementos que mais contextualizam a figura do distanciamento discutido neste capítulo. A relação com transexuais e travestis que se prostituem inscreve tanto Manuela, de *TSMM*, quanto Rebeca, de *DSA*, como pessoas anticonvencionais, que rompem com diversas regras da sociedade onde estão inseridas.

Estes assuntos são abordados neste trabalho sob os títulos: "Lixo e loucura nos documentários" e "Homossexualidade e contravenção em Almodóvar". Em *QD*, propõe-se desvendar duas facetas pouco discutidas da protagonista, sob o título "Desejo e crítica em *Quarto de Despejo*".

3.1. O PASSADO COMO TESTEMUNHA E REFERÊNCIA

A estrutura narrativa do diário e dos quatro filmes apoia-se em maior ou menor grau no tempo passado. Este se configura como elemento testemunhal e de referência das protagonistas. A ideia de tempo e de espaço e as imbricações propostas pelas obras remetem à noção de *cronotopo*. O termo, criado pelo russo Mikhail Bakhtin, é originário de duas palavras gregas: *cronos*, que significa tempo; e *topo*, que quer dizer espaço.

Para Bakhtin, o *cronotopo* é o elemento estruturador da narrativa, na medida em que tempo e espaço atuam diretamente no movimento de alteração da personagem ao longo da trama. Estas análises se baseiam nesta noção, pois essas heroínas sofrem uma transformação a partir da relação que têm com tempos e espaços diversos.

Neste aspecto, as obras se distanciam das narrativas em que está presente a noção clássica do herói, aproximando-se das produções contemporâneas, como, por exemplo, das obras que contam o percurso dos santos. Neste tipo de romance, o herói raramente nasce herói, santo, mas encontra sua santificação, durante o percurso, ao longo da narrativa. Neste

tópico procura-se, pois, demonstrar o valor que tempo e espaço adquirem para as heroínas na medida em que elas percorrem seus caminhos nas respectivas narrativas.

Ao buscar descortinar esteticamente o passado das protagonistas, cada narrativa vale-se de um (ou vários) recursos. Carolina Maria de Jesus utiliza seus recursos mnemônicos para resgatar o outro e a si própria. Almodóvar opta por lançar mão, notadamente em *DSA*, de uma técnica bastante tradicional do cinema desde os tempos mais remotos: o *flashback*. Mas, assim como Prado, faz também uso da fala do outro e dos diálogos em presentes diegéticos como forma de içar o passado e trazê-lo à tona.

Em *Estamira*, ao fazer uso do *outro*, daquela pessoa que em algum momento faz parte da vida da heroína, Prado escolhe o testemunho como técnica narrativa. Através de fotos antigas e, curiosamente, de um filme de outro diretor[55], o espectador é levado a um passado que, de outra forma, repousaria no campo do inapreensível.

3.1.1. *Quarto de Despejo*, *De Salto Alto*, *Tudo sobre Minha Mãe* e *Estamira* dialogam

Espaço e tempo no cinema e na literatura são duas questões bastante complexas; e, nessas obras, esses elementos servem para descortinar parte da identidade e da história das heroínas, que, de outra forma, não alcançariam o público leitor/espectador. Tanto Rebeca, em *DSA*, quanto Manuela, em *TSMM*, guardam um segredo no passado.

Estamira fala com reserva sobre algumas situações que viveu. O passado a feriu, marcou-a e teve papel importante no desenvolvimento de seus transtornos mentais. Ela demonstra constrangimento por ter sido *prostituída* ainda criança. Assim mesmo, na voz passiva, pois é seu avô, e não ela, quem decide por esse caminho. Carolina Maria de Jesus fala constantemente do tempo passado, pois registra o que aconteceu durante o seu dia. Mas frequentemente ela se refere a um passado mais distante do que simplesmente o "como foi o meu dia" comum à narrativa do diário, como quando relembra ações de políticos, sua mãe, entre outros fatos.

O passado de Rebeca é desvelado desde o começo da trama, o de Estamira, após meia hora de filme, aproximadamente, com a entrada em cena dos depoimentos dos seus parentes. A primeira inferência que Carolina Maria de Jesus faz ao passado remoto tem relação com uma cirurgia sofrida nas pernas. O assunto vem à tona depois que "uma senhora" que ela encontra na subida da Avenida Tiradentes pergunta: "Sarou das pernas?". Ao que ela

[55] Essa ação é analisada no capítulo 1.

responde: “Depois que operei, fiquei boa, graças a Deus. E até pude dançar no Carnaval, com minha fantasia de penas. Quem operou-me foi o Dr. José Torres Netto. Bom médico.” (*QD*, p. 12).

O passado de Manuela é um mistério proposto no início da narrativa e que sustenta a trama até o momento em que ela retorna a Barcelona, no minuto 20 do filme. Esse passado é obscuro não só para o filho de Manuela: ao espectador também não é dado conhecer o segredo da protagonista, o que o incita, assim como ao filho de Manuela, a querer desvendar a verdade incógnita.

Nos documentários, o segundo marido de Estamira faz parte exclusivamente de seu passado, já que está morto. Porém, ele volta simbolicamente ao presente diegético em diversos planos do texto fílmico. Um desses é construído a partir de uma suposta conversa da protagonista com o ex-marido, como se o homem estivesse bem próximo a ela.

Para Carolina Maria de Jesus, falar do passado é também falar de si. Continuar a empreitada em torno da construção de si própria como personagem. Embora sua fala diária refira-se ao passado imediato – e esta é mesmo a função e principal particularidade do gênero diário –, como disse antes, a autora demonstra necessidade em esclarecer para o leitor alguns pontos de sua rotina vivida no passado. Como quando ela recorda: “As vezes eu saio, ela vem até a minha janela e joga o vaso de fezes nas crianças. Quando eu retorno, encontro os travesseiros sujos e as crianças fétidas.” (*QD*, p. 13). E é justamente a expressão “as vezes” que remete ao tempo mais distante, diverso do tempo do simples “ontem” como é a característica da maior parte das anotações.

Em outro exemplo, dessa vez caracterizado pelas expressões “eu nunca” ou simplesmente “nunca”, a autora retoma o mesmo movimento. Desta vez para falar de sua atitude na condição de vizinha em diálogo constante com uma determinada situação: “Eu nunca chinguei filhos de ninguém, nunca fui na porta de vocês reclamar contra seus filhos.” (*QD*, p. 13). O passado distante que vem ao centro do debate, porque suas vizinhas reclamam de seus filhos, é uma oportunidade de Carolina Maria de Jesus imprimir suas marcas de distinção entre ela (superior) e suas vizinhas (pessoas incultas, incapazes de educar os próprios filhos).

Em *DSA*, o presente diegético (Manuel) é transformado em passado recente (Manuel morto). O mesmo acontece em *TSMM*, quando Estéban (filho de Manuela) morre. E é o passado que estava esquecido e escondido (Barcelona, Agrado, Lola) que, nesse filme, passa a ocupar o *aqui-agora* da heroína. Manuela, ao retornar a Barcelona, (re)vive seu passado. Agrado é a pessoa com quem Manuela se abre e com quem pretende ser *inteira*, constituída,

não só de um presente, mas de um passado. Ela é sua confidente, pessoa que, de acordo com Décio Prado, é o "desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável." (2000, p. 81).

Em *Estamira*, é a câmera que parece exercer esse papel de duplo, enquanto que em *DSA* é Letal a figura que, na maior parte das vezes, ouve as confidências e serve de cúmplice para Rebeca. Carolina Maria de Jesus tem poucos amigos. E não se refere a uma amizade que ficou no passado e que eventualmente reencontra. Mas, embora seja raro, vê-se diante de pessoas em quem confia e com quem pode falar de suas angústias. Quando revisita seu passado, é exclusivamente para atualizar seu principal interlocutor: o leitor que ela imagina que seja alguém de grande poder. Como dito antes, seu redentor imaginário: uma pessoa ou várias, ou uma instituição, capaz(es) de tirá-la da situação de penúria em que vive. Neste ponto, ela aproxima-se de Rebeca, que, frente à câmera, confessa seu crime diretamente para aquele sujeito "real", ainda que desconhecido e invisível, que a assiste diariamente.

Já no filme *TSMM*, esse voltar-se ao que já não existe mais é representado pela figura do "acerto de contas". A primeira sequência em que se dá a materialização dessa vocação do filme – de propor o diálogo da protagonista com o que já passou – é no momento em que Manuela é vista tentando *seguir* o coração de seu filho, recém-transplantado em um desconhecido. Ao buscar abordar simbolicamente as partes do corpo de seu filho morto, Manuela busca alívio para sua ferida no presente. Refém do sentimento que a leva a transgredir as regras impostas pelo seu trabalho, já que ela atua como enfermeira em um hospital que realiza a doação de órgãos, Manuela explica para a amiga o porquê de sua ausência de casa e do trabalho logo após a morte de seu único filho, Estéban.

> Manuela: Eu não estava na Argentina, eu estava na Corunha.
> Mamen: O que você foi fazer lá?
> Manuela: Acompanhava o coração do meu filho. (*TSMM*).

A mesma tendência de construção da corporeidade do outro é percebida em *DSA*. É por meio de Letal, que imita Becky, que Rebeca alivia a saudade que sente da mãe: "Este é o transformista que te imita [...] é um amigo… quando sentia sua falta, eu ia vê-lo." (*DSA*). O retorno ao passado parece ser uma tentativa das personagens para melhorar a vida presente, como se houvesse a possibilidade de uma segunda chance. O objetivo das películas com o que é chamado aqui de "estética do passado" é desfazer o nó naquele tempo para que o presente diegético seja explicado, e, dessa forma, faça da heroína alguém livre para continuar seu percurso.

As protagonistas, ao se decidirem por rever o que ficou para trás, parecem prontas para enfrentar o sofrimento, para aceitar suas contradições. Estamira, mesmo vivendo enormes dificuldades financeiras, separada do marido, sem casa, com filhos pequenos sob sua responsabilidade, *volta* para buscar sua mãe no hospital psiquiátrico e segue cuidando dela até a morte da idosa.

Essa atenção ao passado exerce efeito pedagógico com relação a sua filha mais velha. Carolina, filha de Estamira, nega-se a internar a mãe em asilo para doentes mentais. Mas Estamira e sua loucura incomodam. Por isso, quem toma essa atitude é o irmão Hernani, que, ajudado por seu padrasto, o italiano Leopoldo Fontanives, força a protagonista a passar por esse tratamento.

A atitude da dupla confirma o que diz Foucault quanto ao internamento: "Em sua forma mais geral, o internamento se explica ou, em todo caso, se justifica pela vontade de evitar o escândalo." (FOUCAULT, 1978, p. 161). A tentativa de encarceramento da protagonista demonstra também o quanto Hernani e Fontanives estão distantes do olhar humanizado, construído ao longo dos últimos séculos, com relação à loucura. Ao traçar a trajetória da loucura como construção social, nos últimos séculos, Foucault confirma uma importante evolução no tratamento e abordagem dos pacientes loucos:

> Na época de Pinel, quando a relação fundamental da ética com a razão será convertida num relacionamento segundo da razão com a moral, e quando a loucura não será mais que um avatar involuntário sucedido, do exterior, à razão, se descobrirá com horror a situação dos loucos nas celas dos hospícios. Vem a indignação pelo fato de os "inocentes" terem sido tratados como "culpados". O que não significa que a loucura recebeu finalmente seu estatuto humano ou que a evolução da patologia mental sai pela primeira vez de sua pré-história bárbara, mas sim que o homem modificou seu relacionamento originário com a loucura e não a percebe mais a não ser enquanto refletida na superfície dele mesmo, no acidente humano da doença. Ele considera então inumano que se deixem apodrecer os loucos no fundo das casas de correção e dos quartéis de força, não mais entendendo que, para o homem clássico, a possibilidade da loucura é contemporânea à escolha constituinte da razão e, por conseguinte, do próprio homem. (FOUCAULT, 1978, p. 160).

Interessante notar que o tempo passado não é algo que passou e não existe mais, que está apagado da vida das protagonistas. Ao contrário, está sempre presente e é regularmente convocado pelas narrativas para explicar o *aqui-agora* das heroínas. O espaço físico onde esse tempo passado é vivenciado, também é esteticamente construído a partir de um movimento onde uma possível fluidez ontológica desse sujeito ganha em solidez.

Não há fixidez, limites objetivos e precisos e, por esse motivo o espectador é constantemente convidado a construir em seu imaginário o que está sendo proposto pela narrativa. Isso porque os lugares onde Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela vivem ou viveram, apesar da importância que têm para a vida das protagonistas, nem sempre são materializados na obra.

Carolina Maria de Jesus nasce em Sacramento, Minas Gerais, mas a cidade não recebe destaque no diário. Essa pertinência ganha relevo no *Diário de Bitita*, livro que foi publicado após a morte da autora, que se trata de uma narrativa autobiográfica, editada pela jornalista francesa Anne Marie Métailié em 1980, a partir do manuscrito intitulado *Minha vida*: diário de Bitita, no qual se "lê o presente de Carolina, no momento da escrita, pelo passado. A infância pobre em Sacramento, Minas Gerais, guardava um segredo: estava escrito nas linhas do tempo que dali sairia uma poetisa. Bitita, 'a negrinha', iria se transformar na escritora Carolina Maria de Jesus." (SOUSA, 2004, p. 3).

A Argentina, em *TSMM*, não é visível. Assim como não são materializados, nos documentários, Goiás, o Distrito Federal e a maior parte da cidade do Rio de Janeiro, de onde se vê apenas um pequeno recorte. E como os locais que dialogam com a linha do tempo são erigidos pelas narrativas? De que forma se dá essa construção?

No documentário *Estamira*, a opção do diretor é por mostrar um trem em movimento enquanto a filha da protagonista se refere ao tempo em que a avó vivia como interna no hospital psiquiátrico. Assim, a imagem do tempo presente serve para remeter e convidar o espectador a posicionar-se, ou, de certa forma, a *sentir-se* no passado. Rebeca *viaja* por seu mundo interior, que é dado a ver instantaneamente, graças à mágica construção de planos proposta por Almodóvar. Manuela, literalmente, volta ao local de seu passado, por meio do uso do trem que circula entre Madri e Barcelona. Esta curiosidade aproxima a obra de *Estamira*.

A questão espacial é, pois, constantemente tomada como protagonista da trama nessas narrativas, e o valor simbólico dos lugares com relação às afetividades das heroínas flutua. A noção que se tem de espaço físico é, pois, desconstruída por uma narrativa na qual o valor afetivo dos lugares nos quais se desenvolvem as tramas é móvel. A significação de cada lugar é estritamente ligada à ideia que a personagem faz dele.

Assim, esta construção é, às vezes, contraditória: a mesma Madri que é para Becky, em *DSA*, uma espécie de prisão, finalmente, representa o lugar ideal para ela *viver eternamente*. Sabedora de sua doença terminal, é em Madri, e não em Ilha Margarida ou no México, que ela escolhe morrer.

No começo de *TSMM*, por exemplo, Barcelona é, simbolicamente, relacionada ao passado e ao sofrimento de Manuela. Ao fim do filme, depois de uma série significativa de viagens entre Madri e Barcelona, esta última se transforma em um lugar de regozijo, pois parte de sua nova família está lá. Madri, espaço de trabalho e moradia no começo do filme, transforma-se, após a morte de seu filho, em sinônimo de dor; e passa, ao final da película, a novamente representar o local onde ela está feliz com o novo filho.

Já o Lixão do Jardim Gramacho, que para a maioria das pessoas é um local nefasto, para Estamira, e grande parte dos catadores que aparecem tanto no filme de longa-metragem quanto no de média-metragem *ETN*, é lugar de trabalho e de exercício de cidadania. Assim também é a favela para Carolina Maria de Jesus. Paradoxalmente, depois de ter sido repudiada pela protagonista, volta a ocupar o lugar da afetividade em sua fala. Esse registro não está presente no diário, mas em poesias e relatos da autora que, desiludida com o sucesso fugaz, dá-se conta de que era bem mais feliz no tempo em que residia naquele espaço.

Em *DSA*, a Ilha Margarita também remete Becky a um passado feliz, enquanto que o México ao trabalho, ao sucesso e, principalmente, à liberdade. No entanto, para sua filha Rebeca, os dois lugares são sinônimos de sofrimento. O primeiro é, para ela, o lócus da humilhação, da solidão, do medo. O segundo representa o motivo de perda do ente amado: Becky.

Por outro lado, Madri representa para Becky a prisão simbólica, pois é lá que está sua pequena filha – que lhe impõe um trabalho e uma responsabilidade dos quais quer se livrar –, seu ex-marido, e as lembranças de seu último companheiro morto *tragicamente*. Todos os sujeitos dos quais ela prefere se ver distante, do ponto de vista espacial.

> – Becky: Vamos combinar que eu faço este filme no México e depois a gente não se separa mais, eu prometo.
> – Rebeca criança: Eu não acredito em você! [...]
> – Becky: Sim, querida… Se a mamãe não vai, ela vai ficar infeliz. Você não quer isso, quer?
> – Rebeca: Não. (*DSA*).

Cidade natal de Becky, Madri é o local escolhido pela cantora para morrer. As obras de ficção propõem que o retorno à cidade natal no fim da vida seja mais que um simples desejo, mas uma necessidade que parece justificar até mesmo ações repreensíveis, como é o caso de Lola, em *TSMM*. Ela rouba dinheiro de sua melhor *amiga*, o travesti Agrado, porque precisa viajar para rever a Argentina, sua cidade natal: "Lola: Manuela, eu vou morrer e estou me despedindo de tudo. Eu roubei Agrado para ir à Argentina ver uma última vez a cidade, o rio, nossa rua". (*TSMM*).

Em *Estamira*, o movimento da protagonista que tira a mãe do hospital psiquiátrico, para viver com o restante da família, parece refletir o mesmo desejo de realização da vontade final daquele que não tem mais muito tempo de vida.

Em *DSA*, por exemplo, salvo por um rápido plano onde se observa uma praia, o espectador não *vê* o México. Porém, é nessa cidade que Becky passa grande parte de sua vida. Durante toda a narrativa, Madri tem uma significação dúbia para Rebeca. Na infância, desde que sua mãe esteja com ela, a cidade quer dizer segurança.

Depois, quando sua mãe parte para o México, a cidade adquire uma conotação de sofrimento. Mais tarde, em sua vida adulta, Madri passa a ter um terceiro significado: é lá que se encontra seu marido e também seu sucesso profissional. Em sua vida adulta, diversos dispositivos estéticos representam essa diferenciação, desvelando que a cidade ora *aplaude* seu sofrimento, ora parece se render a seus pés.

Essa ambiguidade com relação à significação que Madri tem para Rebeca pode ser observada em duas sequências do filme nas quais a relação da heroína com o local tem especial destaque na narrativa. Na primeira, Rebeca é representada como pessoa em desvantagem face à grandeza da cidade e de suas instituições públicas, em particular. Depois do seu encontro com o juiz que, sem sucesso, tenta encontrar algum motivo para liberá-la da prisão, ela volta à penitenciária. A sequência mostra, no minuto 56, Rebeca *pequena* se confrontada à mulher que é presa com ela. A comparação de seus corpos traduz a situação de inferioridade física da heroína.

Em seguida, outro plano é ainda mais emblemático: no momento em que Rebeca entra na penitenciária, dentro de uma viatura da polícia, já na condição de detenta, uma montagem permite que se ouça o som de aplausos colado à imagem das portas da penitenciária fechando após a passagem do carro de polícia que traz Rebeca na condição de prisioneira. Na verdade, os aplausos ocorrem no teatro e são para Becky, que inicia seu show, mas a colagem do som à imagem de Rebeca entrando na instituição como detenta, demonstra a intenção do discurso fílmico em tornar seu encarceramento simbolicamente positivo para o público madrilenho. O emblemático plano dura somente cinco segundos, mas incita fortemente o espectador a crer que a justiça foi feita.

No entanto, quando a protagonista deixa a prisão, o discurso fílmico volta a inscrevê-la como pessoa de *grande* valor. Sua nova identidade é habilmente construída a partir de um jogo intencional de câmera. A estetização da Rebeca *inocente* tem início no minuto 81 do filme, e desvela uma mulher grande e poderosa em face à mesma Madri que aplaudiu sua prisão. Interessante notar que o dispositivo cinematográfico que a torna *grande* entra em cena

quando ela deixa a prisão, momentos depois de saber-se *grávida*. Portanto, ela deixa a condição de mulher comum que sai da prisão para transformar-se em mulher/mãe[56] em situação de liberdade.

A sequência é montada a partir de um plano onde ela está sentada em uma escada no fundo do pátio da prisão quando uma funcionária, após chamá-la pelo autofalante, aproxima-se e anuncia que ela está livre, que pode deixar a prisão. Ainda atônita, mas feliz, ela assina os papéis rapidamente, e sai. Já ao lado de fora da instituição, uma *câmera baixa* que tem o poder de dar a impressão de que ela é muito maior do que realmente é, protagoniza o plano onde ela sai da prisão: desta vez ela está em vantagem.

Sua figura ocupa grande parte do quadro, o que faz com que sua cabeça fique praticamente à altura dos prédios em frente à penitenciária. Figura gigantesca, Rebeca é a heroína que retoma seu reino, plena de grandeza e poder. É dia e a luz natural reforça que Rebeca pode ver e mesmo dominar tudo o que está a sua frente. A dimensão física da protagonista sugere que, se quisesse, ela poderia inclusive destruir a cidade. A mesma que aplaudiu a sua prisão agora está a seus pés.

Já a relação de Rebeca com a Ilha Margarida é bem diferente. O local de divertimento de seu padrasto e de sua mãe é, para ela, o local de sofrimento e humilhação, de onde ela quer fugir. Outro local de grande importância para a narrativa é a casa onde Rebeca vivia com Manuel. O espaço revela diferentes significações para a vida da protagonista. Antes da morte de Manuel, seu significado era possivelmente o de lugar sagrado dedicado à família, à vida privada, sinônimo de segurança. Em seguida, a casa é profanada pela mesma Rebeca que a expõe por meio de fotos mostradas durante o telejornal. O mundo é simbolicamente incitado a entrar em sua casa.

Quando a heroína sai da prisão, seu espaço privado, sua casa, está em um estado caótico. A polícia passou por lá para tentar encontrar os indícios do assassinato de Manuel. Tem-se a impressão de que quando ela entra no apartamento, ela está entrando em um novo lugar, um local desconhecido, visto seu movimento reticente e assustado. Porém, pouco a pouco, este local reencontra sua "alma", na medida em que ela vai reconhecendo seus móveis, seus objetos pessoais, e a emblemática poltrona de Manuel. Mas a casa não é mais o seu local de bem-estar.

O espaço que Carolina Maria de Jesus habita, a cidade de São Paulo, passa pela mesma transformação simbólica a partir do reconhecimento público da protagonista de *QD*,

[56] É abordada a questão da maternidade no último capítulo desta tese.

como escritora de sucesso. A questão começa a materializar-se já em 1958. De acordo com Sousa, as primeiras reportagens sobre o diário de Carolina Maria de Jesus

> mudam a rotina da autora. O percurso da catação do lixo torna-se um meio para a divulgação do conteúdo das matérias publicadas. Assim o "diário da favelada" e sua autora iniciam sua jornada atribulada entre a fama e o despeito, a riqueza e o lixo, o ferro velho e a prata, a sujeira e o brilho. No paradoxo do sucesso e do esquecimento se constrói em filigrana a imagem do poeta dos pobres, poeta do lixo. (SOUSA, 2004, p. 87).

A condição da autora como pessoa que coloca o espaço da favela em contato direto com o mundo oficial pode ser observada em diversas passagens do livro, como a que reproduzo abaixo:

> 18 de dezembro de 1958
> ... Eu estava escrevendo. Ela perguntou-me:
> – Dona Carolina, eu estou neste livro? Deixa eu ver!
> – Não. Quem vai ler isto é o senhor Audálio Dantas, que vai publicá-lo.
> – E porque é que eu estou nisto?
> – Você está aqui por que naquele dia que o Armim brigou com você e começou a bater-te, você saiu correndo nua para a rua.
> Ela não gostou e disse-me:
> – O que é que a senhora ganha com isto?
> ...Resolvi entrar para dentro da casa. Olhei o céu com suas nuvens negras que estavam prestes a transformar-se em chuva. (*QD*, p. 126).

A conversa desvela que a escrita de Carolina Maria de Jesus está bem distante do pragmatismo característico da vida dos favelados. O "estar" no livro de Carolina é incompreendido. Esse fato não é de fácil assimilação e é traduzido pelo outro, no caso, uma mulher da favela com quem Carolina discute, como algo ameaçador. Definitivamente, para muitos que vivem na favela do Canindé, ser representado no livro de Carolina não é uma honra. Ao contrário: é algo negativo, incômodo.

O leitor imaginário que para Carolina é o redentor, para as pessoas que provam o dissabor da exposição à revelia, não autorizada, é alguém poderoso. O leitor é construído no imaginário de alguns favelados, portanto, como o verdadeiro "duplo" de Carolina. Enquanto ela assume a tarefa de vigiar, o interlocutor com quem a autora trava seu diálogo tem a função de punir, numa clara remissão ao título e a algumas ideias da obra do filósofo Michel Foucault. Neste ponto, Carolina Maria de Jesus também se reveste de poder, ainda que de um poder esfumaçado, indefinido e, muitas vezes, incompreendido. Mas forte o suficiente para desassossegar, amedrontar, como fica claro também na discussão dela com o encarregado da cobrança da luz, conforme se discute adiante.

Para Manuela, em *TSMM*, Barcelona, como é destacado antes, possui diferentes significações durante todo o filme. Quando chega à cidade, ela é uma jovem que "não sabe nada da vida" e a quem seu marido Estéban – que se transforma no travesti Lola –, propõe uma vida "diferente". Barcelona, então, representa um lugar de sofrimento de onde ela decide fugir assim que fica grávida, porque não quer que seu filho conviva com o pai travesti. E ela de fato foge, assim como a pequena Rebeca, de Ilha Margarita, em *DSA*.

Depois da morte de seu filho Estéban, a protagonista, apesar de seu sofrimento, retorna à cidade para uma espécie de "acerto de contas" com seu passado. A reconstrução simbólica de sua vida dá um outro sentido ao local que ficou guardado no baú de memórias, em um simbólico sótão ermo.

Assim como em *Estamira*, no qual a narrativa se vale da figura do trem para materializar o deslocamento espaço-temporal e propor o retorno ao passado da protagonista, *TSMM* mostra Manuela dentro do trem entre Madri e Barcelona para, em seguida desvelar a passagem do veículo por um túnel. A montagem convida a uma leitura da heroína em estado de repressão, presa, contida. Em seguida, no entanto, um contraponto a essa ideia é proposto pelo filme de forma bastante contundente.

O conjunto constituído pelo túnel e pelo interior do trem onde está a protagonista em oposição a um plano geral de Barcelona tem uma função importante na narrativa. Funciona como uma analogia ao caminho que percorre o bebê antes de nascer, quando passa do ventre de sua mãe ao mundo. Esse movimento traduz esteticamente o amadurecimento da protagonista, no momento em que a apresenta, pronta para nascer ou mesmo renascer.

Madri se transforma em passado e Barcelona em presente. A partir desse plano aéreo da cidade, Almodóvar cola Manuela à imagem do ser superior que tudo observa, do alto. Assim como faz com Rebeca, quando ela sai da prisão. A opção cênica da *câmera alta*, como se vê em *TSMM*, remete à ideia de um ser onividente como o Deus preconizado pelo cristianismo. Esse plano pode ser lido também como se o percurso da protagonista, seu renascimento simbólico, fosse acompanhado por esse mesmo ente divino.

A música, um arpejo de guitarra acompanhado de acordes de *bandoleón*, acentua o lirismo do momento. O movimento sonoro que se cola à imagem de Barcelona vista do alto acompanha a heroína desde sua entrada na cidade e revela a dor, ao tempo em que, devido a sua força, vibração e persistência rítmica, sugere a tenacidade e a capacidade da heroína em continuar a desbravar o seu passado, lócus da origem de seu sofrimento. A música suave, mas triste, acompanha Manuela de volta ao passado. Neste ponto a obra representa esteticamente

uma Manuela que tem a capacidade de se reinventar, de se recriar. Ela transforma o lugar de seu sofrimento em lugar de felicidade, como se observa ao final do filme.

A utilização da música para acentuar a qualidade de tristeza e sofrimento da protagonista é observada também em *DSA*, durante o enterro de Manuel, e em *Estamira*, quando a protagonista segue para o Lixão, na primeira sequência do filme.

Em *QD*, a referência à música em momentos em que ela está triste também é observada. Como, por exemplo, no dia 10 de junho de 1959. Ela discute com o encarregado da luz na favela. Aborrece-se, e afirma: "[...] Que nojo eu senti do tal Orlando Lopes. (...) Vim para o meu barraco. Fiz uns bifes e os filhos comeram. Eu jantei. Depois cantei a valsa do Rio Grande do Sul." (*QD*, p. 150-151). A música, nesses três casos, convida o espectador a sensivelmente acomodar-se à imagem, a senti-la a partir de uma significação específica, determinada pelo momento vivido pela protagonista.

Dois diferentes planos do filme acentuam a diferença entre a Manuela que vivia em Madri: *pequena* sob a imagem da grande *star* Huma Rojo retratada no cartaz de publicidade da peça *Um bonde chamado desejo*, e a Manuela que chega à Barcelona: plena de coragem. Essas escolhas estéticas sugerem que o diálogo da personagem com os diferentes espaços é capaz de determinar o valor tanto de um quanto de outro. Ao fim do filme, Barcelona se transforma e passa a ser uma cidade para onde Manuela pode voltar quando quiser.

3.1.2. O tempo que o tempo tem

Qual é o tempo, ou o espaço discursivo dedicado ao momento passado nessas películas? A resposta a esse questionamento serve de referência à tese de que, sim, este é um elemento central para a representação das heroínas. A seguir, é discriminada, de forma quantitativa, na medida do possível, a materialização dos diversos tempos presentes nas películas *De Salto Alto* (*DSA*), *Estamira*, *Estamira para Todos e para Ninguém* (*ETN*), *Tudo sobre Minha Mãe* (*TSMM*), e no diário *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (*QD*), de maneira a demonstrar a construção estética dessa representação, destacando a importância que a construção tem para a narrativa e vida das heroínas.

Para refletir sobre o quanto o passado das protagonistas é elemento essencial para essas obras, propõe-se a contagem das falas ou minutos que esse tempo ocupa as telas. Assim, é analisada a quantidade de falas que fazem referência a este tempo nos filmes, assim como as sequências sem diálogos ou falas de personagens, nas quais o passado é apresentado ao espectador. Para facilitar o estudo, dividem-se os filmes em partes de aproximadamente 20

minutos. O estudo do tempo de forma minuciosa é focado apenas no filme de longa-metragem *Estamira*.

Destaca-se ainda, com fins de orientação ao leitor deste trabalho, que, por estarem constantemente imbricados entre si nessas construções fílmicas, tempo, espaço e a voz do outro são estudados simultaneamente, na medida em que esses elementos são convocados pelos extratos aqui propostos. Essa contagem de falas não é proposta com relação ao diário por se tratar de uma narrativa escrita no passado, conforme destacado anteriormente. Mas apontam-se alguns elementos sugestivos de que o tempo passado ocupa, também nessa obra, lugar de destaque.

3.1.2.1. *De Salto Alto*

Em *DSA*, após análise das cerca de 1400 falas que compõem toda a película, observa-se que metade delas é dedicada ao passado, enquanto que ao tempo presente restam 47%, e ao futuro apenas 3%. O passado de Rebeca é desvelado ao espectador em uma sequência no início do filme, na qual um *flashback* é invocado para representar os pensamentos de Rebeca enquanto aguarda a chegada de sua mãe no aeroporto de Madri.

A representação do mundo interior da protagonista traz à cena a materialização da infância de Rebeca. Dois ambientes são mostrados como fazendo parte desse passado: a Ilha Margarita, no Caribe, e a casa onde morava com sua mãe e padrasto, em Madri. Este momento carrega em si um forte caráter explicativo e, não por acaso[57], é a maior sequência[58] do filme a fazer referência ao passado da heroína.

A figura da infância de Rebeca, no entanto, não é suficiente para sustentar a dinâmica narrativa e manter o interesse do espectador. O diretor propõe, assim, um outro *passado*, que nasce no presente diegético: a morte de Manuel, marido de Rebeca. Este homem é um dos fios que conduz a temporalidade no filme.

Na primeira vez que o espectador é levado ao passado de Rebeca, ele é visto como jornalista, interessado em entrevistar a famosa atriz Becky, que acabara de perder o marido. No presente diegético, ele está casado com Rebeca, já adulta. Mas o reencontro de Rebeca e

[57] Destaca-se neste ponto que mesmo o acaso deixa de ser considerado um mero acaso para o analista. Este deve levá-lo sempre em consideração, pois elementos importantes da narrativa podem perfeitamente repousar nos lapsos fílmicos.

[58] Consideram-se longas as sequências que têm mais de 35 falas.

Becky, após uma ausência de 15 anos, desvela que a reportagem de outrora evoluíra para um caso de amor entre Becky e Manuel.

Ao morrer assassinado após 34 minutos do filme, Manuel passa a ocupar o passado recente de Rebeca, ao qual a narrativa fará referência durante todo o resto da trama. O movimento de transformação do presente em passado recente descortina a força estética do deslocamento através de diferentes tempos e espaços. Por esse motivo, o pano de fundo do filme é não só o passado longínquo da heroína (Rebeca criança), mas o passado recente, no qual os elementos centrais são Manuel e seu assassinato.

A maior sequência do filme dura oito minutos e é totalmente dedicada ao assassinato de Manuel. Ela se passa no tribunal onde Eduardo Dominguez trabalha como juiz. As três mulheres que viram Manuel na noite de sua morte estão sentadas em frente a Dominguez. Becky está no centro do quadro, Rebeca à direita e Isabel à esquerda. Como em uma série de outros planos do filme, a opção cênica é por movimentos de câmera quase imperceptíveis.

Mas a montagem que sugere que uma personagem olha para a outra e vice-versa, os chamados *campos* e *contracampos*, bem como os planos em que os rostos são mostrados em *grande plano*, reforçam a tensão nessa sequência. Não é um *acaso* o fato de as duas maiores suspeitas, Becky e Rebeca, estarem vestidas com roupas vermelhas.

Depois de responder às questões do juiz, elas deixam a sala: primeiro Isabel, depois Becky e, em seguida, Rebeca. A ordem de saída é outro indício que parece apontar a culpada. Um abajur vermelho que lembra uma seta e que é justamente filmado de maneira que pareça estar em frente a Rebeca, à direita do juiz, serve para sublinhar sua possível culpa no caso. Aqui todas as falas fazem referência a um evento passado.

Durante o interrogatório das mulheres, três discursos são postos em cena: o do prazer (Isabel relata que fez amor com Manuel); o da culpa (Becky conta que se encontrou com o morto para dar fim à sua história de amor); e o do sofrimento (Rebeca descreve o momento em que encontra Manuel já morto). A heroína é a única pessoa que chora durante a descrição do momento que passou com Manuel. Esta cena é um dispositivo fílmico que tem por fim confundir o espectador, já que é justamente Rebeca, como proposto no decorrer da narrativa, a responsável pelo desaparecimento de Manuel.

Esteticamente é o juiz quem domina a situação e questiona as suspeitas. É também Dominguez o detentor das informações precisas sobre os atos das três mulheres na noite do crime. O primeiro plano desta sequência confirma esta proposição: ele está sozinho, enquadrado a partir de um plano aproximado do seu rosto. Começa seu interrogatório pela

afirmação "de acordo com o legista, ele morreu entre 9 e 11h da noite. Três mulheres o visitaram. Uma fez amor com ele, a outra discutiu e a terceira o encontrou morto." (*DSA*).

A câmera cobre a fala do juiz com um fino sincronismo em que, no exato instante da alusão à suspeita, veem-se primeiro as costas, e, em seguida, o rosto daquela que teria vivenciado a situação. A intenção é subjetivar o olhar do juiz (que observa o rosto das mulheres) e o do espectador (que tem a visão das costas femininas), como se ambos os olhares fossem complementares e ajudassem a construir a verdade fílmica. Ao materializar o espectador em cena, o diretor sutilmente o aproxima das personagens e o tira da condição de leitor passivo, passando à de leitor-autor, ideia bastante difundida na obra de Bakhtin.

Este é um plano no qual o espectador pode reforçar sua simpatia por Rebeca, já que ele ainda não sabe quem cometeu o crime. O discurso fílmico desvela uma tendência em defender a premissa: "se Manuel foi assassinado, ele mereceu este fim". A figura da culpa, assim como em *Estamira*, parece ocupar essa parte da narrativa. Manuel traiu a heroína várias vezes. E mais do que simplesmente ter tido várias amantes, as mulheres escolhidas foram a colega de trabalho e a mãe de sua esposa.

A morte de Manuel é objeto de uma outra longa sequência que é mostrada mais adiante no filme: Rebeca confessa, durante o jornal que apresenta, ter assassinado seu marido. Desde que confessou o crime em frente às câmeras e foi presa, Rebeca não viu mais sua mãe. O juiz, que quer ajudar Rebeca, sugere o encontro entre mãe e filha.

No tribunal, durante quase quatro minutos, Rebeca fala do passado. Expõe a Becky seu desejo de imitá-la desde sempre. Ela nega o assassinato de Manuel, mas confessa ter intencionalmente causado a morte de seu padrasto para fazer de Becky a mulher livre que sempre quis ser. Ela jura que nunca perdoará sua mãe por sua ausência. Este é um dos momentos mais dramáticos do filme, e revela, através da troca de acusações entre mãe e filha, o imenso vazio afetivo que Becky deixou na vida de Rebeca.

No momento em que Rebeca diz "eu sempre te imitei", a câmera mostra o perfil das duas, uma em frente à outra, reforçando sua oposição. Esta é a primeira vez onde a competição entre elas é afirmada pelo discurso fílmico. Em frente a sua mãe, com as roupas simples que ela usa na prisão, Rebeca parece inferior com relação a Becky, que, além disso, é fisicamente maior que sua filha.

A contradição nesta imagem repousa no olhar das atrizes e também no fato de que Rebeca mostra sua raiva e sua força, mas Becky, ao contrário, se arrepende de tê-la feito sofrer e expõe sua fragilidade. É Rebeca quem domina a cena, enquanto que sua mãe chora, ouvindo as duras palavras de sua filha.

Esta é a segunda vez que o filme desvela uma pista sobre o estado terminal da cantora. O preto do vestido de Becky parece sugerir sua morte próxima. Esta sequência mostra também que ao revelar os sentimentos a sua mãe, a heroína realiza uma verdadeira e decisiva ruptura com o seu passado. O que está representado aqui é o "acerto de contas" com o passado. O texto fílmico sugere que a partir desse momento, ela poderá viver seu presente sem estar presa ao passado.

3.1.2.2. *Tudo sobre Minha Mãe*

Ao analisar o número de falas em relação a cada tempo (passado, presente e futuro) em *TSMM*, percebe-se que há um desequilíbrio entre presente e passado: das cerca de 1366 falas, 782 são dedicadas ao momento presente, enquanto que 415 ao passado. No entanto, a maior parte das falas conjugadas no presente faz parte da porção do filme que representa o tempo passado da heroína. Essas falas são, por exemplo, as ditas em Barcelona. Destacam-se, neste sentido, duas grandes sequências em que Manuela faz referência ao seu passado. Na primeira, ela fala de Lola – o passado revisitado, na segunda, de seu filho – o presente transformado em passado.

No começo de *TSMM*, o passado de Manuela é representado por seu marido, que se transforma em travesti, e pela cidade de Barcelona, onde ela vivia com ele, em uma clara referência ao cronotopo bakhtiniano. No entanto, como em *DSA*, o passado da heroína, sugerido durante os primeiros minutos do filme, não tem a intensidade suficiente para sustentar toda a narrativa. O dispositivo fílmico propõe, então, um novo passado: a morte do filho da heroína, Estéban, em Madri. Esse novo passado obriga Manuela a voltar a Barcelona e a rever quem ela sempre quis esquecer: Lola.

Depois da morte de Estéban, Manuela retorna sozinha a Barcelona. No entanto, a história de Lola, seu grande segredo, e um dos assuntos principais da narrativa, só é revelada mais tarde, na sequência em que Manuela, já em Barcelona, acompanha Irmã Rosa ao hospital. A jovem está grávida justamente de Lola, com quem se relacionou durante o tempo em que o travesti ficou no convento recebendo ajuda das religiosas.

Mobilizada emocionalmente com a situação, mas ainda sem coragem para dizer que foi casada com Lola, Manuela conta a história de uma suposta amiga, que, de fato, é ela própria. Nessa narrativa da vida de uma outra pessoa, ela descortina sua própria experiência com o travesti e desvela o motivo que a levou a deixar Barcelona. Um dos momentos mais

curiosos do diálogo é quando ela descreve a alteração física de Lola e o fato de tê-lo aceito mesmo depois dessa mudança.

Todo seu percurso de volta, e a tentativa de reencontrar Lola, é acompanhado simbolicamente por Estéban. O rapaz continua com ela mesmo depois de morto, e se transforma em um importante objeto de integração espaço-temporal do filme. No início do filme, ele integra o presente diegético de Manuela, e sua figura está relacionada à cidade de Madri. Mas após sua morte, ele passa a fazer parte do passado recente.

Assim, o retorno de Manuela a Barcelona o liga também a esse período da vida da mãe, como se também ele estivesse voltando. Como se vê ao final da trama, é em Barcelona que o rapaz parece ficar para sempre. Ele é, finalmente, o maior responsável por incitar Manuela a procurar, no seu passado, a solução para o que não ficou resolvido até então. Assim, a viagem de Manuela para rever o lugar onde tudo começou é uma maneira de prestar homenagem ao seu filho e de promover o encontro simbólico do rapaz com o próprio passado.

Essa solução só é possível porque, desde a morte do filho, Manuela guarda consigo o diário e uma foto do rapaz. Graças a esses objetos que subjetivam Estéban ao longo da narrativa, Manuela faz por seu filho o que ele gostaria de ter feito em vida. Manuela mostra a foto e o diário a Lola. O pai lê as palavras do rapaz como se estas fossem parte de uma verdadeira obra literária, da mesma maneira que, no começo do filme, Manuela lê o prefácio de um livro de Truman Capote. Esse ritual de leitura proposto na obra dá ao filho do casal, ainda que somente no âmbito íntimo do pequeno núcleo familiar, a qualidade de um grande escritor, talvez do Prêmio *Pulitzer*, no qual o jovem queria se transformar.

Para explicitar o fim do percurso de seu filho em busca do pai, Manuela oferece a Lola a foto de Estéban. Antes de morrer, Lola dá essa foto à atriz Huma Rojo, trazendo o jovem Estéban para perto da atriz, responsável indireta por sua morte. Estéban passa de ser real a figura simbólica, que, em fotografia, decora o camarim da artista.

3.1.2.3. *Estamira*

Em *Estamira*, do ponto de vista quantitativo, percebe-se que não é só a materialização dos diversos tempos e espaços nas falas das personagens que importa. Mas *quem* fala. O maior e mais relevante espaço sonoro do filme é dedicado a Estamira, que conta com aproximadamente 129 falas, de um total de cerca de 216. Em seguida, está sua filha Carolina, com 28, seu filho Hernani e seu amigo João, com 19 cada um.

No entanto as falas de Hernani são mais longas e de maior impacto no filme do que aquelas que João profere, sendo estas últimas, curtas e ligadas a um presente imediato, muitas vezes sem grande importância para a estruturação da narrativa. As outras personagens que participam do filme são Maria Rita, filha mais jovem de Estamira, que ocupa o espaço sonoro do filme com nove falas; Pingueleto, amigo de Estamira e catador de lixo, que tem ao todo cerca de quatro falas; seguido do neto de Estamira, com três falas.

Das personagens que têm menos de duas falas, apenas Ângela Maria, mãe adotiva de Maria Rita, tem importância estrutural. Ela aparece a partir de uma única fala. Sua presença tem grande peso na obra, pois desvela parte de um momento da vida da protagonista que, de outra forma, não seria representado com tanta riqueza.

Do ponto de vista espacial, chama-se atenção para o fato de que a casa da protagonista, bem como seu local de trabalho, é descrita no filme como tendo sido, especialmente no passado, espaço de limites frágeis, sem fronteiras aparentes. Durante grande parte de sua vida, Estamira efetivamente *mora* no Lixão do Jardim Gramacho. O Lixão não foi somente o lócus do trabalho, mas de residência da mulher. Ou seja, a função da casa, como espaço de descanso, de intimidade, de segurança, entre outros conceitos, é deslocada para o ambiente de trabalho, com o qual se confunde, do ponto de vista identitário.

Em *Estamira*, essa noção de espaço é fundamental para a narrativa, pois é na proposição de dicotomia entre casa e Lixão que o filme constrói a figura do deslocamento permanente, bem como afirma que, no presente diegético, esses espaços são separados por um limite bem demarcado. O elo entre o espaço externo e o interno é Estamira. Ao deslocar-se, portanto, ela articula *primitivismo* (Lixão) e *cosmopolitismo miserável* (sua casa).

Do ponto de vista da observação do tempo, os documentários são pautados no presente de Estamira. Mas a representação da protagonista e de sua complexidade só é possível através de caminhos que conduzem o espectador artificialmente ao passado de Estamira. Dessa forma, Prado mantém o diálogo com outras vozes e sustenta a *veracidade dos fatos*, já que, em vários momentos, é o *outro* quem descreve a história de Estamira, por meio de fotos e depoimentos.

Só assim o espectador pode imaginar a relação da protagonista com quem já morreu ou não participa mais da vida dela: a mãe, o pai, o avô, os estupradores e os maridos. Mas também ajuda a construir no imaginário do espectador a primeira alucinação e a suposta ruptura com o *real*. O passado de Estamira é como uma narrativa paralela originada em outras vozes que não somente a da protagonista e que caminha junto com o presente diegético formatado pelas idas e vindas de Estamira ao Lixão.

Em *Estamira*, essa volta da protagonista ao seu passado pode ser observada em diversos momentos. Ela conta sua vida, mas essa fala é sempre *corroborada* pela fala do outro num permanente diálogo. Esse fato remete à ideia de Bakhtin não só no que diz respeito ao *dialogismo*, mas principalmente à de *inacabamento*. A finalização da Estamira onticamente *inacabada* na narrativa se dá a partir da voz do outro e da leitura que este faz do *ser* Estamira no presente e no passado. Neste aspecto, funda-se uma das principais funções dos documentários, que é a de ser claramente didático, ou seja, o espectador precisa entender, apreender, aprender sobre o percurso da protagonista a partir de fontes *confiáveis*.

Após dividir os cerca de 107 minutos do filme de longa-metragem em cinco partes de 20 minutos, como foi feito também nos filmes de ficção, observa-se que a primeira parte do filme conta com seis falas ligadas ao passado da protagonista, seis ligadas ao presente e nenhuma em que o futuro aparece como referência. O que inunda esse momento do filme são a figura e o discurso de Estamira. Sua voz, no entanto, é materializada apenas depois de decorridos cinco minutos do filme. Nesse plano ela fala de sua *missão*.

> A minha missão, além d'eu ser a Estamira, é revelar... é a verdade, somente a verdade. Seja a mentira, seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então... ensinar a mostrar o que eles não sabem, os inocentes... Não tem mais inocente, não tem. Tem esperto ao contrário, esperto ao contrário tem, mas inocente não tem não. (*Estamira*).

Em seguida, ela discrimina as categorias segundo as quais classifica os dejetos: "restos" e "descuido". Já nesse momento, a representação da protagonista aparece ligada à figura de professora. Ela *ensina* como usar e reaproveitar. Nesse primeiro momento do filme fica bastante clara a principal dicotomia da película com relação à protagonista: louca *versus* lúcida.

Na segunda porção de 20 minutos quatro pessoas ganham espaço: Estamira; Pingueleto, amigo de Estamira e também catador de lixo no Jardim Gramacho; Carolina e Hernani, filhos mais velhos de Estamira e importantes testemunhas da vida da protagonista. Percebe-se que o passado ganha espaço na narrativa e registram-se 15 falas que remetem o espectador a esse tempo, enquanto que 41 são ligadas ao presente. Dessas 41 falas, 26 estão inseridas em diálogos de frases curtas, reduzindo, assim, a aparente importância do tempo presente nesta parte do filme. O futuro aparece timidamente, em apenas uma fala.

A importância desses 20 minutos reside na apresentação das principais pessoas que fazem parte da vida de Estamira. Embora algumas falas se refiram ao passado da heroína, o que impera aqui é a representação da diferença ideológica que existe entre ela e seu filho. Em

contrapartida, a filha de Estamira, Carolina, é representada na condição de pessoa mais próxima a ela e mais tolerante e compreensiva com relação às dificuldades da mãe. Apesar disso, a moça não se priva de expor uma opinião diferente da de sua mãe, especialmente no que concerne à noção de Deus. Neste ponto do filme, Estamira apresenta seus termos para explicar como define os gêneros masculino e feminino:

> [...] Por isso que ainda estou aqui visível, formato homem par. Homem par. Não tô formato homem ímpar. Formato homem ímpar é vocês. Formato par é os ... mãe ... as mãe é formato par ... e os ímpar ... é o pai. (*Estamira*).

Aqui também entram em cena as falas em que Carolina descreve o pai, o italiano Fontanives, e a relação dele com sua mãe:

> Era bom... Gostava muito dela, mas eles brigavam muito. Apesar de parecer gostar muito dela, mas tinha outros casos, outras muleres. Era uma vida, né? *Uma vida de verdade* [Grifo meu]. Aqui a gente tem de se esforçar. Vendo essa vida a gente tem de se esforçar pra dar força pra ela continuar vivendo, porque eu não acredito que ela esqueceu tudo. Acho que ela vive *nesse mundo* [grifo meu] pra esquecer o que nós já vivemos. Errou muito ele. Mas, como ele não está aqui pra se defender... a gente não pode tá malhando, falando nada, né? (*Estamira*).

A loucura, "esse mundo" onde vive Estamira, de acordo com a fala de sua filha Carolina, é descrita como o antídoto à memória dolorosa. No momento em que a vida está difícil, a loucura parece surgir como solução para, pelo menos, não haver elemento de comparação entre este tempo e o passado. Para Carolina, no entanto, o passado era a "vida de verdade":

> Vivia com meu pai, né? Numa casa boa ... Meu pai era mestre-de-obra... ganhava razoavelmente bem. Tinha uma Kombi, tinha uma... na época, uma Belina. Ela andava com... com... pecinhas de ouro... eu também tinha bastante, meu pai dava... Até então tudo bem. Vivia bem com ele, mas o meu pai judiou muito dela, muito, muito, muito dela mesmo. Com traição... levava mulher até dentro de casa dizendo que era colega. Aí ela não aceitou. Aí, ela começou a brigar, xingar. Aí, ele puxou faca pra ela, ela puxou pra ele, aquela brigarada toda. Aí botou a gente pra fora de casa. Aí, de lá começou ó, a luta, né? (*Estamira*).

Ao que Estamira acrescenta por meio de uma montagem de planos, já desvelando a representação, recorrente neste filme, da figura da culpa: "A *culpa* [grifo meu] é do hipócrita, mentiroso, esperto ao contrário, entendeu? Que joga a pedra e esconde a mão!" […]. (*Estamira*).

Na terceira porção de 20 minutos, além de Estamira, Pingueleto e Carolina, que já foram apresentados ao espectador, aparece João, amigo de Estamira. Parece haver um certo

equilíbrio no que diz respeito à remissão aos diversos tempos, ficando o passado com nove falas, o presente com oito e o futuro ganhando agora um pouco mais de espaço, com seis falas. Este é o período do filme de maior importância do ponto de vista do diálogo com as pessoas que participam da vida da protagonista.

As falas relacionadas ao presente de Estamira, como na maioria da obra, são falas curtas. Neste período do filme, Carolina e Hernani protagonizam a reconstrução da memória de Estamira, garantindo a representação do seu passado e referendando a sua fala. Ao mesmo tempo em que eles discorrem sobre Estamira, ela contrapõe-se a eles indicando sua intenção em não mudar jamais, em continuar a ser a pessoa que é. É neste período que o espectador entra em contato com uma tentativa de explicação da loucura.

Para tanto, Prado monta a película de maneira que falas e imagens confluam para a configuração de um ou mais "culpados". A figura da culpa está ligada à fala de Carolina, que aponta a direção, no passado, da ruptura da mãe com a chamada normalidade. Ela relaciona a doença de Estamira aos estupros sofridos pela protagonista, bem como à vida difícil após ela e os filhos terem sido expulsos da casa onde viviam com o italiano Fontanives.

É recorrente nos documentários o apelo aos recursos mnemônicos tanto de Estamira quanto de seus parentes e amigos. Esse caminho narrativo inscreve o tempo sob a noção de algo que tem a capacidade de construir o sujeito, de desenhá-lo. Sem voltar-se à análise do tempo, seja passado, presente ou futuro, a personagem permanece inconclusa, falta-lhe algo essencial para sua completude.

Durante entrevista mostrada nas cenas extras do filme o diretor destaca a "lucidez" de Estamira quando da descrição mnemônica do momento em que foi levada por seu filho ao hospício. O relato de Estamira é de fato tão pleno de clareza, que serve como prova verdadeira de sua trajetória. Por isso ele não propõe o diálogo com outras vozes. A dela, aqui, é o bastante.

Para complementar a representação da realidade da mulher, Prado opta por uma estética de confronto construída por meio de montagens e colagens de planos. Assim ele propõe a fala do filho de Estamira, que, em outras palavras, conta a mesma história da mãe. Além da forte dramaticidade que resulta da edição dos planos, a sequência que resgata o momento da internação de Estamira tem importância primordial na representação da mulher como pessoa que fala a verdade, que é crível.

A montagem nessa sequência incita e confirma que a intenção do filme é não só abrir a câmera à mulher que veio do lixo para falar de si, mas é também defender a tese de que se pode acreditar no que ela diz. Conforme Foucault, na outra extremidade da natureza obscura

atribuída à loucura localiza-se o "saber". Após citar a frase de Cardan – a Sabedoria, como as outras matérias preciosas, deve ser arrancada das entranhas da terra –, ele afirma que:

> Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes –, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. (FOUCAULT, 1978, p. 26).

Abaixo, a fala de Hernani desvela a inadequação de sua atitude com relação a Estamira:

> Seu Leopoldo, o falecido Leopoldo Fontanive, né? Meu pai de criação, ele não deu dinheiro nenhum pra ajudar minha mãe, não. Então aí eu fiquei ligando a semana toda pra esses hospital, né? Que trata da cabeça das pessoa, vê se tinha vaga, pra poder internar ela. Eu tinha combinado com ele assim. Ai fui no hospital lá de Caxias. Fui primeiro com o velho, né? Fui no carro dele. Aí, consegui uma ambulância. Aí fomos pra lá. Fomos pra lá pro lixão. Ai, chegou lá, até os bombeiros estavam com medo de encostar a mão nela [Estamira aqui é representada como ser selvagem], porque ela queria morder e tudo, começou a gritar nome de entidades de macumba, né? E daquele jeito... chega espumando, né? *Parecendo bicho mesmo* [grifo meu], e gritando. Aí eles pegaram com uma corda e amarraram ela, com a mão pra trás assim e enrolaram. Aí fomos pro hospital de Caxias. Chegou lá, a menina lá falou: "Não, aqui não dá pra internar, porque aqui não tem esse tratamento". Tinha que levar pra Engenho de Dentro. Ai fomos chegar lá em Engenho de Dentro. Aí, Engenho de Dentro, tudo bem. Diz que quem entrar ali não sai, né? Só com a autorização do responsável. Aí, no caso, eu era responsável. Aí comecei a preencher a ficha. Aí, não quis aceitar, mesmo com os bombeiros lá falando, entendeu, conversando, quer dizer, tivemos de voltar e levar ela lá pra Caxias de novo. Aí, mandaram eu esperar ela acordar. Quando ela foi acordar, que eu fui: "Mãe, vamos embora?", ela já veio me mordendo. Aí eu falei. "O que que eu posso fazer?" Deixei ela lá. (*Estamira*).

Ao representar Hernani e seu discurso sobre a loucura materna, a obra remete a um conceito de loucura há muito distante. Segundo Foucault, "a loucura, em suas formas últimas, é, para o Classicismo, o homem em relacionamento imediato com sua animalidade, sem outra referência qualquer, sem nenhum recurso", é o que, à época, justifica a exclusão e a prisão em condições inumanas "para os loucos importunos e que se sujam". (FOUCAULT, 1978, p. 168). O plano seguinte à fala de Hernani mostra Estamira e seu comentário sobre o assunto. Assim Prado conclui o processo de representação da *culpa* no que tange à família de Estamira e ao momento em que tentam tratá-la como "bicho":

> O desgraçado da família Itália, juntamente c'aquele meu filho... me pegaram aqui dentro *como eu se eu fosse uma fera*, *um monstro* [grifo meu]…

> algemado! E aquele meu filho ficou contaminado pela terra suja, pelo baixo nível... pelo insignificante, parecendo um palhaço lá, lá dentro do hospital! A coisa mais ridícula! (*Estamira*).

Foucault afirma que essa maneira de ver o louco o destaca da essencialidade humana. Ele passa a ser visto simplesmente como alguém que não sente dor, que não adoece, que não sofre, como pessoa de grande força e resistência, o que acaba por justificar o seu tratamento equivocado:

> Com efeito, a animalidade protege o louco contra tudo o que pode haver de frágil, de precário, de doentio no homem. A solidez animal da loucura, e essa espessura que ela toma emprestado do mundo cego do animal, endurece o louco contra a fome, o calor, o frio, a dor. É notório, até o final do século XVIII, que os loucos podem suportar indefinidamente as misérias da existência. Inútil protegê-los: não é necessário nem cobri-los, nem aquecê-los. (FOUCAULT, 1978, p. 169).

Esse recorte posiciona Estamira no espaço da vítima da ignorância, como é também Austregésilo Carrano Bueno, cujo livro autobiográfico é ponto de partida para Luis Bolognesi escrever o roteiro do filme *Bicho de Sete Cabeças* (2001), dirigido por Laís Bodanzky. Nesse filme, a personagem de Rodrigo Santoro, Neto, é "crucificado" por seu pai e em seguida por um sistema de saúde falho e corrupto, depois de seu pai ter encontrado um cigarro de maconha em seu casaco. Estamira também é representada como alguém que sofre com a brutalização por parte de pessoas que desconhecem o caminho da cidadania para os que sofrem de transtornos mentais.

Outro destaque desta parte do filme é o lixo, aqui lido como tendo um absurdo potencial para a reciclagem, já que Estamira propõe sua ressignificação ao transformá-lo em alimento. É aqui que o espectador é inserido no universo da angústia, do nojo, da repulsa. A referência que a protagonista faz do lixo passível de ser comido, do dejeto que chegou ao aterro não como "resto", mas na condição de "descuido", encontra seu ápice e fechamento, no próximo período de 20 minutos, quando ela serve a sua família um macarrão feito com ingredientes que teriam vindo do Lixão. O que efetivamente convida a essa conclusão é a hábil montagem de planos e sequências proposta por Prado.

Na quarta parte de 20 minutos do filme de longa-metragem estão presentes Estamira, Ângela Maria, Maria Rita, um dos netos de Estamira e Hernani. Observa-se que o passado é referenciado a partir de 13 falas, enquanto que o presente, a partir de 30. Assim como na segunda parte do filme, este total repousa quase que exclusivamente em momentos de diálogos de frases curtas, em que o que está sendo colocado em cena é o presente diegético das personagens. O futuro não aparece materializado nas falas das personagens.

Quem protagoniza o período é Maria Rita, filha mais nova de Estamira. A moça representa uma espécie de híbrido no sentido da representação de passado e de futuro. Como se percebe também em *TSMM*, com relação às figuras de Estéban, filho de Manuela, e Estéban, filho de Irmã Rosa. Este último, uma espécie de continuação do irmão que morre precocemente aos 17 anos. Assim como os dois Estéban de Manuela, Maria Rita, ao tempo em que é representada como parte do passado de Estamira, é também o que mantém a protagonista ligada ao dia-a-dia comum àqueles que têm filhos.

Não é por acaso que essa fala vem ao final do filme. Ela tem a função narrativa de ancorar Estamira a um fazer afetivo em um possível futuro. Maria Rita é a filha que Estamira não conseguiu criar. Antes de completar oito anos, a menina vai morar com Ângela Maria, uma caminhoneira e voluntária em ações sociais. Ela recebe a garota como parte da família a pedido de uma amiga que conhece Hernani e Carolina. Ambos se preocupam com a menina, que, em companhia da mãe, vivia no Lixão desde o nascimento.

Um breve comentário de Estamira, quando a moça, já adulta, entra em sua residência, ajuda a compor mais uma peça do quebra-cabeça do passado da catadora. No filme, fica clara a paternidade tanto de Hernani, filho mais velho de Estamira, quanto de Carolina, sua segunda filha. Ambas projetadas a partir de fotos antigas e de depoimentos. Mas o pai de Maria Rita só não fica totalmente na obscuridade porque Estamira, ao saudar a moça, diz:

> Estamira – Maria Rita, entra aqui!
> Maria Rita – Boa tarde.
> Estamira – Boa tarde, *cara do pai* [grifo meu]. Trem bonito! (*Estamira*).

Como seus irmãos, ela conta parte da história de Estamira e da sua própria. Seu amor incondicional pela mãe, com quem não pôde conviver, reforça uma imagem positiva de Estamira. Embora sinta certa mágoa dos irmãos pelo fato de eles terem sido responsáveis pela sua adoção, Maria Rita coaduna da mesma opinião da dupla com relação à impressão que eles têm da mãe, especialmente no que se refere à figura de Deus.

> Maria Rita – A minha mãe, ela tá, acho que com medo do mundo porque ela falou uma vez assim pra mim, que acha que Deus não existe... que, quando fala em Deus, ela fica nervosa. Ela chegou, acho, num determinado tempo da vida dela, que se apagou, dentro dela a... a fé. O que falta na minha mãe é fé.
>
> Hernani – E depois que, né? O que ela entende como esse real poder, supremo, né? No caso, de Deus é a posição né? Que é supremo, entendeu? (*Estamira*).

A conversa deflagra a segunda briga entre Hernani e Estamira, sendo esta a que instala uma ruptura, aparentemente definitiva da relação. Ao fim do filme, ele confirma essa separação e explica o motivo.

Finalmente, no último período de 20 minutos da película estão presentes Estamira, João, um dos netos de Estamira, Carolina, um convidado de uma festa que acontece na casa de Estamira, a atendente do hospital, Maria Rita e Hernani. O futuro continua nulo em termos de materialização a partir da fala das personagens, o que demonstra uma relativa despreocupação de Prado com relação a esse tempo.

No entanto, como se aponta adiante, essa é uma questão que pode ser analisada por outros ângulos que não somente a partir da quantidade de referências a esse tempo presente nas falas das personagens. Há 26 falas dedicadas ao passado, enquanto que 49 ao presente, sendo estas últimas pertencentes a diálogos de frases curtas, o que, como se observa antes, diminui consideravelmente sua importância.

O período final do filme de longa-metragem é dedicado às últimas mensagens tanto de Estamira quanto de seu grupo de amigos e parentes. O clima é de despedida, mas principalmente de reafirmação, especialmente no que se refere à fala da protagonista. O primeiro a se "despedir" do espectador é João, amigo de Estamira. Ele diz: "Eu quero mais é paz na minha vida. Paz... Sofrimento nunca mais. Feliz Natal. Feliz Natal, mais nada" (*Estamira*).

Depois disso, ele não fala "mais nada", apenas canta com Estamira parte da canção de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, *As curvas da Estrada de Santos*. Em seguida, o ponto alto fica por conta da discussão entre a protagonista e seu neto, cujo tema principal é a descrença de Estamira quanto a Deus. Logo após, inicia-se o caminho em direção ao fim da obra. Com grande habilidade, o diretor monta esse fechamento começando pela fala da própria Estamira, imediatamente após brigar com seu neto:

> Eu sou perfeita. Eu sou perfeita. Meus filhos são comum. Eu sou perfeita! Eu sou melhor do que Jesus! Me orgulho por isso! Se quiser fazer comigo pior do que fez com o tal de Jesus, pode fazer! A morte é maravilhosa. A morte é dona de tudo. A morte é dona de tudo. Deus, *quem fez Deus foi os home*! [grifo meu]. (*Estamira*).

Nesse plano, a mesma imagem do coqueiro que antes cobre a fala da filha Carolina quando ela explica o momento do primeiro surto da mãe, volta a ser exibida. Ao tempo em que a figura do coqueiro reforça a originalidade da protagonista, remete ao momento do surto.

Após abordar questões como morte e Jesus, ela volta a lembrar-se do passado para fazê-lo dialogar com seu momento atual. A catadora fala de sua mãe, e desvela que sua loucura pode ser resultado de uma herança genética. Em seguida, entra em cena a fala de Carolina. Ela conta que o sofrimento de Estamira com relação à mãe serviu de lição para si mesma.

Carolina afirma que ela não queria ser a responsável pelo trancafiamento de sua mãe em um hospital psiquiátrico. Seguida à fala de Carolina, Estamira faz uma análise bastante "lúcida" da sua perturbação mental e convida à reflexão sobre o tema. Nessa sequência, Carolina ajuda a construir a ideia de um futuro possível, até então representada de maneira muito tênue, quase nula. Ela fala de Maria Rita e da preocupação de Estamira com relação à jovem.

> Minha irmã Maria Rita é... uma grande preocupação para minha mãe, né? Porque... já está com 21 anos e ainda não conseguiu... acho que não conseguiu se achar. (*Estamira*).

A última fala da mais importante testemunha de Estamira, Carolina, parece sugerir a redenção do Lixão como espaço exclusivamente negativo:

> Depois que ela foi... que ela foi para o lixão lá de Caxias, eu acho que ela não, ela melhorou muito, assim... em relação aos distúrbios. Às vezes ela fala certas coisas que parecem até, assim, verdade, que você fica, que te deixa balançado. Mas meu irmão não acha isso, meu irmão acha que ela é... totalmente possuída por uma força maligna. (*Estamira*).

Hernani é ideologicamente contrário a Carolina. Em sua última aparição, ele também sugere a existência de um futuro para a relação dele e Estamira:

> Hoje minha mãe tá do jeito que ela tá, né? Depois de tudo que ela passou na vida. Eu não tô julgando ela, não tô, não tenho raiva dela... o que eu tô fazendo... o que eu tô... eu tô assim procurando mais... ir na casa dela... nem conversar com ela é porque... toda vez que eu vou falar com ela, ela blasfema contra Deus... Ela... misturou um montão de... acho que... Deus é religião... clinicamente falando, ela é completamente, né? É louca, né? Tem o laudo até ó, médico. Mas, ela espiritualmente, ela parece... a pessoa, acredita ou não acredita, é influência demoníaca, demônios, né? Inventa um montão de nomes, aí faz ela ficar daquele jeito. Então, aquilo já tava me cansando, me chateando muito. Então... eu falei com Deus, né? Na minha fé, na minha oração, falei assim: "Eu só quero voltar, assim, a ter com minha mãe na casa dela ou lá em casa, só quando o Senhor me der a... a certeza de que ela tá perdoada, tá liberta e curada pelo Senhor", porque o Senhor, né? Pode tudo, né? (*Estamira*).

Seguida à fala de Hernani, Prado propõe a réplica de Estamira em que ela faz uma crítica ao ser humano. Nesse ponto, o espectador é instigado a colar a imagem do filho da protagonista à de alguém inferior: dos "condicionais" que precisam efetivamente da verdade, da mesma que ela promete revelar:

> Os homens tá pior do que os quadrúpulos. É a decepção... de todos os espaços. A decepção de quem revelou o homem como único condicional. É mole? Me dá tristeza, me dá vergonha, me dá nojo! Que que eu faço? Olha, eu já tive vontade de desencarnar! Eu falei: "Mas, se eu desencarnar, eu não cumpro a minha missão". A minha missão é revelar, seja lá a quem for, doa a quem doer. A minha cabeça trabalha muito. (*Estamira*).

A última fala de Estamira corrobora o que ela fala de si desde o início da película e serve para confirmá-la e demonstrar que ainda que o futuro chegue, este não será capaz de transformá-la:

> Eu, Estamira, eu não concordo com a vida. Eu não vou mudar o meu ser, eu fui visada assim. Eu nasci assim, e eu não admito as ocorrença que existe, que tem existido, com os seres sanguino, carnivos, terrestre. Não gosto de erros, não gosto de suspeitas, não gosto de judiação, de perversidade. Não gosto de homilhaçao, não gosto de imoralidade. O fogo, ele está comigo agora, ele está me queimando. Ele tá me testano. Sentimento... todos astros têm sentimento. Este astro aqui, Estamira, não vai mudar o ser. Não vou ceder o meu ser a nada. Eu sou Estamira e tá acabado, e Estamira mesmo. (*Estamira*).

3.1.2.4. *Quarto de Despejo:* diário de uma favelada

Apesar de o diário ser narrado exclusivamente por Carolina Maria de Jesus e fazer referência à vida dela, a autora não se priva de trazer a voz do outro para dentro dos seus relatos. A polifonia assume diferentes funções na narrativa. A principal delas, e que talvez não seja intencional, é de, assim como se dá *intencionalmente* nos documentários, conferir veracidade aos escritos. A fala do outro serve de testemunha para seu passado:

> [...] Quando as mulheres fera invade o meu barraco, os meus filhos lhes joga pedras. Elas diz:
> – Que crianças mal iducadas!
> Eu digo:
> – Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo o que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos.
> A Silvia pediu-me para retirar o seu nome do meu livro. Ela disse:
> – Você é mesmo uma vagabunda. Dormia no Albergue Noturno. O seu fim era acabar na maloca.

> Eu disse:
> – Está certo. Quem dorme no Albergue noturno são os indigentes. Não tem recurso e o fim é mesmo nas malocas, e Você, que diz nunca ter dormido no Albergue noturno, o que veio fazer aqui na maloca? Você era para estar residindo numa casa própria. Porque a sua vida rodou igual a minha? [...] (*QD*, p. 17).

Esse tipo de registro da voz da alteridade se impõe no discurso e se inscreve no campo da construção identitária de Carolina Maria de Jesus. Ela relata o que o outro pensa dela e com isso dá elementos ao leitor para construir a própria subjetividade, na qualidade de personagem principal.

Em vários momentos em que se observa a voz do outro, percebe-se também a reconstrução mnemônica tanto de Carolina Maria de Jesus, quando da pessoa com quem dialoga. Ou mesmo de pessoas que não estão diretamente envolvidas com esse diálogo, conforme abaixo:

> [...] Durante o dia, os jovens de 15 e 18 anos sentam na grama e falam de roubo. E já tentaram assaltar o empório do senhor Raymundo Guello. E um ficou carimbado com uma bala. O assalto teve início as 4 horas. Quando o dia clareou as crianças catava dinheiro na rua e no capinzal. Teve criança que catou vinte cruzeiros em moeda. E sorria exibindo o dinheiro. Mas o juiz foi severo. Castigou impiedosamente. (*QD*, p.19).

A referência à alteridade que compõe seu universo nos diferentes tempos e espaços serve ainda para, assim como se dá com relação a ela mesma, construir o espaço identitário do sujeito de quem ela fala, como no exemplo abaixo:

> [...] Nas favelas, as jovens de 15 anos permanecem até a hora que elas querem. Mescla-se com as meretrizes, contam suas aventuras (...) Há os que trabalham. E há os que levam a vida a torto e a direito. As pessoas de mais idade trabalham, os jovens é que renegam o trabalho. Tem as mães, que catam frutas e legumes nas feiras. Tem as igrejas que dá pão. Tem o São Francisco que todos os meses dá mantimentos, café, sabão etc.
> [...] Elas vai na feira, cata cabeça de peixe, tudo que pode aproveitar. Come qualquer coisa. Tem estomago de cimento armado (...). (*QD*, p. 16-17).

Ao longo de todo o livro, a autora faz diversas referências à política e à atuação dos políticos. Revela grande memória ao descrever fatos e nomes completos das figuras que circulam no meio. Devido a sua capacidade de lembrar-se do passado, é capaz de fazer uma análise do futuro, do que se avizinha, como na passagem seguinte:

> [...] Quando um politico diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema ele vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo. Olha o

> povo com os olhos semi-cerrados. Com um orgulho que fere a nossa sensibilidade. (*QD*, p. 34).
>
> [...] Quando cheguei do palácio que é a cidade os meus filhos vieram dizer que havia encontrado macarrão no lixo. E a comida era pouca, eu fiz um pouco do macarrão com feijão. E o meu filho João José disse-me:
> – Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo.
> Foi a primeira vez que vi a minha palavra falhar. Eu disse:
> – É que eu tinha fé no Kubstchek.
> – A senhora tinha fé e agora não tem mais?
> – Não, meu filho. A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia.
> [...] Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido. (*QD*, p. 34-35).

Finalmente, o diário não é uma obra que se encerra em si mesma. É, por si só, obra de grande riqueza, evidentemente. Mas o percurso de Carolina Maria de Jesus, após o lançamento do diário de que trata esta tese, foi bem além dessa primeira obra editada. Ela continua escrevendo e publicando. E, mesmo após sua morte, a produção em torno do nome Carolina Maria de Jesus não cessa. Assim, vale destacar uma dessas obras pela sua característica, justamente de tentativa da autora em dialogar com o passado. Trata-se de *Diário de Bitita*.

Nesse livro cujo título inicial dado por Carolina Maria de Jesus em seus manuscritos era *Minha vida*: diário de Bitita, a autora viaja no tempo, simbolicamente, para buscar elementos do seu passado capazes de explicar seu presente. Bitita era o apelido que Carolina tinha em criança e, segundo Philippe Lejeune (1996, p. 21), toda obra autobiográfica costuma começar pelo relato da infância, ao que Sousa acrescenta que se Carolina o faz é "inclusive com a revelação do apelido de criança, ocasião para o narrador-personagem buscar nas dobras do passado conteúdo para iluminar o presente." (SOUSA, 2004, p. 3).

Sousa destaca que esse relato autobiográfico voltado aos primeiros anos de vida era, para a autora de *QD*, uma maneira de encontrar explicações para o seu sucesso.

> No meio do turbilhão em que sua vida se encontrava depois do lançamento de *Quarto de Despejo*, o passado em Sacramento proporcionava uma pacificação interna, uma amenização do sofrimento pela memória da infância, tempo talvez mais alegre, apesar da pobreza. (SOUSA, 2004, p. 4).

De acordo com a autora, esse retorno ao passado revela um segredo. O que aproxima, de uma certa maneira, Carolina Maria de Jesus da protagonista de *TSMM*. O *segredo* diz respeito ao fato de o sucesso de Carolina ter sido previsto, anos antes, por um "médico espírita", conforme ela própria relata:

> Minha mãe queixou-se que eu chorava dia e noite. Ele disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até os vinte anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu. (JESUS, 1986, p. 71).

Voltar ao passado, nessa autora, tem uma função similar à das heroínas de Almodóvar: resolver o nó do presente. Para Sousa, ela queria desidentificar-se do "jogo de mercado" e mostrar que o sucesso e a fama já lhe pertenciam muito antes de ter sido *descoberta*. Nesse ponto ela tentava mostrar que sua voz autorial não dependia necessariamente nem de Dantas, nem da mídia.

3.2. LIXO E LOUCURA NOS DOCUMENTÁRIOS

Conforme destaca a pesquisadora Gislene Barral Silva, "assim como o nascimento, o amor e a morte, a loucura revela-se um tema grave da existência e, por isso, também da criação artística, pois a arte busca na experiência humana seus motivos de interesse". A autora continua, afirmando que "em razão das recorrentes associações da loucura a elemento de resistência, estado de desregramento ou comportamento transgressivo, entre tantas outras, o louco é visto nos horizontes sociais como uma excentricidade, uma aberração, um fora-de-lugar", e sua presença na sociedade causa mal-estar e ameaça. (SILVA, 2008, p. 10).

Ela argumenta que, apesar disso, a representação artística do louco é relevante porque "traz, em sua contralinguagem e contraconduta, o questionamento de leis e valores, fazendo emergir crises, frustrações e alienações que embora pareçam existenciais ou relativas ao caráter, remetem sempre a crises e a aporias na realidade sócio-histórica." (SILVA, 2008, p. 10).

Para Estamira, a sua loucura, facilmente identificável, não a inviabiliza e impede que ela seja ao mesmo tempo uma pessoa sensível e consciente. Ela revela o quanto compreende sua loucura, ao dizer: "Sou louca, sou doida, sou maluca. Eu sou azougada. Sou esses quatro coisas. Mas porém, consciente, lúcido e ciente… sentimentalmente!" (*Estamira*).

Assim como procede naturalmente a protagonista, existe uma clara intenção da obra em confrontar constantemente a loucura à lucidez da heroína, bem como de explicar os "comos" e os "porquês" do seu comportamento. Para Silva, "a loucura é um fenômeno que adquiriu, com o advento da valorização da racionalidade moderna, grande força como motivo

artístico e possui toda uma simbologia própria. Alcançou, entre outras, a condição de metáfora ou estratégia de denúncia social e ideológica". (SILVA, 2008, p. 10).

Devido a sua complexidade semântica, à impossibilidade de se fixar um sentido objetivo e uma interpretação consensual para o fenômeno da loucura e à sua inesgotabilidade intrínseca, "o conceito de louco torna-se maleável, *manipulável* [grifo meu] e o próprio debate sobre o que é ser louco e o estatuto da loucura está sempre aberto à investigação". (SILVA, 2008, p. 10). E é justamente inundada pelas duas facetas de si mesma, pela possibilidade de existir a partir desta "maleabilidade" que Estamira se permite dialogar com o lixo e com o que ela considera "descuido", para então poder pensar, transformar e ressignificar o lixo.

De acordo com Foucault, a loucura e o louco se transformam em personagens de sua própria "ambiguidade", tomando forma nas artes, principalmente ao final da Idade Média europeia:

> A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o *detentor da verdade* [grifo meu] – desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrario, lembra a cada um sua verdade; [...] Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comedia desatar no cômico: ela diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhos, os insolentes e os mentirosos. (FOUCAULT, 1978, p. 18-19).

Propõe-se uma análise dos momentos em que o discurso de Estamira distancia sua figura daquela da mulher especial que o filme ajuda a construir. Isso porque a loucura não é algo trivial. Foi e continua sendo "o já-está-aí da morte" (FOUCAULT, 1978, p. 21). O filósofo lembra que

> até a segunda metade do século XV, ou mesmo um pouco depois, o tema da morte impera sozinho. O fim do homem, o fim dos tempos assume o rosto das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. A presença que é uma ameaça no interior mesmo do mundo é uma presença desencarnada. E eis que nos últimos anos do século esta grande inquietude gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta desta necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência. (FOUCAULT, 1978, p. 20).

A primeira vez que a loucura se manifesta na vida de Estamira é descrita pela filha da protagonista, Carolina:

> Carolina – Um dia, sentou... lá no quintal da minha sogra... ai, olhou pros pés de coqueiro... olhou, olhou, olhou, olhou aí, virou pra minha sogra e falou assim: "olha, isso aqui é o poder... é isso que é... que é tudo que é real. Isso é que é real". Naquele dia, eu acho que ela desistiu mesmo de Deus e agora é só eu e eu... e o *poder real* e acabou. (*Estamira*).

Porém, se há uma voz cuja credibilidade seja de grande impacto no filme, essa é a da Medicina e da instituição pública, que, através dos seus profissionais médicos, atestam os distúrbios mentais de Estamira. O documento e seu conteúdo vêm a público no filme pela voz não do médico, mas da própria Estamira: "Atesto que Estamira Gomes de Souza, portadora de quadro... e psicótico de evolução crônica, alucinações auditivas, ideias de influências, discurso místico, deverá permanecer em tratamento psiquiátrico... continuando... continuando." (*Estamira*). O papel estigmatiza, reduz, sintetiza, generaliza e fecha Estamira em um universo estranho ao do espectador. Mas a protagonista não se deixa encerrar nesse diagnóstico e problematiza o próprio mal:

> Bem, a deficiência mental... eu acho que tem é quem, é imprestável, né? Ora, eles que têm problema mental... bem, perturbação também é, né? Perturbação, depois eu tive pensando, perturbação também é, mas não é deficiência, né? Perturbação é perturbação. Qualquer um pode ficar perturbado. (*Estamira*).

A loucura que se mistura com o lixo e vice-versa não tem em Estamira sua única representante, em se tratando dos documentários. Aos 28 minutos de *ETN*, uma mulher, de fala aparentemente desconexa, alterna entre o que parecem ser momentos de lucidez e loucura. Ela inicia sua fala com um arremedo de inglês, de frente para a câmera, a partir de uma insistente *câmera baixa*, que, de alguma maneira, propõe um engrandecimento de sua figura. Ela convoca ao riso:

> Mulher: Ele [Pingueleto] gosta muito de uma cachacinha igual as pessoas da roça.
> Pingueleto: Quem?
> Mulher: Eu, Pingueleto, eu que gosto de uma cachaça.
> Pingueleto: Pode tomar à vontade, enquanto tiver botiquim aberto, pode tomar à vontade, pô.
> Mulher: Eu falei assim, senão eles me desmentem. Tem que dizer assim, senão ele não gosta. Eu merma durmo no tempo purinho. Por isso peguei essa doença. Mas acabei me acostumando ao mundo animal (risos). (*Estamira*).

É através do espaço da comédia que ela trama seu discurso. Mas nem por isso ele tem menos valor. Nem riso, nem miséria, nem sua provável "loucura" enfraquecem a análise que ela faz do local, de si mesma e dos que circulam ou moram no Lixão. Sua presença

carnavalizante reforça a noção de que lixo e loucura dialogam no absurdo e grotesco espaço do Jardim Gramacho.

Essa mulher sem nome que ocupa, no filme de média-metragem, cerca de dois minutos, além de funcionar como lócus da memória de Estamira, ajuda a pensar que é possível que a aceitação da vida em estado de miséria esteja relacionada não somente à extrema necessidade. Mas também à incapacidade de olhar para a realidade e enxergá-la com os mesmos olhos daqueles que estão na sala obscura. É preciso ser diferente, ser insano.

Antes de deixar o quadro e distanciar-se, calando-se para sempre, a mulher despede-se do telespectador. Sabe que está sendo filmada e é para quem a assiste que ela fala, que ela revela a condição em que vivem os catadores de lixo no Jardim Gramacho:

> Aqui nós tamo no meio do perigo. Abaixo do solo há combustão. Há um vulcão. Esse é o perigo maior que nós corremos aqui. Pode explodir, até chegar alguém pra socorrer. Época de chuva, vento... Agora tá melhorando. A ventania que quase ninguém consegue, sabe, dá um passo. Morre muitas pessoas aqui à mingua. É! À mingua porque a doença quando chega aqui, já está antiga. E as pessoas não sabem. Às vezes urubu come. Desculpe, agora tenho que ir... (*Estamira*).

Em seguida, o dejeto protagoniza a fala de um jovem que expõe a própria opinião sobre o lixo e o local onde, assim como tantos outros, ele vive e trabalha:

> Eu tou com vinte anos. E meus dezoito anos eu passei aqui. Dezoito anos da minha vida perdida aqui, né? Tou aqui trabalhando aqui no dia a dia aí, né? Porque ta difícil de trabalho lá fora, não tem como a gente arrumar um trabalho digno. É muito difícil. Até pessoas da minha classe estão sendo muito discriminadas, né? Tem pessoas que dizem que o preconceito vem do próprio negro. Mas não, não é assim. Eu quando venho trabalhar, de vez em quando eu sou confundido com ladrão. Mas, minha consciência tá limpa. Eu venho pra cá todo dia, acordo de madrugada, 5 horas da manhã, e venho pra cá enfrentar o lixo aí, coisa que muitos não tem capacidade de ficar nem aqui meia hora. Duvido que tem alguém aí fora que queira vir trabalhar aqui pra ficar vendo um urubu destroçando um cachorro do seu lado. Mas, ninguém ta aqui porque quer. Todo mundo tá aqui, porque nós precisamos, né? A gente corre o risco de ser... cortar o pé, várias vezes, tomar agulhada, como eu já tomei várias agulhada aí, né? Lixo de hospital. Não é qualquer um que vem pra cá, como eu disse. A gente chega aqui tira 50 por dia, 30, 35, 25, né? Vinte e cinco... Eu me sinto muito feliz. Até quando eu faço dez reais eu me sinto muito feliz, porque eu pago minha passagem, vou direto pra casa, chego em casa compro o remédio da minha mãe e fico satisfeito. Enquanto eu estiver trabalhando aqui eu não posso pensar no futuro porque uma pessoa que trabalha aqui não tem futuro. (*Estamira*).

Interessante notar como esse rapaz polariza com a questão da loucura, fortemente representada nos documentários. Ele é lúcido, consciente e constrói a si próprio como sujeito heroico. Ele é um homem que vive em condições de grande miséria e dificuldade, como

também o é Estamira, a protagonista das películas. Mas, o fato não o distancia da virtude. Assim, ele demonstra ser um sujeito de boa índole (trabalha para ajudar a mãe), corajoso (apesar de poder se ferir, está ali há anos) e politizado (conhece as limitações impostas pelo trabalho no Lixão). Sua presença no filme de média-metragem substitui, em alguma medida, a voz "sensata" e "verdadeira" da filha de Estamira, Carolina, fortemente materializada no filme de longa-metragem.

O filme de média-metragem ajuda o espectador a refletir sobre algumas importantes questões socioambientais: o que o carioca, o brasileiro "joga" no lixo? Não raro, e talvez não por acaso, as obras desvelam caixas e rótulos de marcas nacionais e internacionais, como, por exemplo, embalagens da americana McDonald's. Longe de parecer com a imagem que tenta vender, a marca, assim como tantas outras, é representada no filme atrelada à ideia que muitos opositores da alimentação do tipo *fast food* fazem desse tipo de comida: é lixo.

Às coisas inanimadas juntam-se os produtos de origem orgânica, e estes geram vida, a vida que pulsa. Esse lixo é formado também por cadáveres, como pelo corpo morto que, no filme de longa-metragem, é mostrado enquanto um plástico preto cobre seu rosto, sua identidade. No lixo há também os que ali foram "jogados", ou seja, os que a sociedade excluiu, empurrou para o abismo. Pessoas como Estamira e seus colegas de trabalho que se deixaram levar pela ilusão de que trabalhar dessa forma com o lixo é sinônimo de cidadania, entregam-se finalmente a condições subumanas.

Estamira e seus pares não são úteis, não servem mais e por esse motivo também estão no lixo, bem distantes do espectador mediano. Fazem parte do grupo que é considerado dejeto. A pobreza é lixo. A miséria, o transtorno mental são matérias descartáveis. As narrativas parecem defender, no entanto que, em meio ao dejeto, encontram-se seres humanos de grande valor, que merecem destaque.

Esse movimento de individuação é muito claro na construção que Estamira faz de si própria. Ao descrever-se como única, inimitável, singular, Estamira busca separar-se dos demais criando para si uma identidade "diferente". Ela, de acordo com os signos fílmicos, está além, aquém, mas nunca ao mesmo nível dos seus pares e, portanto, do espectador, distanciando-se, desta forma, de quem está do outro lado da tela.

Ao tempo em que propõe um recorte em torno da individualidade, no entanto, a narrativa apresenta um caminho dialético no qual a pluralidade dita a regra. Ou seja, apesar de o filme manter o foco em uma pessoa em especial, ele desvela diversas outras identidades que poderiam, elas também, ser destacadas do grupo. Tanto no âmbito familiar quanto no social,

do qual Estamira participa, percebe-se a existência de pessoas com características bastante específicas.

No caso de *Estamira*, percebe-se que o processo de autenticação se dá pautado principalmente no passado, mas também busca uma ancoragem no presente. No presente fílmico de *ETN*, a condição de catador de lixo é inerente a todos os que estão no Lixão e é justamente o que provoca a sua interligação. Viver no lixo, do lixo, pelo lixo, finalmente, são os pontos que unem as personagens deste segundo filme, em especial, e reforçam o distanciamento da protagonista das duas obras com relação ao espectador. Neste filme não é fortemente marcada a sua vida "normal", na condição de mãe de família e dona de casa. Ela é apenas mais uma excluída que tenta sobreviver à exclusão catando e vendendo ou utilizando o que chama de "descuido".

Há, nesses filmes, outro elemento que convida ao distanciamento: as descrições e sugestões do odor. O mesmo se nota em *QD*. Apesar de o cinema não oferecer a possibilidade de se explorar o olfato, há um forte apelo que remete ao conceito do incômodo olfativo e mesmo à imaginação do cheiro provocado pelo lixo mal acondicionado. Contudo, os documentários incitam à reflexão sobre essa questão. O lixo é fétido e, ainda que isso não se objetive, provoca a repugnância na medida em que elementos índices como moscas e urubus com seus sons característicos são materializados. A imagem remete à memória do cheiro e assim se constrói um diálogo eficaz, no qual decupagem e montagem têm um efeito extremamente poderoso.

Em uma referência ao problema do odor durante as filmagens, o técnico de som dos documentários, Leandro Lima, afirma que o cheiro forte presente no local era um dos fatores que mais o incomodavam. O cheiro é a fronteira invisível erigida entre os universos que se opõem: de um lado, o Rio de Janeiro do sol, da praia, da Zona Sul; de outro, a miséria, o fedor, a loucura. Não é só Estamira que está no lixo, dentro dele, cercada dele, mas também a reduzida equipe que é responsável pelo filme durante os quatro anos de filmagem. Não ininterruptos, como evidencia Prado durante as cenas em que dá entrevista sobre o filme, mas constantes. Mostrar Estamira é, necessariamente, estar no lixo, vivenciar a sua realidade.

Entre os catadores, raramente veem-se ações que denotem a presença do mau cheiro, salvo quando o tema vem à baila, estimulado provavelmente por algum questionamento do diretor. A presença, constante, de moscas, assim como a de urubus, parece ser vista pelos trabalhadores e moradores do Lixão como algo inerente e "normal", ou pelo menos aceito em tal nível que, em nenhum momento, são colocadas em cena gestos como o ordinário abanar de

mãos frente ao rosto, o fechar intencional das narinas ou mesmo o uso de protetores para o nariz.

Ao refletir sobre o discurso do rapaz, destacado antes, percebe-se que há sim uma diferenciação entre os "fortes" e os "fracos", os que conseguem trabalhar no Lixão e os que nem sequer aventam essa possibilidade. Nesse grupo está inserida, muito provavelmente, a grande maioria dos espectadores comuns. Esse grupo, que não lida com o lixo em grande escala, é, na visão do catador, *menos forte* do que aqueles que se submetem aos altos e baixos da lida com o dejeto. Conforme destaca o rapaz, "o lixo não é para qualquer um".

3.2.1. Comensalidade às avessas

O lixo parece incomodar e distanciar Estamira do outro não só quando ele está no Jardim Gramacho, passivo, à espera dos movimentos de decomposição ou ressignificação que sofrerá. O lixo assusta ao dialogar com o ser humano, especialmente quando esse diálogo remete aos rituais de comensalidade. Interessante notar como Woodward e outros teóricos dos Estudos Culturais abordam a questão da alimentação.

De acordo com a autora, "a cozinha é o meio universal pelo qual a natureza é transformada em cultura. A cozinha é também uma linguagem por meio da qual "falamos" sobre nós próprios e sobre nossos lugares no mundo" (WOODWARD, 2000, p. 42). Para a autora, "aquilo que comemos pode nos dizer muito sobre quem somos e sobre a cultura na qual vivemos".

A comida é um meio pelo qual "as pessoas podem fazer afirmações sobre si próprias" (WOODWARD, 2000, p. 42-43). Mas não só *o que* comemos nos identifica. Nesses filmes, especialmente no filme de longa-metragem, o "como" comemos fala muito das personagens. Woodward complementa que "o consumo de alimentos tem uma dimensão política" e afirma que "as fronteiras que estabelecem o que é comestível podem estar mudando e as práticas alimentares são, cada vez mais, construídas de acordo com critérios políticos morais ou ecológicos." (WOODWARD, 2000, p. 42-43). Nos documentários em questão, descortina-se um grande paradoxo: lixo *é* alimento. O mesmo se observa com frequência, em diversas passagens, na narrativa do diário de Carolina Maria de Jesus. E essa afirmação, que é constantemente representada em *Estamira* e *ETN* por meio do discurso cinematográfico, é um dos aspectos mais pungentes das obras.

Tanto o filme de longa-metragem *Estamira* quanto o de média-metragem *ETN* se propõem a questionar essas fronteiras na medida em que optam por representar Estamira e sua

família comendo lixo, ressignificando o lixo e propondo outras maneiras de estar no mundo. Uma economia doméstica perturbadora que fala, grita, para quem quiser ouvir, de parte da cultura ocidental. Conforme Woodward, o *comer* e o *ser* estão intimamente ligados:

> A análise das práticas de alimentação e dos rituais associados com o consumo de alimentos sugere que, ao menos em alguma medida, "nós somos o que comemos". Talvez a afirmação mais exata seja a de que "nós somos o que não comemos". Existem proibições culturais fundamentais contra o consumo de certos alimentos.
> Existe também uma divisão básica entre o comestível e o não-comestível que vai além das distinções entre o nutritivo e o venenoso. Isso pode assumir diferentes formas como, por exemplo, a proibição de bebidas alcoólicas e de carne de porco na cultura muçulmana ou ainda a proibição de alimentos não-kosher pelos judeus. Mas em todos os casos, *a proibição distingue as identidades* daqueles que estão incluídos em um sistema particular de crenças [grifo meu] daqueles que estão fora dele. (WOODWARD, 2000, p. 43-44).

Em diversos momentos, percebe-se um diálogo com a obra de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. Na sequência em que Estamira analisa o *lote* que vem nos caminhões de lixo, a proximidade entre as obras fica bastante clara:

> Aí, des ... a ... e ... descarregaram uma coisa muito importante aqui ... que é o de comer... enlatados, conservas... Amanhã, por causa disso, eu vou preparar uma bela duma macarronada, entendeu? Macarrão lá eu já tenho. Deixa eu ver o que que é isso. Agora no momento eu não sei nem o nome desse aqui. Mas é conserva. E preparado lá fora. É boa, sabe? Aqui, ó ... isso aqui também eu ponho no... Isso aqui eu como a... purin. Palmito. Veio uma carga muito boa... Olha, tá vendo? Eu ponho no molho do macarrão também, tá vendo? E às vezes fica até melhor do que lá no restaurante. Pra quem sabe preparar, né? (*Estamira*).

Nesse momento, Estamira pode ser lida como o "pretinho" descrito por Carolina Maria de Jesus em seu livro *QD*. Ao referir-se a sua rotina no dia 21 de maio de 1958, Carolina conta uma passagem em que a figura da fome é representada de forma pungente:

> Eu ontem comi aquele macarrão do lixo com receio de morrer, porque em 1953 eu vendia ferro lá no Zinho. Havia um pretinho bonitinho. Ele ia vender ferro lá no Zinho. Ele era jovem e dizia que quem deve catar papel são os velhos. Um dia eu ia vender ferro quando parei na Avenida Bom Jardim. No Lixão, como é denominado o local. Os lixeiros haviam jogado carne no lixo e ele escolhia uns pedaços: Disse-me:
> – Leva, Carolina. Dá pra comer.
> Deu-me uns pedaços. Para não magoá-lo aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer os pães duros ruídos pelos ratos. Ele disse-me que não. Que há dois dias não comia. Acendeu o fogo e assou a carne. A fome era tanta que ele não poude deixar assar a carne. Esquentou-a e comeu. Para não presenciar aquele quadro, saí pensando: faz de conta que eu não presenciei esta cena. Isso não pode ser real num paiz fertil igual ao meu.

> Revoltei contra o tal Serviço Social que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existência infausta dos marginais. Vendi os ferros no Zinho e voltei para o quintal de São Paulo, a favela. (*QD*, p. 35-36).

Assim como o garoto, Estamira, apesar de não parecer padecer da mesma fome que assolava o rapaz, anuncia que vai utilizar, em sua cozinha, alimentos que foram para o lixo, não "por descuido", mas por terem sido classificados por quem os desprezou, como "restos", como imprestável para o ser humano. Estamira, no entanto, reviu esses conceitos e reaproveitou a coisa jogada fora.

Em ambos os documentários, o ir e vir de Estamira ao Lixão tem o efeito provocador de ressignificação identitária das coisas. Todo o processo anterior que se deu em diversos níveis e culminou com a classificação de alguma coisa em lixo, é questionado e revisto pela protagonista e seus companheiros de trabalho, o que denota, em uma primeira análise, um ponto de conflito dentro de uma mesma sociedade e aponta para uma dada divisão da sociedade em grupos muito diversos entre si. Fica clara para o espectador a existência de universos muito diferentes, mas que, de alguma forma, expressam uma certa complementaridade.

O que não serve vai para o lixo e passa a servir para, em seguida, voltar ao lixo, podendo ir e voltar ainda inúmeras vezes se questionado e ressignificado. Sem perder de vista que esta ressignificação está intimamente ligada à noção do espaço onde a coisa se encontra. Se no lixo é lixo, se à mesa, é alimento. Tanto uma quanto outra classificação podem ser questionadas a todo e qualquer momento, já que o seu deslocamento provoca novo significado.

A coisa em si, neste caso, não é o que é. Sua verdade passa a residir na noção de espaço. Sua essência é móvel. A coisa "é" dependendo intimamente de onde a coisa "está". "Nossos esforços para retirar a sujeira não são movimentos simplesmente negativos, mas tentativas positivas para organizar o ambiente para excluir a matéria que esteja fora de lugar e purificar, assim, o ambiente", afirma Woodward (2000, p. 47).

Para Mary Douglas, "uma reflexão sobre a sujeira envolve uma reflexão sobre a relação entre ordem e desordem, o ser e o não-ser, o formado e o informado, a vida e a morte". (1966, p. 4 *apud* WOODWARD, 2000, p. 47). Douglas infere que "toda essa questão, portanto, de organização, categorização está intimamente ligada aos processos culturais cujo principal objetivo é a criação da ordem". (2000, p. 47). Ao citar Mary Douglas, Woodward lembra que a autora usa o exemplo da poluição e, em particular, de nossa percepção sobre o que conta como "sujo". Segundo ela, nossas concepções sobre "sujeira" se compõem do

cuidado com a higiene e do respeito pelas convenções. Segundo pensa, a sujeira ofende a ordem, mas não existe nada que se possa chamar de sujeira absoluta. A sujeira é "matéria fora de lugar". (DOUGLAS, 1966, p. 4, *apud* WOODWARD, 2000, p. 47).

O que causa estranheza no caso dos documentários não é especificamente o lixo. Há que se ter um lugar para o lixo, e o aterro do Jardim Gramacho, em si, não é o elemento fílmico que mais convida ao distanciamento. A questão da espacialidade aqui, nos termos propostos por Douglas, diz respeito à presença de seres humanos em relação de desvantagem frente a esse lixo. Não é o lixo que está fora do lugar, mas as pessoas que se confundem com os animais que exploram o ambiente. Nesse caso, não se trata de "matéria fora de lugar", ou melhor, a matéria que de fato está deslocada, perturbando o espectador, é o homem, seja ele "par ou ímpar".

Assim, Estamira não só transgride, como o fazem também as mulheres de Almodóvar, ao irem de encontro a determinadas regras culturais. Estamira impõe ao outro a visão de si mesma trazendo ao centro do debate a questão do limite e da própria identidade cultural. Estamira é a representação de uma brasileira, "formato homem-par-mãe", miserável, doente e comedora de lixo. Bastante distante dos espectadores que assistem aos filmes. Estamira provoca, desgosta, incita ao nojo, à pena...

O que Estamira põe à mesa é lixo ressignificado. Já nas primeiras imagens do filme, fica claro que o diretor traz a câmera para mostrar o que foi lixo que hoje possui outra identidade, porque foi deslocado, graças ao movimento circular que Estamira propõe ao que foi rejeitado pelo outro. De acordo com a análise de Lévi-Strauss, a comida é não apenas "boa para comer", mas também "boa para pensar". Nesse sentido, ele quer dizer que "a comida é portadora de significados simbólicos e pode atuar como significante". Lévi-Strauss argumenta que "o ato de cozinhar representa a típica transformação da natureza em cultura. Com base nesse argumento, ele analisou as estruturas subjacentes dos mitos e dos sistemas de crença, argumentando que eles se expressam por meio daquilo que ele chama 'triangulo culinário". Para Strauss, todo alimento "pode ser dividido de acordo com este esquema classificatório"[59]. (LÉVI-STRAUSS *apud* WOODWARD, 2000, p. 44).

Woodward também cita Leach, esclarecendo que "são convenções da sociedade que decretam o que é alimento e o que não é e que tipo de alimento deve ser comido e em quais ocasiões". (LEACH, 1974, p. 32, *apud* WOODWARD, 2000, p. 45). Estamira transgride essas convenções. Tendo em vista a precaridade máxima de sua condição, reinventa novas

[59] No artigo de Woodward, o desenho de um triângulo descreve a posição dos alimentos: no ápice, o alimento cru; na base, à esquerda, o alimento cozido; e na base à direita, o alimento podre.

identidades na medida em que propõe outras formas de se alimentar e alimentar o outro, tirando do lixo a sua comida.

Outro aspecto importante da teorização de Lévi-Strauss é sua análise de como a cultura classifica os alimentos em *comestíveis* e *não comestíveis*. É por meio dessa distinção e de outras diferenças que a *ordem social* [grifo meu] é produzida e mantida, afirma Woodward. (2000, p. 45-46). A *transgressão* de Estamira é uma forma de resistência, de luta pela sobrevivência, ao tempo em que a desloca para a margem do grupo que é regido por uma determinada ordem social, o mundo oficial, também a coloca em posição de destaque. Ela não é como os demais. Ela passa a ser vista como única, da forma que ela mesma afirma ao inferir que "Estamira é", simplesmente.

3.3. HOMOSSEXUALIDADE E CONTRAVENÇÃO EM PEDRO ALMODÓVAR

A obra de Pedro Almodóvar caracteriza-se, entre outros aspectos, por provocar a reflexão acerca do ser humano em diálogo constante com suas contradições e provocações. Aspectos da vida como a liberdade de ser incompleto ou, como define Bakhtin, inacabado, estão sempre presentes na filmografia do diretor espanhol. O herói de Almodóvar transborda os limites impostos pela sociedade tradicional e, com isso, é constantemente renovado. Seja por meio da sua própria inscrição na narrativa, seja por meio da leitura que o espectador faz da obra.

Por esse motivo, o texto cinematográfico se mantém em constante estado de mutabilidade, pois é na ação do leitor que dialoga com o filme que o texto ganha vitalidade. Nestas obras, diversos elementos remetem às noções de dialogismo, mundo oficial e não oficial e carnavalização, propostas por Bakhtin. As figuras de homossexuais, travestis, transexuais, conversam com uma sociedade tradicional ancorada no passado como se gritassem que, ainda que tenham sido exilados em seu próprio mundo e obrigados a viver à sombra no longo período de ditadura franquista, têm direito à visibilidade, à vida e, principalmente à liberdade de ser. Conforme destaca Jean-Louis Comolli, os filmes de Almodóvar ganham espaço após a morte do ditador, que manteve diversas formas de arte e manifestações artísticas sob forte censura até 1975. E,

> com a morte do general Franco, começa um novo período, que se caracteriza notadamente pelo fim da censura. Sob um contexto de liberação de usos e costumes, e da crise econômica, se assiste, a partir dos anos 80 à emergência de novos talentos, à aparição de cinemas que destacam sua especificidade

> basca ou catalã. No rastro da movida madrilenha, Pedro Almodóvar mistura habilmente o ar do tempo e as formas narrativas herdadas notadamente da comédia americana ou do melodrama. Seu gosto pela provocação e seu senso de imagens fortes fazem maravilha em *Labirinto de Paixões* (1982) e *A lei do desejo* (1986) ou *De salto alto* (1991)[60]. (COMMOLI, 2010).

Ao falar do outro por meio de suas personagens, Almodóvar fala de si e traz a público um discurso próprio e original. Homossexuais masculinos, lésbicas, transexuais, travestis e, notadamente, mulheres, não raro são representados como transgressores das regras impostas pelo mundo oficial. Em *TSMM*, Estéban, o homem que decide se transformar no travesti Lola, é uma das personagens que encarnam a noção de liberdade, especialmente com relação à materialização de uma corporeidade idealizada.

Ao trocar de sexo, no entanto, o travesti em Almodóvar segue mantendo um comportamento que vai de encontro às normatividades propostas pelo novo mundo em que pretende viver. Mesmo tendo passado para o "outro" lado, Lola não deixa de viver sua masculinidade e reforçar o poder do universo masculino. Por duas vezes na trama, ele engravida uma mulher: primeiro, Manuela, a protagonista; anos depois, Irmã Rosa.

Em *DSA*, o responsável pela materialização da liberdade que afronta e transgride é o juiz Eduardo Dominguez. Ele vive três diferentes identidades no filme. Ele é ele próprio e, ainda assim, usa um disfarce. Mas também é Hugo, um ex-drogado, e Letal, um transformista. Quando Rebeca questiona com qual dos três ela deve se casar, ele responde simplesmente: com os três. Para ele, a escolha de uma identidade é sinônimo de restrição à sua liberdade. Assim, Dominguez não precisa escolher quem ele é, ou melhor, pode escolher ser múltiplos.

Os filmes analisados são a elegia à anarquia e à insubmissão. Não obstante o sofrimento e as dificuldades vivenciadas pelas personagens principais, elas não se deixam vencer e mantém acesa a chama da liberdade pessoal para agir, ainda que seus atos fujam do socialmente aceito, determinado. A transgressão das heroínas que escolhem partilhar suas vidas com pessoas que pertencem ao mundo marginal tem um papel importante nos filmes. Graças a essa transgressão, a essa *mácula*, elas abrem espaço para que indivíduos que vivem à sombra da sociedade possam também aproveitar da "luz" do mundo visível.

---

[60] No original: « Avec la mort du général Franco, une période nouvelle commence, qui se caractérise notamment par une levée de la censure. Sur fond de libération des mœurs et des goûts, et de crise économique, on assiste à partir des années 1980 à l'émergence de talents nouveaux, à l'apparition de cinémas qui soulignent leur spécificité basque ou catalane. Dans le sillage de la movida madrilène, Pedro Almodóvar marie avec habileté l'air du temps et les formes narratives héritées notamment de la comédie américaine et du mélodrame. Son goût de la provocation et son sens des images fortes font merveille dans *Le Labyrinthe des Passions* (*Laberinto de Pasiones*, 1982), *La Loi du Désir* (*La Ley del Deseo*, 1986) ou *Talons Aiguilles* (*Tacones Lejanos*, 1991) ». Tradução minha.

A transgressão serve para reforçar a atenção dada à liberdade das mulheres e homens inscritos no espaço fílmico: a escolha do próprio caminho está quase que colada à necessidade de enfrentamento do que é socialmente imposto, mas que, por algum motivo, não lhes convém. E é por meio da liberdade conquistada por elas mesmas que elas se permitem desconstruir a fronteira entre mundos opostos.

Em *DSA*, Rebeca, que se relaciona com o transexual Letal, não se priva de promover a inserção social do "amigo". Nessa sequência, mãe e filha estão em frente à antiga casa da cantora e, na parede de fora, um cartaz anuncia o show do transformista. Para Rebeca, Letal é, além de amiga, também a substituta de sua mãe:

> Becky: Mulher Letal: a verdadeira Becky [lendo o cartaz]. Não sou eu a verdadeira Becky?
> Rebeca: Claro! Este é um transformista que te imita.
> […]
> Becky: Você já a viu?
> Rebeca: Sim, ele é um amigo... Quando eu sentia saudades suas, eu ia vê-lo. (*DSA*).

A relação de Rebeca com Letal desagrada fortemente Manuel. Ele não aprova que a "melhor amiga" de sua mulher seja um travesti. Becky, por sua vez, considera a transgressão de Rebeca uma prova de sua abertura de espírito, uma ausência de preconceito, e ela aceita o comportamento de sua filha. De acordo com Becky, os travestis vivem uma "vida sórdida", mas não são "más" pessoas.

Desde o retorno da mãe, Rebeca se comporta como a menininha de sempre. Ela deseja o amor de Becky, sua consideração por ela, e pelas pessoas das quais é amiga, em particular por Letal e pelo mundo que vive à sombra, do qual o travesti faz parte. Nesse ponto, a narrativa destaca que Becky acaba por dar a sua "permissão" para Rebeca transgredir e partilhar sua existência com esse outro universo. Esse movimento a posiciona em franca oposição a Manuel, o representante do mundo oficial, que é contrário ao mundo marginal.

A transgressão sobre a qual o espectador é convidado a refletir em *DSA* é representada não só pela existência pura e simples do transformista, mas pela relação que existe entre ele e Rebeca. Uma das sequências em que o comportamento anticonvencional da protagonista parece libertar Letal do espaço da marginalidade tem como pano de fundo a ida de Rebeca, Becky e Manuel ao teatro para assistir ao show do transformista, como discutido anteriormente nesta tese.

No teatro, a sequência começa com um plano aproximado da figura misteriosa e sensual do transformista, que entra em cena cantando uma música do repertório de Becky. Ele

abre a cortina apenas até a metade, com a mão direita, e, lentamente, abre a outra parte com a mão esquerda. Seu olhar desvela o que seu nome sugere: uma mulher fatal. A figura feminina é bonita e marca presença em cena. Desde o começo desta sequência é ela a "*star*".

Por meio do espetáculo de Letal, o texto fílmico coloca em cena sua porção teatral. Ao ser convidado a observar a "plateia" de Letal, o que o espectador vê é a família de Rebeca: todos disfarçam sua raiva, seu ciúme e suas traições sob a máscara de felicidade e da harmonia. Ao fim do espetáculo, o transformista vem sentar-se à mesa com Rebeca e sua família. Desde o início, Becky demonstra simpatia pelo artista. Eles trocam presentes.

A partir deste momento, Becky aceita Letal como a "amiga" de sua filha Rebeca. E é, talvez, graças a esta "permissão" que a heroína se entrega, momentos mais tarde, à "mulher fatal". O período de abstinência sexual na relação com o marido Manuel reforça o poder da "tentação" representada por Letal e serve para eximir a heroína da culpa: "Não me tente! Estou a mais de quatro meses em abstinência", diz Rebeca. (*DSA*).

Letal é uma personagem muito importante na vida da protagonista: ela é sua "amiga" e, simbolicamente, sua mãe, quando esta lhe falta. Mas que isso, o homem que se transforma em mulher, torna-se seu amante, pai de seu filho e, possivelmente, futuro marido. Letal é finalmente proposta pela narrativa fílmica como a personagem que encarna a maior transgressão de Rebeca.

No diálogo entre Manuel e Letal, o transformista exprime sua intenção de se opor ao marido de Rebeca e de mostrar-lhe sua porção "masculina", que, assim como ocorre com Lola, não deixa de dialogar com a identidade feminina:

> Rebeca: Letal, este é meu marido…
> Letal: Ah, é este… Encantado.
> Manuel: Qual é seu verdadeiro nome?
> Letal: Como diz a canção… Chamam-me como querem. Meus amigos me chamam de Letal.
> Manuel: É masculino ou feminino?
> Letal: Depende… Para você, sou homem. (*DSA*).

Durante esse diálogo, Letal se diz "encantado" em conhecer Manuel, mas o tom de sua voz e a expressão de seu rosto exprimem o contrário: ele fala a um rival e o diálogo entre os dois homens é esteticamente representado como uma luta. Os dois rostos são mostrados em plano aproximado. Sua oposição é bem marcada graças ao movimento de câmera que se alterna entre *campo* e *contracampo*.

Durante esse combate verbal, destacam-se os momentos em que a câmera muda seu ponto de vista e centro de atenção. Primeiramente, uma panorâmica sugere que Manuel olha

para as pernas do transformista, enquanto este, explicitando que, para Manuel, ele é um homem e não uma mulher, cruza-as, evitando que suas roupas íntimas fiquem à mostra. Em seguida, um movimento vertical da câmera que se move de alto a baixo subjetiva o movimento de olhos do transformista em direção à arma, na cintura de Manuel. O discurso subentendido desta sequência bem poderia ser:

> Letal – Eu sou homem e eu quero sua mulher, [cruzando as pernas].
> Manuel – Eu sou violento e posso te matar [mostrando o revólver].

Outro viés de interpretação, no entanto, permite interpretar o revólver de Manuel como o símbolo fálico que deseja a mulher (ou até quem sabe o homem) representada por Letal. E ainda, como o falo que se oporá ao falo de Letal. Ao cruzar as pernas, gesto mais comum ao universo feminino do que ao masculino, Letal parece dizer "não" à investida de Manuel e ao seu símbolo de poder.

Entre Rebeca e Letal, o diálogo toma outra direção: a da conquista. Depois do show, eles se encontram no camarim em que ela o ajuda a despir-se e trocar de roupa.

> Letal: Te aborrece o fato de eu imitar mulheres?
> Rebeca: Não, eu adoro que você imite minha mãe.
> Letal: Eu queria ser mais do que uma mãe para você. (*DSA*).

A proposta aqui é a alteração da identidade da relação. Ao fazerem amor, o relacionamento entre eles muda de direção e eles passam de amigos e "mãe e filha", a amantes. A cena de sexo entre os dois é surpreendente, paradoxal e desvela o fim da resistência da heroína à "tentação" representada pelo sexo fora do casamento. Possuídos pelo desejo, os amantes parecem "abandonados" em um universo particular.

Nessa sequência, observa-se uma série de deslocamentos identitários das personagens e das relações entre elas: Rebeca entra no camarim na condição de "filha" de Letal, sua mãe simbólica, e sai de lá transformada em mãe, já que, nesse momento, ela engravida. Letal, que representa sua mãe e, portanto, uma mulher, transforma-se em "muito mais que uma mãe" para Rebeca, ou seja, seu homem e futuro pai de seu filho.

A metaforização de que as transformações por que passam os dois amantes percorrem o caminho da irreversibilidade ganha a cena no movimento de um prato vermelho que cai e se quebra no chão no momento do suposto orgasmo de Rebeca. A *mise en scène* se dá a partir da opção do diretor por filmar a queda em câmera lenta, dando, simbolicamente, aos amantes, tempo para usufruir do gozo e, quem sabe, assimilar suas novas identidades. Ao fim do filme, após ter visto uma última vez seu provável futuro marido no papel de Letal, a protagonista

recebe dele, já na condição de Eduardo Dominguez, um pedido de casamento. Ela parece não se emocionar com o pedido:

> Juiz: Case-se comigo, então!
> Rebeca: É uma mania! [ele já havia falado no assunto antes]
> Juiz: Você tem que se decidir. Nós podemos formar uma família.
> Rebeca: Letal, não me enrole mais.
> Juiz: Chamo-me Eduardo.
> Rebeca: Eu deveria me casar, mas só agora sei quem você é realmente. (*DSA*).

Essa evocação de uma Rebeca fria, calculista e determinada é acentuada na sequência em que, ainda menina, assiste, através do telejornal, à notícia da morte de seu padrasto. Ela comenta, com a mulher que está em sua companhia no plano, que quem vai gostar mesmo da notícia é seu pai biológico, porque também para ele seu padrasto era um desafeto. Mais tarde, na trama, Rebeca conta a sua mãe o ocorrido:

> Desde minha infância que eu sou problema para você. Por isso eu tentei ser útil, porque eu te adorava. No dia que Alberto morreu eu tinha ouvido vocês discutirem. Você estava pressionada. Não tinha outra solução […]. Ele tomava calmantes e remédios para estar alerta. Eu troquei os comprimidos. […] Ele dormiu ao volante. Se eu não o tivesse matado, ele teria te recusado o divórcio e você não teria cantado, feito filmes, dormido com outros homens. (*DSA*).

Nos momentos finais do filme, Becky sugere que Rebeca passe a agir com os homens de um jeito diferente. Ela precisa, na opinião de sua mãe, aprender a resolver as dificuldades na relação de outra forma, para poder quebrar o círculo vicioso que a incita a matar aqueles que a fazem sofrer. Apesar de estar quase morrendo, Becky fala a sua filha como se esta fosse uma criancinha travessa, o que acaba por levar ao riso. Além disso, parece que esta "criança" fez algo simples, quando se trata do assassinato de pessoas com as quais ambas se relacionavam.

Outra sequência que é analisada a seguir remete a uma Rebeca imersa em contradições provocadas por seus atos ilícitos. Durante 2 minutos e 40 segundos, a volta para casa após ser libertada da prisão ocupa a tela. A sequência começa com um plano geral: a sala de estar é filmada com a câmera fixa. No primeiro plano, é vista a poltrona que, em vida, Manuel tinha como preferida. Esse objeto, desde a morte do homem, tem um papel bastante importante. Segundo Rebeca, era desse local que seu marido gostava de assistir sua apresentação do jornal.

A chegada de Rebeca em casa é marcada por duas luzes que ela acende. A música acentua o suspense e sugere um momento de tensão. Ela parece ter medo de entrar em sua

casa e deixa sua bolsa e sua mala sob o espelho, no *hall* de entrada do apartamento. Nesse momento, percebe-se a imagem de Rebeca refletida no espelho, o que pode ser lido como a concretização estética de sua dupla personalidade: a Rebeca comum e a Rebeca assassina.

Ela olha os objetos no solo e se dá conta de que a casa foi revistada pela polícia. Ao mirar a poltrona de Manuel, ela para. O objeto é filmado em plano aproximado. O plano seguinte mostra o rosto de Rebeca. O dispositivo fílmico sugere que existe uma espécie de "diálogo" entre os dois. Nesse momento, parece que Rebeca se arrepende de seu crime e chora.

Para tentar explicar a tomada de consciência vivida pela heroína, propõem-se aqui as palavras de Hannah Arendt quando a autora fala das várias personalidades do ser humano: "na medida em que eu sou consciente, quer dizer, consciente de mim mesma, eu sou idêntica a mim mesma somente aos olhos daqueles a quem eu aparecia como um e o mesmo. Porque eu, que articulo este estar-consciente-de-mim-mesma, eu sou inevitavelmente dois-em-um."[61] (ARENDT, 1996, p. 65). Esse dois-em-um significa que "se você quer pensar, é preciso cuidar para que os dois que promovem o diálogo do pensamento estejam em boas condições, que os parceiros sejam amigos". Isso porque "é melhor, para você, sofrer que cometer um erro porque você pode se transformar no amigo da vítima; mas quem gostaria de ser amigo de um assassino e ter a obrigação de com ele viver? Nem mesmo um assassino. Que tipo de diálogo você poderia ter com ele?"[62] (ARENDT, 1996, p. 65).

Para exemplificar essa proposição, Arendt lembra Shakespeare e as palavras de uma das suas mais famosas personagens: Ricardo III. O diálogo da personagem consigo mesma poderia perfeitamente ilustrar o mundo interior de Rebeca quando ela volta para casa, já que o medo que ela parece sentir é, talvez, o medo do perigo que ela mesma representa para si própria:

> Como! Eu tenho medo de mim mesmo? Eu estou sozinho aqui. Ricardo ama Ricardo [Rebeca ama Rebeca], e eu sou bem eu mesmo. Tem um assassino aqui? Não... Sim, eu! Então fujamos... Que! Fugir de mim mesmo?... Boa razão! Por quê? De medo que eu me fira a mim mesmo... Sim? Eu mesmo! Ah! Eu me amo!... Por quê? Por um pouco de bem que eu fiz a mim mesmo?

---

[61] No original: « [...] Et, tant que je suis conscient, c'est-à-dire conscient de moi-même, je suis identique à moi-même seulement aux yeux de ceux à qui j'apparais comme un et le même. Car moi, qui articule ce être-conscient-de-moi-même, je suis inévitablement deux-en-un [...] ». (Tradução minha).

[62] No original: « Pour Socrate, ce deux-en-un signifie simplement que si tu veux penser, il faut prendre garde à ce que les deux qui entretiennent le dialogue de la pensée soient en bonne condition, que les partenaires soient des amis. Il vaut mieux, pour toi, souffrir que de commettre un tort parce que tu peux rester l'ami de la victime; mais qui voudrait être l'ami d'un meurtrier et devoir vivre avec? Pas même un meurtrier. Quelle sorte de dialogue pourrais-tu engager avec lui ? » (Tradução minha).

> Oh, não! Isso não! Eu me execrava a mim mesmo pelos execráveis atos cometidos por mim mesmo. Eu sou um celerado... Mas não, eu estou mentindo, eu não sou isso. Imbecil, fale então bem de você mesmo... Imbecil, não se gabe de você mesmo.[63] (SHAKESPEARE *apud* ARENDT, 1996, p. 66).

A câmera enquadra o rosto, a partir de um plano super aproximado, dando destaque ao olhar de Rebeca, que se move para a sua direita, com inquietação. Este plano indica uma mudança no pensamento da personagem. Ela olha em direção ao local onde está a televisão e parece decidir alguma coisa. O estado do interior do apartamento chama atenção: as janelas estão abertas como se a casa estivesse habitada, o que é bizarro, já que Manuel morreu e Rebeca estava presa.

No entanto, este dispositivo reforça a tensão nesta sequência: o movimento de Rebeca incita a pensar que ela tem algo a fazer, e que ela não deseja ser vista. Aqui, mais uma vez, a imagem da protagonista é refletida por um vidro de uma porta por onde passa, e o plano dá a impressão de simbolizar, mais uma vez, sua complexidade, seu "dois-em-um". Um movimento lateral da câmera que faz um *travelling* da direita para a esquerda mostra a heroína retornando à sala de estar e abrindo uma gaveta de onde ele tira uma chave de fenda com a qual abre o fundo da televisão.

Rebeca pega a arma do crime, que estava escondida no local, e nesse momento o som de uma campainha ocupa o espaço sonoro do plano. Ela, no entanto, dá mostras de não ouvir este som, ou parece não querer dar atenção a ele. Ouve-se o barulho de passos que se distanciam da porta de entrada. O telefone toca e ela atende. É o juiz responsável pelo caso do assassinato de seu marido. Eduardo sabe que ela é capaz de tudo, até mesmo de suicidar-se. E parece querer protegê-la de sua própria "loucura". Ela decide recebê-lo. Enquanto o juiz sobe, ela tenta esconder a arma do crime e finalmente decide escondê-la sob o assento da poltrona que pertenceu a Manuel. Paradoxalmente é seu marido, subjetivado nessa sequência pela poltrona, quem a salva.

Manuela, em *TSMM*, sofre muito, mas age, ela também, com muita liberdade. No entanto, a característica que se opõe ao seu lado mais convencional e mesmo heroico, é menos marcada nesta obra se comparado ao filme *DSA* e aos documentários *Estamira* e *ETN*. Em

---

[63] No original: « Comment! Est-ce que j'ai peur de moi-même? Il n'y a que moi ici! Richard aime Richard, et je suis bien moi. Est-ce qu'il y a un assassin ici? Non... Si, moi! Alors fuyons... Quoi! me fuir moi-même?... Bonne raison! Pourquoi? De peur que je me châtie moi-même... Qui? Moi-même! Bah! je m'aime moi!... Pourquoi? Pour un peu de bien que je me suis fait à moi-même? Oh non! hélas! je m'exécrerais bien plutôt moi-même pour les exécrables actions commises par moi-même. Je suis un scélérat... Mais non, je mens, je n'en suis pas un. Imbécile, parle donc bien de toi-même... Imbécile, ne te flatte pas ». (Tradução minha).

TSMM, a foto rasgada que a protagonista mostra ao seu filho seria uma das pistas que sugerem que a tranquila Manuela dissimula a dificuldade em controlar a emoção e a dominar-se. A imagem rasgada deixa ver que ela esconde alguma coisa de seu filho, seu amigo e confidente.

Na verdade, e o espectador entra em contato com essa informação mais adiante na narrativa, Manuela mentiu quando disse ao seu filho que o pai do rapaz havia morrido antes mesmo que ele tivesse nascido. No que se refere ao mundo das pessoas da margem, percebe-se que Manuela tem com elas uma relação ainda mais íntima do que Rebeca. Seu marido era travesti e ela sabia disso: ela aceitara outrora que seu marido tivesse seios, como destaca na conversa com Irmã Rosa.

A protagonista parece, pois, mais à vontade no mundo de pessoas que vivem à margem da sociedade tradicional, de quem é também cúmplice, desvelando assim sua porção transgressora. Desde sua chegada a Barcelona, sua primeira ação é retomar a amizade com o travesti Agrado. Neste aspecto, percebe-se a intenção do diretor em opor conceitualmente as duas cidades: Madri e Barcelona, sendo a primeira, o lugar do trabalho, a última, o da transgressão.

Agrado lembra a Manuela "os bons e velhos tempos", quando Manuela era a "Manolita da Barceloneta", que se posicionava contrária às regras da sociedade espanhola, especialmente quando aceitou ser a esposa de um travesti. A história deste período de vida da protagonista e a visão que ela tem desta transgressão são desveladas no diálogo abaixo, encenado enquanto Manuela acompanha a Irmã Rosa ao hospital para uma consulta.

> Manuela: Não diga nada do pai [Ela refere-se à conversa que Irmã Rosa terá em seguida com o médico].
> Rosa: O que você tem contra Lola?
> Manuela: Ela tem os piores defeitos dos homens e das mulheres. Eu vou te contar uma história. Eu tinha uma amiga que se casou muito jovem. Seu marido foi para Paris procurar trabalho. Dois anos passaram. O marido economizou e veio à Barcelona abrir um bar. Ela vem se juntar a ele aqui. Dois anos não é muito tempo, mas ele tinha mudado.
> Rosa: Ele não a amava mais?
> Manuela: Ele mudou fisicamente. Ele tinha seios maiores do que os dela. Minha amiga era muito jovem, num país estrangeiro onde ela não tinha ninguém. Fora os seios, o marido não havia mudado muito, então ela acabou por aceitá-lo. Nós mulheres fazemos tudo para não estarmos sozinhas.
> Rosa: A gente é mais *tolerante* [grifo meu], mas isso é bom.
> Manuela: A gente é sobretudo burra e um pouco lésbica. Escuta o fim da história: ela e seu marido abriram um bar, aqui em frente, na "Barceloneta". Metida num biquíni, ele saltava sobre tudo o que mexia, mas fazia um escândalo se ela colocava um biquíni ou uma mini-saia. Pobre homem! Como se pode ser tão machista com seios daquele tamanho? (*TSMM*).

O diálogo entre as duas mulheres marca a diferença que há entre o mundo marginal e o tradicional, assim como entre a aceitação da ambiguidade do ser, notadamente das mulheres, que são consideradas ao mesmo tempo "burras" e "lésbicas". Fortes e capazes de aceitar os seios em seus maridos travestis, mas frágeis quando o assunto é solidão.

O retorno a Barcelona aponta como era a "antiga" Manuela, a que foi capaz de viver maritalmente com um travesti. Nesse momento, a narrativa aproxima Manuela de Lola, o travesti que foi seu marido, e também de Letal, de *DSA*. As três personagens parecem ter vários "eus", dos quais as facetas e as rupturas que as delimitam podem ser percebidas em diferentes sequências. A Manuela, enfermeira do começo do filme, por exemplo, é muito diferente da Manuela "piranha" que caminha com Agrado em busca de emprego, ou da "puta" descrita por Rosa (mãe).

Na terceira parte do filme, uma sequência mostra a disponibilidade da heroína senão para a transgressão, ao menos como tendo uma abertura similar à de Rebeca. Manuela hospeda Irmã Rosa, uma religiosa soropositiva e grávida de seu ex-marido, o travesti Lola. Enquanto elas conversam na sala de estar, chega a atriz Huma Rojo, que é lésbica, e, em seguida, o travesti Agrado. As quatro personagens se comportam como um verdadeiro grupo de amigas agindo dentro das normas estabelecidas pela sociedade em que vivem. Mas do que elas falam?

> Agrado: Que surpresa! Três mulheres sozinhas em um apartamento vazio me fazem pensar no filme *Como agarrar um milionário*. Tudo bem, Irmã Rosa?
> […]
> Agrado: Abre a garrafa, pra que a gente se exploda um pouco. Eu também tenho uma taça.
> Manuela: Bebamos, isso vai nos relaxar. Eu trago os copos.
> Rosa: Eu não posso tomar álcool.
> Huma: Eu bem que beberia um pouco.
> Agrado: O que é que Manuela tem? Eu estou achando ela estranha. O sucesso já lhe subiu à cabeça?
> Rosa: Ela quer te jogar pra Huma.
> […]
> Agrado: Eu guardo bem minha língua. Eu sou um modelo de discrição, mesmo quando eu bato uma punheta. Eu já paguei boquete em público sem que ninguém visse, salvo o interessado.
> Huma: Tem um monte de tempo que eu não chupo uma piroca.
> Rosa: Eu adoro a palavra piroca. E uma pirocada! (risos). (*DSA*).

Aqui o travesti Agrado, que opta por uma identidade feminina no lugar da sua, de homem, é convocado para viver o papel de lésbica, já que, na condição de "mulher", vai ser "jogada para cima" de Huma. Esta, por sua vez, que no filme vive o papel de uma atriz lésbica, desvela seu interesse pelo homem, desconstruindo a premissa que a afastaria – ao

menos do ponto de vista sexual – desse universo. Em todo momento da narrativa, a proposta é a representação da identidade como algo maleável, que fica à mercê da subjetividade.

Nesse filme, o local da subjetividade, especialmente do grupo de pessoas da margem, é o local da liberdade de forjar-se a si mesmo, sem que para isso sejam levados em conta critérios e normas impostas pelo mundo oficial. Todos neste plano demonstram, portanto, sua vocação para a transgressão. No plano seguinte, Huma e Agrado deixam o apartamento de Manuela. Enquanto aguardam o elevador, conversam:

> Huma: Agrado, você sabe dirigir?
> Agrado: Sim. Jovem, eu era motorista de caminhão. Em Paris, antes dos meus seios. Depois eu deixei o caminhão pra me transformar em puta.
> Huma: Que interessante.
> Agrado: Muito. (*DSA*).

Os conteúdos deste e dos diálogos anteriores mostram bem de que mundo fazem parte seus interlocutores. As falas estão distantes do que se espera de uma conversa trivial entre pessoas tradicionais e corrobora o caráter anticonvencional das personagens. O que está em jogo aqui é a *mise en scène* da possibilidade constante de deslocamento identitário. Esse movimento é configurado não apenas em uma, mas em diversas direções.

Só para citar o exemplo de Agrado: o homem que se transforma em mulher é de tal maneira referendado entre seus pares, que de "mulher" passa a poder ser identificada como lésbica, como se a "mulher" originada no homem fosse de fato uma mulher. Sobre esse assunto, sugere-se a reflexão da pesquisadora Sônia Maluf, por se entender que, com seu estudo, ela faz avançar o olhar a respeito dessas construções de sujeito:

> O fenômeno do transformismo lembra os recentes estudos sobre o perspectivismo ameríndio, baseado na transformabilidade sem fim presente nas cosmologias das sociedades indígenas brasileiras. Nessas culturas, tudo potencialmente pode se transformar em tudo (espíritos em seres humanos, seres humanos em animais, animais em seres humanos, etc.). Segundo essas cosmologias, as coisas não são o que parecem, ou seja, os corpos são roupas que podem ser vestidas, despidas e substituídas por outras roupas (outros corpos). [...] O que define a humanidade – e nesse sentido a posição do sujeito – é o ponto de vista. (MALUF, 2002, p. 143).

DSA e *TSMM* são filmes que abordam a marginalidade como uma problemática social representada preferencialmente no universo homossexual.

A transgressão das personagens nesses dois filmes de Almodóvar é o esteio para a representação do conflito entre dois mundos, bem como para a consolidação do que é chamado aqui de *estética da liberdade*. A transgressão é tão explícita que deixa de ser vista como estranha, mas passa a compor uma nova normatividade construída a partir, justamente,

da desmistificação da normatividade imposta verticalmente a grupos específicos da sociedade espanhola. O conceito de transgressão sofre, ao longo dos percursos narrativos aqui descritos, alterações importantes. E passa a poder ser visto por um outro viés. Sobre isso, propõe-se a reflexão de Catherine Millet sobre o tema:

> O efeito mais importante, na minha opinião, produzido pela arte de Pedro Almodóvar, é que ele nos emancipa totalmente da noção de transgressão. [...] Se seus personagens são livres, é porque eles nunca pensaram em si próprios do ponto de vista da pertinência a um ou a outro lado. Não os vemos vacilar, mas antes zigzaguear entre os obstáculos que não são nunca identificados ao bem ou ao mal. Ainda que isto possa parecer surpreendente ao nosso olhar judaico-cristão-freudiano, eles podem ter matado sem serem brutos ou monstros, eles podem se travestir, se prostituir, se drogar, sem serem perversos. Eles avançam na vida como se pode imaginar que os esquiadores escorregam sobre uma pista curvada à moda de uma fita de Moëbius: eles ignorariam a transgressão, já que toda lei que ali estivesse e fosse erigida poderia ser lida de modo invertido.[64] (MILLET, 2006, 148).

3.4. DESEJO E CRÍTICA EM *QUARTO DE DESPEJO*

Assim como Estamira, Carolina Maria de Jesus e os seus filhos também comem lixo. Embora suscite no leitor um sentimento de solidariedade, o diálogo da protagonista com o dejeto incita-o também ao nojo e ao distanciamento. A ideia que se tem com a leitura do diário é que, no momento em que conseguir efetivamente se emancipar da miséria, Carolina Maria de Jesus verá o lixo com os olhos do leitor mediano: com reserva e desejo de afastamento.

No entanto, ao acessar os documentos externos ao livro, percebe-se que essa é uma premissa infundada. Porque mesmo depois de ter experimentado o gosto do sucesso e da fama, ao voltar à antiga e conhecida pobreza, ela ainda elege a catação de lixo como uma forma viável de vida (talvez a única que conhecesse como forma de sobrevivência), como fica claro não só na leitura de seu relato de 9 de dezembro, publicado no livro *Meu estranho diário* (JESUS, 1996, p. 100), mas também em diversas outras passagens, como a exposta abaixo:

---

[64] No original: « L'effet le plus important, à mes yeux, produit par l'art de Pedro Almodóvar, est qu'il nous émancipe totalement de la notion de transgression. [...] Si ses personnages sont libres, c'est qu'ils n'ont jamais à se penser d'un côté ou de l'autre de la loi, à basculer d'un côté ou de l'autre. On ne les voit pas trébucher mais plutôt slalomer entre des obstacles que ne sont jamais définitivement identifiables ni au bien ni au mal. Aussi étonnant que cela puisse paraître en regard de notre morale judéo-christiano-freudienne, ils peuvent avoir tué sans être des brutes ou des monstres, ils peuvent se travestir, se prostituer, se droguer, sans être des pervers. Ils avancent dans la vie comme on pourrait imaginer que des skieurs glissent sur une piste retournée à la manière d'un ruban de Moëbius : ils ignoreraient la transgression, puisque toute loi qui y serait érigée pourrait être lue de façon inversée ». (Tradução minha).

> [...] Um operário perguntou-se:
> – É verdade que você come o que encontra no lixo?
> – O custo de vida nos obriga a não ter nojo de nada. Temos que imitar os animaes. (*QD*, p. 100).

No relato do dia 31 de julho de 1959, Carolina Maria de Jesus aproxima-se de Estamira, que, por diversas vezes, é colocada em cena comendo o que encontra no lixo. Suas palavras parecem querer explicar a atitude de Estamira com relação ao fato de ela e seu grupo terem se alimentado da cabeça e do corpo de um cachorro previamente transformado em churrasco. Com isso, inscreve-se no mesmo universo que provoca asco:

> [...] Quando cheguei em casa estava com tanta fome. Surgiu um gato miando. Olhei e pensei: eu nunca comi gato, mas se este estivesse numa panela ensopado com cebola, tomate, juro que comia. Porque a fome é a pior coisa do mundo.
> ...Eu disse para os filhos que hoje nós não vamos comer. Eles ficaram tristes. (*QD*, p. 163).

O lixo, o comer lixo, o odor do lixo afastam as heroínas do público leitor. Mas em *QD* não é apenas esse elemento que suscita o afastamento do leitor. A autora, às vezes, desvela uma visão ultrapassada do mundo e corrobora a visão de alguns críticos e de pessoas que puderam conviver com ela antes e depois da fama, como Audálio Dantas, por exemplo, ao demonstrar colocar em prática a chamada "visão do colonizador". Em diversas passagens, a escritora busca determinar regras morais, notadamente para o universo feminino.

Uma das primeiras referências que faz, mais especificamente ao ser mulher, é relatada no dia 17 de julho de 1955. Carolina Maria de Jesus, que tem diversos embates com as vizinhas por causa do desejo dessas em saber de sua vida particular, aponta:

> [...] Fui torcer as minhas roupas. A D. Aparecida perguntou-me:
> – A senhora está grávida?
> – Não senhora – respondi gentilmente.
> E lhe chinguei interiormente. Se estou grávida não é de sua conta. Tenho pavor destas *mulheres da favela* [grifo meu]. Tudo quer saber! A língua delas é como os pés de galinha. Tudo espalha. Está circulando rumor que eu estou grávida! E eu, não sabia! (*QD*, p. 12).

Em seguida, no longo relato do dia 19 de julho de 1955, ela conta:

> [...] O dia de hoje me foi benéfico. As rascoas da favela estão vendo eu escrever e sabe que é contra elas. Resolveram me deixar em paz. Nas favelas, os homens são mais tolerantes, mas delicados. As bagunceiras são as mulheres. As intrigas delas é igual a de Carlos Lacerda que irrita os nervos. E não há nervos que suporta. Mas eu sou forte! Não deixo nada imprecionar-me profundamente. Não me abato. (*QD*, p. 18).

Durante todo o texto, Carolina Maria de Jesus erige barreiras entre ela e o outro, o favelado, notadamente a mulher favelada: ela é culta, as mulheres são incultas; ela sabe escrever, as outras não fazem outra coisa senão falar da vida alheia; ela cuida bem de seus filhos, enquanto que os filhos das outras seguem em descaminhos; entre outras barreiras propostas pela autora que funcionam como "marcas de distinção", expressão cunhada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2006) para se referir aos procedimentos por meio dos quais os sujeitos expressam sua posição na estrutura social. Essas "marcas" são atitudes, muitas vezes não intencionais e não racionalizadas, que pretendem "distinguir" o indivíduo dentro de sua estrutura social. O indivíduo busca ser diferente dos outros membros de sua classe social, mostrando que ocupa posição de maior *status*, às vezes porque ele entende de determinado assunto, veste-se na moda ou por usufruir de uma alimentação diferenciada.

Em *QD* percebe-se que Carolina Maria de Jesus empreende a construção de uma série de "marcas de distinção" que a tornam especial perante o seu grupo. Ela continua sendo a *favelada*, quando em confronto com o mundo oficial, que toca a partir do lançamento de seu livro e por meio das diversas reportagens a seu respeito. Mas não é uma igual, se em confronto com as *mulheres da favela*. Ela constrói para si, portanto, um espaço simbólico de diferenciação e poder.

Os momentos de comparação são inúmeros. Na passagem abaixo, ela destaca-se como "boa", enquanto aponta que as mulheres da favela "parecem corvos".

> [...] Quando eu comecei escrever ouvi vozes alteradas. Faz tanto tempo que não há briga na favela. (...) Era a Odete e seu esposo que estão separados. Brigavam porque ele trouxe outra mulher no carro que ele trabalha. Elas estavam na casa do Seu Francisco irmão do Alcino. Saíram para a rua. Eu fui ver a briga. Agrediram a mulher que estava com o Alcino. Quatro mulheres e um menino avançaram na mulher com tanto violência e lhe jogaram no solo. A Marli saiu. Disse que ia buscar uma pedra para jogar na cabeça da mulher. Eu puis a mulher no carro e o Alcino e mandei eles ir-se embora. Pensei em ir chamar a Policia. Mas até a Policia chegar elas matavam a mulher. O Alcino deu uns tapas na sogra, que é a pior agitadora. Se eu não entro para auxiliar o Alcides ele ia levar desvantagem. *As mulheres da favela são horríveis numa briga* [grifo meu]. O que podem resolver com palavras elas transformam em conflito. *Parecem corvos*, *numa disputa* [grifo meu].
> [...] A Odete revoltou-se comigo por ter defendido o Alcino.
> Eu disse:
> – Você tem quatro filhos para criar.
> – Eu não me importo. Eu queria era matá-la.
> Quando eu empurrava a mulher para dentro do carro, ela disse-me:
> – Só a senhora é que é *boa* [grifo meu]. (*QD*, p. 45).

No dia 28 de outubro de 1958, ela comenta:

> [...] A I. Separou-se do esposo e está morando com a Zefa. O esposo dela encontrou ela com o primo. Agora a I. veio comercializar o seu corpo, na presença do esposo. Penso: a mulher que separa-se do esposo não deve prostituir-se. Deve procurar um emprego. A prostituição é a derrota moral de uma mulher. É como um edifício que desaba. Mas tem mulher que não quer ser só de um homem. Quer ser dos homens. É uma única dama, dançando quadrilha com vários homens. Sai dos braços de um, vai para os braços de outro. [...]. (*QD*, p. 112-113).

Uma outra questão que aborda diz respeito à fidelidade feminina e, com esta fala, constrói o perfil de mulher que, segundo ela, deve ser seguido por outras:

> Fiquei horrorizada porque a mulher que estava com o Lalau é casada. Pensei: que *mulher suja e ordinária* [grifo meu]! Homem por homem, mil vezes o esposo. Creio que um homem só chega para uma mulher. Uma mulher que casou-se *precisa ser normal* [grifo meu]. Essa história das mulheres trocar-se de homens como se estivesse trocando de roupa, é muito feio. Agora uma mulher livre que não tem compromissos *pode* [grifo meu] imitar o baralho, passar de mão em mão. (*QD*, p. 111-112).

Carolina Maria de Jesus é a voz do outro. A pessoa em quem muitos de seus pares, também favelados, confiam para "denunciar", mostrar o que de equivocado acontece em seu meio. Mas, em vários momentos de seus relatos, ela extrapola e abusa do "poder" que sua voz escrita nos cadernos possa ter e passa da condição de denunciante legítima a delatora, o que a coloca frente à reação de antipatia tanto do denunciado, quanto do leitor que acompanha seus movimentos:

> 17 de novembro de 1959
> [...] A I. e a C. estão começando a prostituir-se. Com os jovens de 16 anos. É uma folia. Mais de 20 homens atrás delas.
> Tem um mocinho que mora na Rua do Porto. É amarelo e magro. Parece um esqueleto ambulante. A mãe lhe obriga a ficar só na cama, porque ele é doente e cança atoa. Ele sai com a mãe só pra pedir esmola, porque o seu aspecto comove.
> Aquele filho amarelo é o seu ganha pão.
> Mas até ele anda atrás da I. e da C. apareceu tantos jovens de 15 e 16 anos aqui na favela, que vou dar parte as autoridades. (*QD*).

Em 23 de novembro de 1959, ela relata:

> [...] Preparei uns ferros para ir vender no deposito de ferro velho. Dei duas viagens. Ganhei 178 cruzeiros. Telefonei para as *Folhas*[65] [grifo meu] para mandar uns repórteres na favela para expulsar uns ciganos que estão acampados aqui. Eles jogam excrementos na rua. As pessoas que reside perto dos ciganos estão queixando que eles falam a noite toda. E não deixam ninguém dormir. Eles são violentos [...] Mil vezes os nossos vagabundos do que os ciganos. (*QD*).

[65] De acordo com nota do editor, a autora faz "referência ao grupo de jornais Folhas, formado por *Folha da Noite*, *Folha da Manhã* e *Folha da Tarde*". (*QD*, p. 122).

No dia 2 de novembro de 1958, ela inscreve-se simplesmente como "fofoqueira" e, com isso, mistura-se às demais, às mulheres que, como diz, só falam da vida alheia e não se preocupam com seus afazeres:

> Fui lavar roupas e permaneci no rio até as sete e meia. A Dorça foi lavar roupas e ficamos conversando sobre as poucavergonhas que ocorrem aqui na favela. Falamos da Zefa que apanha todos os dias. Falei das mulheres que não trabalham e estão sempre com dinheiro. Falamos do namoro do Lalau com a Dona M. e a dona M. diz que ele namora é com a Nena. A Nena é boba. [...]. (*QD*, p. 115).

Outra característica de Carolina Maria de Jesus vem à tona durante a leitura do diário: uma espécie de desejo de grandeza que sugere ter ela também, assim como Estamira, um lado pouco são. De acordo com Sousa, autores que estudam a obra de Carolina Maria de Jesus e o próprio Audálio Dantas, que a descobriu, reconhecem nela a contradição da pessoa que "quer lutar contra o poder, mas também quer fazer parte dele" (2004, p. 42):

> Carolina de Jesus era, para Dantas, uma mulher que "tinha um fascínio pelo brilho. Em mais de uma entrevista, ele ressalta um certo caráter doentio da personalidade de Carolina, traço aliás que muitos outros críticos e jornalistas comentam. A motivação da autora em escrever os diários seria um modo de "denunciar uma situação de miséria que ela própria vivia", mas também era decorrência desse narcisismo doentio: "a busca da glória, que era, aliás, um traço de sua personalidade que nunca foi devidamente analisado, mas que eu [Dantas][66] conheci muito bem. Ela tinha um fascínio pelo brilho. Ela não só pretendia lançar livros, como queria ser artista de teatro, ser cantora, aparecer na televisão". (SOUSA, 2004, p. 43-44).

Conforme Sousa, Dantas constrói um retrato de Carolina Maria de Jesus diverso daquele que a maioria das pessoas conhece apenas por meio do diário. A pesquisadora argumenta que o assunto é complexo e desvela que "Dantas reduz a importância de Carolina em *QD*, além de colocar sua palavra sob suspeita: seria a obra de uma louca? Apesar disso, os manuscritos revelam que a contradição da visão de mundo de Carolina é o ponto mais importante de abordagem de sua obra", e essa é uma característica destacada por seus pesquisadores. (SOUSA, 2004, p. 44).

Interessante notar que a "loucura" e o desejo de grandeza de Carolina Maria de Jesus ganham em importância quando originadas na fala "oficial". Suas características "negativas" são levadas a sério justamente porque alguém cuja fala é reconhecida o diz. Esse fato volta a reforçar a importância da voz oficial, do "cânone", que tem o espaço legítimo da fala, e a denúnciar o quanto a voz do subalterno é silente.

---

[66] Nota da autora.

3.5. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 3

Paralelo à valorização e materialização estética da figura do distanciamento com relação ao espectador, as narrativas aqui estudadas se debruçam sobre um diálogo com alteridades específicas: locais e tempos diversos emaranham-se à voz das protagonistas e das personagens coadjuvantes, colocando-as em situação de troca e, com isso, provocando a construção da narrativa fílmica.

A volta ao passado, conforme destacado, é de grande utilidade para as narrativas e permite refletir sobre a importância das histórias de vida para os processos de construção de identidade das protagonistas. O "retorno" ao passado se apresenta em diversas formas do ponto de vista estético: *flashbacks*, filmes, vozes de testemunhas, relatos. Em *QD*, localiza-se nos próprios fragmentos diários desvelados pela autora. Em *Estamira*, é traduzido pelo uso de fotografias antigas e pela narração das pessoas que detém o conhecimento do que "aconteceu". Interessante notar que a primeira foto que é mostrada no filme funciona como um espaço de descontração, de alívio para o espectador. Essa mulher não teria vindo do nada. Existe algo que a explica, que a significa, que é o seu "já vivido".

Já em *DSA*, o mundo interior da personagem remete às lembranças da protagonista assim como os diálogos são os principais recursos que remetem ao passado. Em *TSMM*, o deslocamento físico da personagem e seu constante ir e vir são o que mais fortemente materializa o passado e os locais que fazem parte desse tempo. O presente é, pois, resultado de um processo que tem lastro em outro sujeito, em outro tempo e lugar que estão em constante diálogo no filme.

Esse movimento fortalece as narrativas e tira das protagonistas o poder da verdade absoluta, permitindo ao leitor/espectador que confronte o que ela diz com o que o *outro* diz. Especialmente nas películas, percebe-se que ao optar por ouvir outras vozes, os diretores dão às tramas um novo colorido.

Imbricadas a esses contextos são representadas as situações que, de alguma forma, provocam no leitor/espectador, se não o distanciamento definitivo das heroínas, pelo menos uma certa desidentificação. Temporária, é verdade, já que ao final das narrativas as heroínas estão novamente "habilitadas" frente a essa alteridade.

Demonstra-se neste capítulo o quanto o distanciamento se dá em vários níveis e é bastante perceptível nas dicotomias entre o mundo oficial e o não oficial retratados nas e pelas

obras. Fatores diversos, no entanto, servem em cada texto, seja fílmico ou literário, para provocar no receptor a sensação de que as heroínas são pessoas de um *outro* mundo.

Nos documentários *Estamira* e *ETN*, a questão da loucura e o lixo em constante contato com a protagonista são os principais elementos, enquanto que as transgressões de Rebeca e de Manuela nas respectivas obras espanholas referendam sua distância e as colocam em posição de serem questionadas pelo espectador. Já no diário *QD*, o que fica mais evidente, além do lixo em relação com a protagonista e seus pares, são as marcas de distinção que Carolina Maria de Jesus constrói para se diferenciar do outro. Fato que é apontado por alguns autores – notadamente por Audálio Dantas – que estudam sua obra como sendo traço de uma personalidade doentia.

Nos filmes espanhóis *TSMM* e *DSA*, na medida em que é a transgressão um dos principais elementos do filme, ela passa a ser desconstruída e outros conceitos passam a ser vinculados a ela. Como o proposto por Millet na última parte deste capítulo, as personagens de Almodóvar "nos emancipam" da noção de transgressão.

O mesmo se dá com relação a Carolina Maria de Jesus e Estamira. Ao abordar, com grande propriedade, o lixo e sua relação com ele, as protagonistas do diário e dos documentários convidam sim, ao distanciamento com relação a elas e a suas realidades. Mas é nesse distanciamento que a noção de diferença pode ser objeto de reflexão, fazendo avançar o olhar que o outro que está do lado oposto à grande tela ou lendo o livro lança às questões propostas nas narrativas.

Ao propor a visão de um todo composto de elementos bastante distintos, e a eles dar voz, os filmes e o diário, obras plurivocais, inscrevem-se em uma perspectiva cultural que reconhece, aceita e defende as diferenças individuais composta por "densas peculiaridades". (WOODWARD, 2000, p. 27). Mohanty, citada por Woodward, propõe um questionamento que parece interessante no momento em que se atém à leitura de um recorte acerca da identidade de Carolina Maria de Jesus, quando inserida nos diversos grupos dos quais participa:

> Podemos nos permitir deixar de examinar a questão de como nossas diferenças estão entrelaçadas e, na verdade, hierarquicamente organizadas? Podemos nós, em outras palavras, realmente nos permitir ter histórias inteiramente diferentes, podemos conceber como vivendo – e tendo vivido – em espaços inteiramente heterogêneos e separados? (MOHANTY, 1989, p. 13, *apud* WOODWARD, 2000, p. 27).

A resposta a estas questões pode ser observada no filme de média-metragem *ETN*. É nesta obra que Estamira surge como igual aos seus pares, numa proposta onde o olhar horizontalizado é constantemente convocado. Aqui a pluralidade é o fio condutor da narrativa.

Ao assistir aos documentários que contextualizam a identidade do grupo de catadores de lixo, inclusive Estamira, percebe-se que há uma lacuna com relação à estruturação narrativa. Existe um roteiro que foi seguido, ou a improvisação é o tecido que sustenta a obra? O filme tem Estamira como principal personagem. Mas é como se ela servisse de pano de fundo, apenas, para a exposição de uma diversidade identitária. E é justo nesta espécie de carrossel de "eus" que repousa a narrativa. Estamira, a mulher, é a *excuse*, a estrela principal, graças à qual outros "astros" se veem potencializados, do ponto de vista da representação estética de suas identidades.

Vale chamar atenção para o fato de que todas as transgressões das heroínas não são nunca vistas, por elas mesmas, como atos repreensíveis, mas, antes, como exercício de sua liberdade de ser. Isso porque elas parecem há muito ter abdicado da atitude confortável sugerida por Hall, e que promove a unificação identitária. Em troca de um diálogo constante com seus universos, Carolina Maria de Jesus, Estamira, Manuela e Rebeca repensam e alteram suas formas de estar no mundo.

E a que se destina um produto cultural, pergunta-se, senão para interferir no social? Nas cenas extras do filme, Prado deixa claro que seu documentário serviu para abrir os olhos da ciência aos descaminhos no tratamento da pessoa com distúrbios mentais: Estamira passa, a partir de então, segundo Prado, a receber um tratamento digno, como o que preconiza Foucault: "Dia virá em que essa presença de animalidade na loucura será considerada, em sua perspectiva evolucionista, como signo – mas ainda, como a própria essência – da doença" (1978, p. 169). O tratamento diferenciado, como se percebe com a morte da catadora, entretanto, não foi suficiente para impedir seu fim em condições de grande abandono.

CAPÍTULO 4 ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÃO

Vocês é comum ... Eu não sou comum ...
(Estamira)

Neste último capítulo, analisam-se os movimentos cinematográficos presentes nas narrativas e que, por sua força, sugerem a aproximação do leitor/espectador com relação às heroínas. As estratégias de distanciamento e aproximação são observadas ao longo dos textos fílmicos e literário, emaranhadas aos momentos em que as heroínas desvelam um comportamento mais aproximado daquele preconizado pela sociedade onde vivem. Ao se aproximarem, ganham em poder de convencimento ao leitor/espectador e referendam que o poder não é algo somente negativo, pautado na repressão. O poder valida o discurso, é criativo e pode fazer avançar positivamente uma sociedade. (FOUCAULT, 1985, p. 16).

Este capítulo se detém em alguns pontos específicos que compõem o movimento de aproximação, sendo o primeiro o que trata das ausências, dos elementos que fazem parte da trama, mas que não têm materialidade no livro ou nas películas. O artifício de esconder do público o que *não deve* ser visto é amplamente observado nos filmes do espanhol Almodóvar. Destaco, entretanto, que não necessariamente o *não visto* é sinônimo de *hors-champ*, termo francês que designa o que está fora do quadro, da tela, e, portanto, da visão do espectador.

Essa escolha tende a *resguardar* a imagem da heroína perante o público. Exemplo disso é a morte de Manuel, em *DSA*, quando a protagonista, que o assassina, é *poupada* de ser mostrada no momento do crime. Apesar de não ser visto, o crime é posto em cena por meio da fala da protagonista, em dois momentos distintos do filme: durante a apresentação do jornal televisivo e em conversa com sua mãe ao final da película. Esta e outras *ausências* são discutidas sob o título "O não visto".

No item seguinte, "Sofrimento e comportamento ético", discorre-se sobre o que se podem considerar elementos comuns às vidas de todas as heroínas das obras analisadas como *corpus*, tendo, por esse motivo, importância primordial no movimento de aproximação delas com relação ao público. Nota-se que o sofrimento é resultado, na maioria dos casos, da ação do homem. Este, apesar de sua aparente fragilidade (Lola em *TSMM*, Letal em *DSA*, Leopoldo Fontanives – porque está morto – em *Estamira*), tem o *poder* de fazer sofrer as heroínas. No caso de Carolina Maria de Jesus, esse homem é o político, que, amplamente

ico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para Todos e para Ninguém (Marcos Prado), De Salt

representado em seu discurso, mente, engana, e não pensa no pobre. Mas também alguns outros, conforme apontado adiante. Mas não só o sofrimento das heroínas funciona como apelo junto ao receptor dos textos. O comportamento ético demonstrado na sua preocupação com o bem-estar do próximo, por exemplo, inscreve as protagonistas do livro e dos filmes no universo de pessoas corretas, dignas, capazes de agir com integridade.

O fato de as quatro protagonistas estudadas neste texto serem mães ou estarem em vias de o serem, como é o caso de Rebeca, as une. Essa característica convida a pensar no quanto a *maternidade* funciona nessas obras como elemento redentor com relação à imagem ora construída a partir de comportamentos transgressivos, ou distantes daqueles esperados de um cidadão do mundo oficial nas sociedades brasileira e espanhola. A maternidade é um elemento que garante não só a elas, mas também a outras personagens dessas narrativas, um olhar condescendente por parte do outro. Em *TSMM*, a coadjuvante Irmã Rosa morre em nome do amor ao filho que carrega no ventre. Essa questão é tratada neste capítulo sob o título "Maternidade".

A seguir, em "Diálogo entre dois mundos", analisa-se a representação dos dois universos onde estão inseridas as protagonistas, destacando: "A falência das relações hétero e homonormatizadas"; os "Ritos de passagem nos deslocamentos"; "O mundo oficial e a contradição do antagonista"; e "O poder do mundo não oficial".

O último item deste capítulo é desenvolvido sob o título "Gran finale" e tem como objetivo focar a análise nos últimos momentos das heroínas nas diversas narrativas. As derradeiras linhas de um livro, assim como as cenas finais de um filme, são frequentemente bastante emblemáticas, já que esses momentos tendem a *ficar* mais tempo com o leitor/espectador.

Pode-se comparar o final da obra à morte do ser humano, nos termos de Pasolini, quando este, em *Observações sobre o plano-sequência*, infere que a morte permite a conclusão e, portanto, a observação e compreensão do todo:

> É assim absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes), e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos.

> A montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e de planos subjectivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida. (PASOLINI *apud* SAVERNINI, 1999, p. 39).

Apesar de analisar basicamente o final de cada obra, busca-se, em alguns momentos, o diálogo desses últimos fragmentos com outras partes das obras e mesmo com elementos que extrapolam o livro e os filmes. Vale destacar que o recorrente "*The End*" também é desconstruído. Os finais não sugerem que a vida da heroína, do fim do filme em diante, será perfeita, por meio do emblemático "e foram felizes para sempre", mas demonstram que o percurso individual das protagonistas é capaz, de alguma forma, de transformá-las e apontar o futuro como um tempo provável.

4.1. O NÃO VISTO

Apesar de as quatro mulheres estudadas neste trabalho não serem representadas como pessoas perfeitas, as obras, por meio de diversos dispositivos, convidam a perdoar-lhes os deslizes, atos ou ausência de atitudes que provoquem o distanciamento do espectador. Uma das formas de inscrevê-las na condição de pessoas comuns, e não tanto de mulheres transgressoras, é observado no caminho narrativo que omite o que eventualmente seria considerado repreensível.

Em vários momentos, as passagens em que elas mostram seu lado sombrio permanecem invisíveis. E esse é seu álibi. Apesar de construí-las como pessoas complexas e contraditórias, parece clara a intenção das narrativas em reforçar mais amiúde a virtuosidade das heroínas. No caso de Carolina Maria de Jesus, raros são os momentos em que ela se aproxima dos seus iguais. Ela quase sempre é superior por meio de atitudes mais corretas.

Em Estamira, não são os atos repreensíveis que são ocultados. Mas, por força mesmo da impossibilidade cênica, são seus momentos de fraqueza que não aparecem no quadro. A ausência do que seria a materialização do seu lado frágil acaba por reforçá-la como pessoa de coragem e poder. Somente alguém forte e determinado poderia falar a "verdade aos homens". E onde repousa o seu lado frágil que fica ausente dos documentários? Nos estupros que sofreu, no trabalho como prostituta, na ida forçada ao hospital psiquiátrico – onde, segundo seu filho, mais parecia um "bicho" –, e mesmo na relação com os médicos.

As cinco obras estudadas apresentam uma série de elementos que convidam a pensar que as mulheres representadas não são exclusivamente pessoas boas, corretas. Elas podem

transgredir hábitos e normas sociais ao esconder a verdade, como Manuela; comer lixo, como Estamira; exibir o desejo de grandeza, como Carolina; e mesmo matar, conforme a heroína de *DSA*, que é uma assassina reincidente. E é

> precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso "olhar", através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento — sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos — ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens — tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a "funcionar" — é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, 2000, p. 28).

Ao assistir aos filmes ou ler o livro, o leitor/espectador prova de uma sensação de que há algo que não foi materializado e que fica a seu próprio cargo "imaginar". Esse movimento, que opera no sentido de sugerir a incompletude das personagens nas diversas narrativas, deve-se a uma dissimulação de fatos diegéticos que teriam importância crucial para a construção das tramas. E, para se dar conta do que não vê, é necessário ao espectador valer-se de uma certa "orquestração do olhar", nos termos utilizados por Hall. (2001, p. 59).

O que está *ausente* garante às narrativas a consolidação da representação da personagem principal como pessoa mais ligada às ações éticas e ao sofrimento, do que ao comportamento de alguma forma transgressivo ou estranho. No caso dos filmes de Almodóvar, o invisível reforça o poder do autor, que detém consigo o que não é mostrado como técnica narrativa. Assim, o que está oculto tem um importante papel.

Já em Prado, o não visto não é resultado de uma opção sua, que, ao contrário, tenta expor ao máximo a história presente e pregressa da protagonista e seu grupo. Esse suposto *poder* de excluir, omitir, esconder, repousa no acaso do tempo que já passou e que não volta mais.

Ao propor a análise da obra *As Meninas*, do famoso pintor espanhol Diego Velásquez, Hall destaca a importância do que não pode ser visto, seja porque está *hors-champ*, seja porque não pertence ao "presente" da obra:

> De uma certa maneira tudo é visível em uma pintura. E portanto, o que ela quer dizer – o seu significado – depende de como nós a "lemos". Na maioria das vezes é construído ao redor tanto do que você não pode ver quanto do que você pode. […] O significado da imagem é produzido, argumenta Foucault, através desta complexa interação entre presença (o que se vê, o visível) e ausência (o que não se vê, o que foi deslocado de dentro dos limites do quadro). A representação funciona na maioria das vezes tanto

> através do que não é mostrado, quanto através do que é.[67] (HALL, 2001, p. 59).

Neste texto, Hall afirma que "a composição da imagem – seu discurso – nos força a oscilar entre esses dois 'sujeitos'"[68] (2001, p. 59) – ou seja, entre o visto e o não visto. Ele propõe dois termos que parecem interessantes para esta análise: *substituições* e *deslocamentos*.

Em *DSA*, por exemplo, o filme não mostra o momento preciso em que Rebeca mata seu marido, mas as cenas onde ela apenas "conta" como o assassinou. Essa substituição, de uma certa sorte, "protege" Rebeca de si mesma e a distancia de uma representação em que ela não seria apenas a heroína sofredora e frágil, mas a assassina.

Em *TSMM*, o elemento substituto da materialização do passado anticonvencional de Manuela, que vive maritalmente com um travesti, é uma foto. Nesta imagem, que está na casa do travesti Agrado, vê-se Manuela, o travesti Lola (seu marido à época) e Agrado, todos rindo, felizes. A transgressão de Manuela é, pois, substituída por um elemento cênico de menor força do que teria sido a *mise en scène* dos momentos em que o travesti e a protagonista estiveram juntos.

Em *Estamira* e *ETN*, há uma série de elementos *substituídos* ou *deslocados*. Nem sempre com o fim de "esconder" um ato repreensível da protagonista, mas, muitas vezes, pela própria dificuldade de reprodução. Esses momentos normalmente dizem respeito ao passado da catadora, bem antes do início da produção do filme.

Para intensificar a noção de miséria, sofrimento e abandono pela qual passa a mãe de Estamira, Prado opta por reproduzir cenas de um outro filme no qual aparece o hospital psiquiátrico. A imagem é colada à história da própria Estamira e serve para ilustrar também que ela teria vivido a mesma situação quando, anos depois da própria mãe, ela também foi levada à força a uma instituição similar e com o mesmo fim: esconder sua loucura do mundo. Este se torna, na vida de Estamira, o nó da relação entre ela e seu único filho, Hernani, co-responsável pela tentativa de encarceramento da mãe em um hospital psiquiátrico.

---

[67] No original: "Everything in a sense is visible in the painting. And yet, what it is 'about' – its meaning – depends on how we 'read' it. It is as much constructed around what you can't see as what you can. […] The meaning of the picture is produced, Foucault argues, through this complex inter-play between presence (what you see, the visible) and absence (what you can't see, what has displaced it within the frame). Representation works as much through what is not shown, as through what is". Tradução minha.

[68] No original: "the composition of the picture – its discourse – forces us to oscillate between these two 'subjects'". Tradução minha.

No caso do diário, fora as questões destacadas no capítulo anterior, que enfraquecem o lado heroico da protagonista, observa-se que há elementos que parecem macular a imagem da personagem principal, ou pelo menos, de suas "boas intenções" com relação ao diário. Uma delas diz respeito ao que pensava conseguir com o diário. Carolina Maria de Jesus afirma textualmente: "Escrevi *Quarto de Despejo* para ter dinheiro e não tenho dinheiro." (JESUS, 1996, p. 275).

Ainda com relação ao diário, vale observar que o mesmo foi editado por Audálio Dantas, que considerou que algumas partes dos escritos originais não precisavam fazer parte da obra da autora. Essa lacuna que inscreve o que foi "silenciado", não permite, entretanto, supor se o que foi excluído, de alguma forma, reduziria a importância do movimento que transforma, ao longo do texto, Carolina Maria de Jesus em heroína.

4.2. SOFRIMENTO E COMPORTAMENTO ÉTICO

Uma questão central nas narrativas documentais e ficcionais é o fato de as obras não se privarem de representarem suas personagens como pessoas sofridas. Esse movimento as identifica com o estereótipo mais comum ao universo feminino, notadamente se confrontado ao "sexo forte" atribuído ao universo masculino. Suas angústias e seu calvário são inscritos nas narrativas como resultantes, na maior parte das vezes, da ação do homem sobre suas vidas. Mas não somente.

Em *QD*, Carolina Maria de Jesus atribui grande parte do seu sofrimento e dos seus filhos, bem como de outros que vivem em situação de miséria, à má atuação, intencional ou não, dos políticos. Mas ela também se refere ao quanto é difícil lutar sozinha, e infere que se não tivesse se deixado levar pelos homens que passaram em sua vida, deixando-lhe filhos, não estaria sofrendo. Ela, por diversas vezes, também, reclama do pai de sua filha mais nova que, estando em melhor posição financeira do que ela, poderia ajudar mais do que o que faz com a minguada pensão que, obrigado por lei, lhe repassa.

Em alguns momentos do seu texto, ela relata embates com figuras masculinas, mas desvela, na maior parte das vezes, que ela os enfrenta, que não se deixa vencer. Apenas quando o assunto é amor, Carolina Maria de Jesus confessa sua fragilidade, como se dá com relação ao seu caso com um cigano que mora durante algum tempo na favela. Mas o resultado da relação, como ocorre com tantas outras tendo o homem como "a outra metade", termina em desilusão.

Em *Estamira*, diversas são as provações pelas quais tem que passar a protagonista: além da miséria, ela sofre dois estupros, um apedrejamento descrito por Prado nas cenas extras ao filme, o abandono, as infidelidades dos maridos, a prostituição forçada, e a própria loucura. Em *DSA*, Rebeca sofre com a ausência de sua mãe, com a humilhação por parte de seu padrasto, com a perda do seu marido que ela mesma assassina e, finalmente, com a morte da sua mãe, ao final do filme. Já Manuela, de *TSMM*, é levada ao desespero pela morte prematura e violenta de seu único filho. Antes, porém, ela se vê obrigada a afastar-se, grávida, do marido travesti.

A fim de promover a compreensão da representação do sofrimento das heroínas, propõe-se calcular o tempo de duração dos planos em que as protagonistas aparecem como pessoas sofridas ou mesmo éticas, pois esses fatos as aproximam do espectador. Entende-se ética aqui nos termos de Paul Audi:

> A ética, na verdade, não é outra coisa senão esta loucura não furiosa em virtude da qual o Mundo se encontra privado do privilégio de dar aos atos do espírito e do coração a medida, universalmente objetiva, e recebida pelo tribunal da razão, daquilo que convém e daquilo que não convém fazer ao próximo.[69] (AUDI, 2000, p. 154).

Em *DSA*, cerca de 30 minutos, de um total de 105, são utilizados em sequências ou planos onde Rebeca demonstra seja seu sofrimento, seja seu lado ético e solidário. As sequências onde ela age em contradição com essa imagem de mulher sofredora ou simplesmente de pessoa comum e ética, representam apenas 7% do filme. As transgressões de Rebeca são materializadas em apenas 4 minutos do filme. Assim, apesar de infringir as regras com atos repreensíveis do ponto de vista da moral dominante, são suas atitudes "corretas" que são representadas na maior parte do filme. Este movimento narrativo explica e reforça a empatia do espectador com esta personagem e reforça a ideia de que se trata de alguém de grande valor para a sociedade.

Por uma questão de praticidade, divide-se o filme em cinco partes de aproximadamente 20 minutos. Ao fazê-lo, observa-se que o aspecto convencional e o sofrimento de Rebeca são sempre predominantes se comparados às suas outras características. É possível constatar, a partir desse estudo, que o sofrimento da heroína é representado não apenas no começo, no meio ou no fim do filme, mas durante toda a película.

---

[69] No original: « L'éthique, en effet, n'est pas autre chose que cette folie non furieuse en vertu de laquelle le Monde lui-même se trouve privé du privilège de donner aux actes de l'esprit et du cœur la mesure, universellement objective, et reçue par le tribunal de la raison, de ce qu'il convient et de ce qu'il ne convient pas de faire à autrui. » Tradução minha.

Nos 20 primeiros minutos, a intervenção de um *flashback* mostra o sofrimento de Rebeca em sua infância. A segunda parte do filme, cujo foco é o mundo interior de Rebeca e suas memórias, é construída de maneira a delinear o padrasto como alguém nocivo à pequena Rebeca. Ele a humilha e a faz sofrer. Na terceira parte de 20 minutos, o sujeito principal não é mais Rebeca criança, mas Rebeca adulta. Se, por um lado, ela aparece como uma mulher rica e elegante, por outro, o sofrimento que a acompanha desde a infância parece ser, ainda nesse momento, o grande entrave da sua existência.

É nessa parte do filme que ela assassina seu marido. Novamente o ato criminoso recebe menos atenção na diegese fílmica do que o sofrimento de Rebeca após a morte de Manuel. A construção narrativa, que se detém muito mais nas lágrimas e dificuldades da protagonista do que na complexidade que teria a morte de Manuel, derruba a premissa de que o que Rebeca faz é algo repreensível. É Manuel, e não ela, que passa a ocupar o lugar de vilão. A Rebeca cabe, portanto, o lugar de vítima. O quarto segmento de 20 minutos reedita o sofrimento da protagonista com relação a sua mãe. Ao confrontar as duas mulheres, a obra reforça a fragilidade da protagonista.

O caso de Manuela é distinto. Durante os 98 minutos que dura o filme, o sofrimento e o lado mais convencional de Manuela dominam: em 24 minutos do filme, ela age normalmente, ou sofre por algum motivo. Desde o começo da narrativa, ela é materializada como uma mulher de conduta irrepreensível. A protagonista apresenta todas as particularidades que a ligam ao mundo tradicional. Além disso, depois que ela é vista no hospital onde trabalha como profissional séria e competente, assim como em sua casa, como mãe dedicada, ela perde seu filho, que morre vítima de um atropelamento.

Entre seus atos repreensíveis estão a omissão ao próprio filho sobre o paradeiro do pai do rapaz e o fato de se aproveitar das prerrogativas de enfermeira do local de onde saíram os órgãos de seu filho para descobrir onde está o receptor do coração do rapaz. Mas estes atos mostram antes que ela é uma pessoa comum, que erra, mas cujo erro faz parte do repertório de ações previstas como "humanas" e normais. Porém, do ponto de vista narrativo, observa-se que seus comportamentos transgressivos – que têm uma relação direta com sua vida ao lado de homossexuais que se prostituem –, ocupam um tempo maior se comparados ao tempo que duram os comportamentos transgressivos de Rebeca, em *DSA*.

Com relação ao tempo fílmico, o equilíbrio entre os momentos de "normalidade", ética ou sofrimento, comparados aos de transgressão é quase perfeito. Mas essa faculdade de agir em um universo marginal sem, no entanto, enfraquecer seu lado "perfeito" é uma consequência, justamente, do grande sofrimento vivido no começo do filme.

Quanto aos documentários *Estamira* e *ETN* e ao diário *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, opta-se por não proceder à mesma contagem de tempo, pois o sofrimento das protagonistas, pautado em sua vida miserável durante toda a duração das narrativas, é o que efetivamente funda as obras. Raramente, no livro ou nos filmes, os momentos cruciais e dolorosos de sua existência deixam de ser materializados.

Ainda que eventualmente elas pareçam contentes, que sejam representadas por meio do sorriso e da alegria, de uma aparente felicidade, elas são, efetivamente, as catadoras de lixo que vivem em condições miseráveis. Observa-se, porém, que durante grande parte das narrativas, notadamente no filme de longa-metragem e no diário, as protagonistas são representadas como pessoas movidas pela ética, pela correção e cujos comportamentos desvelam suas características positivas.

Ao afirmar, aos 37 minutos do filme, que "ninguém está aqui porque quer", Estamira aponta que tem uma noção muito clara sobre a importância do trabalho "honesto", ainda que em condições de extrema dificuldade. Sua presença no Lixão parece denunciar a incompetência do poder público – assim como se percebe no diário –, que desvia o olhar das pessoas pobres e miseráveis que vivem no local.

Segundo a catadora, uma das causas que levaram pessoas como ela a viverem em desvantagem com relação ao restante da sociedade tem sua origem em tempo e espaços diversos do que o que vive e está diretamente ligada à libertação dos escravos. "Isabel soltou e não deu emprego para os escravos. Sem ter o que comer e sem educação é muito triste" (*Estamira*). Na mesma linha de crítica social, Estamira chama atenção para o fato de que "trabalho não é sacrificar. Todos os homens têm que ser iguais. Comunismo é igualdade. Essa é a ordenança de quem criou o homem. Não importa a cor." (*Estamira*). Carolina Maria de Jesus afirma: "... Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isso em prol dos outros." (*QD*, p. 32).

Dois outros aspectos se revelam com destaque a partir da fala de Estamira, inscrevendo-a no espaço das pessoas que desvelam uma consciência ética e politicamente correta: o não ao consumismo, e a fraternidade. No minuto 11 do filme de longa-metragem, ao falar da necessidade de economizar, ela afirma:

> Isso aqui é um depósito... dos restos. Às vezes... é só resto... e às vezes... vem também... descuido. Resto e descuido... Quem revelou o homem como único condicional... ensinou ele conservar as coisas. E conservar as coisas... é proteger... lavar, limpar e usar mais... o quanto pode. Você tem sua camisa. Você está vestido, você está suado... você não vai tirar sua camisa e jogar fora. Você não pode fazer isso. Quem revelou o homem como único

> condicional... não ensinou trair... não ensinou homilhar... não ensinou tirar. Ensinou ajudar. Miséria não, mas as regras sim. Economizar as coisas é maravilhoso. Porque quem economiza tem. Então as pessoas... tem que prestar atenção no que eles usam... no que eles tem. Porque ficar sem é muito ruim. O trocadilo fez duma tal maneira... que quanto menos as pessoas tem... mais eles menosprezam, mais eles jogam fora. Quando menos eles têm. (*Estamira*).

Em seguida, no minuto 15, ela demonstra seu lado protetor e preocupado com o outro, quando diz:

> Visivelmente, naturalmente... se eu me desencarnar... eu tenho a impressão que eu serei muito feliz. E talvez... eu poderia ajudar alguém. Porque o meu prazer sempre foi esse: ajudar alguém. Ajudar um bichinho. Tem 20 anos que eu trabalho aqui. Eu adoro isso aqui. A coisa que eu mais adoro é trabalhar. (*Estamira*).

Nas sequências em que Prado dá voz a Estamira para que ela analise o sistema de saúde no qual é tratada, o diretor abre espaço para a crítica e a reflexão do sujeito espectador. Nesse ponto Estamira não é mais qualquer uma, mas a mulher que fala a verdade atestada pelos demais, o que acaba por reforçar a vocação do filme: denunciar.

Ao criticar a educação no Brasil, Estamira reduz a escola ao local onde todos apenas "copeiam" e aponta que há um vazio nesse âmbito. Estes filmes, ao desejarem "ensinar" uma verdade, mostram um forte caráter pedagógico. Por meio de uma estética subversiva e paradoxal – o feio se confunde ao belo, o sujo se mistura ao limpo, o lixo volta a ter utilidade, tudo isso sob o manto da loucura em constante diálogo com a lucidez –, esses documentários têm em Estamira seu principal instrumento educativo.

Ela é representada na condição de professora. À verdade, rebenta de nascimento difícil, será dada a luz, ainda que a fórceps, se necessário for, com dor e sofrimento, desconforto e mesmo asco. O espectador, a quem será entregue esta criança, se confronta com esta luz (literalmente presente na tela), que traz a verdade, o ensinamento. E terá que deixar a sala escura tendo como dever de casa deglutir as informações.

4.2.1. O sofrimento causado pelo homem

A figura masculina não é o elemento principal das obras estudadas. O fato, porém, não reduz sua importância nas tramas. De uma forma ou de outra, os homens são também o pano de fundo para os textos fílmicos e literário. Apesar de não usufruírem de grande visibilidade, eles detêm um poder que se observa a partir de uma análise mais meticulosa.

O universo de Pedro Almodóvar é basicamente feminino, e tem os homens como pessoas que trazem consigo a dor e o sofrimento às heroínas. Eles são apresentados também como uma espécie de tentação irresistível. Em *DSA*, Becky, que não resiste aos encantos do marido de sua filha, coloca-se na posição de vítima passiva, de pessoa seduzida. É Manuel, e não ela, o responsável por seu sofrimento e falta de coragem para resistir. Observa-se a mesma construção entre Letal e Rebeca: ela não resiste e se relaciona sexualmente com Letal.

Em *TSMM*, o homem de maior destaque é Estéban, marido de Manuela, que decide se transformar em travesti, confirmando mais uma vez a importância do universo feminino nas tramas almodovarianas. Ele não é o único a causar dor e sofrimento a Manuela: ainda que involuntariamente, Estéban, filho desse improvável casal, ao morrer, transforma a vida da protagonista em um calvário.

Já os documentários *Estamira* e *ETN* tendem a buscar explicações para a loucura da protagonista. Especialmente o filme de longa-metragem tenta, por meio de uma série de dispositivos fílmicos, mostrar de quem é a culpa pela agonia de Estamira. Apesar de ser a loucura de Estamira oriunda de causas externas a ela, existe no filme um convite a pensar que seu mal brotou das condições a que foi submetida, do sofrimento ao qual foi exposta.

Assim, os documentários destacam, um a um, os homens que foram ou são motivo de sofrimento da heroína: o avô, o pai, o primeiro marido, o segundo marido, os estupradores e seu filho, estando a maioria deles, no passado da protagonista. Ao avô de Estamira é atribuída a primeira violência sexual sofrida ainda durante a infância. Ele abusa sexualmente da menina Estamira, conforme ela própria relata. É ele também que a leva, ainda menina, a ir viver e prostituir-se em um bordel de Goiás.

Com esse homem, Estamira aprende a desconstruir o conceito de segurança, de confiança, pois a pessoa que deveria cuidar dela, a maltrata, a subjuga. Neste ponto o documentário aproxima-se ainda mais da obra espanhola *DSA*, na qual Rebeca é materializada na condição de criança sofrida, fato que convida fortemente o espectador a estar com ela.

Ao analisar *Estamira*, percebe-se que o tema da "culpa" surge no minuto 35 do filme por meio do depoimento de Carolina, filha de Estamira. Ela conta como era a vida da família e sugere que a loucura da mãe parece originada do fato de a mulher não ter conseguido encarar a dura realidade a que se viu exposta após a separação do segundo marido. No minuto 39, o ex-marido de Estamira continua a ser o elemento principal na representação estética da culpa.

Prado vale-se de uma montagem para propor o que seria a observação de Estamira com relação à culpabilidade do ex-marido, proposta no plano anterior por sua filha. Em

seguida, no minuto 45 do filme, uma longa fala de Carolina remete aos estupros sofridos por sua mãe. Interessante notar que após ter sido timidamente sugerida nos minutos 39 e 35 do filme, como exposto antes, a representação da culpa, ocupa, a partir desse momento, mais de oito minutos ininterruptos da narrativa:

> [...] Aí ela foi trabalhar no Mar e Terra. E, quando ela saía dia de sexta-feira, sábado, eu acho assim... aí, se reunia com os colegas que trabalhava, né... nas firma... ia pra lá beber uma cervejinha e coisa e tal. E depois, na hora de ir embora, cada um ia pro teu canto, né? E ela vinha sozinha. Aí foi estrupada uma vez no centro de Campo Grande... foi estrupada uma segunda vez aqui nessa mesma rua que eu moro. Na época, não tinha nem luz aqui. Aí falou, né, que... o cara fez sexo anal com ela e ela gritando: "Para com isso, pelo amor de Deus!"; – "Que Deus? Esquece Deus!", o estrupador falava pra ela. E fez sexo de todas as formas que quis com ela e depois mandou ela ir... "Se adianta, minha tia, se adianta", mandou ela embora. Aí, chorava, contava esse caso... Ela é muito revoltada, né? Nesse tempo ela não tinha alucinação nenhuma... não tinha perturbação nenhuma... muito religiosa... e acreditava que Deus ia... que aquilo que ela tava passando tipo... era uma provação. Começou a alucinação assim: ela começou a chegar em casa... e falou assim: "Dona Maria", que é minha sogra, "você sabe que, quando eu cheguei lá no meu quarto hoje pra trabalhar tinha feito um trabalho de macumba pra mim. Agora você vê se eu acredito nessas coisa, nessas palhaçadas danada... O pessoal, em vez de trabalhar, né, pra adquirir as coisa..." aí pisou na macumba, jogou a tal da macumba fora... fez não sei o que lá mais... "Eu vou acreditar nessas coisa nada... que Deus me protege, Deus é... é tudo... é Deus que me guia e me guarda". Tá bom. Aí um mês depois começou: "Tem gente... tem... eu tenho a impressão que tem gente do FBI atrás de mim... Eu tenho a impressão que tem pessoas que tá no... eu tô... quando eu pego o ônibus, tem pessoas que tá me filmando dentro do ônibus... eu não sei pra quê. Um tipo com câmara escondida". (*Estamira*).

A edição de planos é outra vez o recurso cinematográfico utilizado pelo diretor para garantir a presença do diálogo simbólico entre Carolina e sua mãe. A fala de Estamira funciona, nesta sequência, como um fechamento para a questão do estupro.

> [...] Onde já se viu uma coisa dessa? A pessoa não pode andar nem na rua que mora! Nem trabalhar dentro de casa! E nem em trabalho nenhum, em lugar nenhum! Aonde o senhor se... Que Deus é esse? [...]. (*Estamira*).

Adiante, no minuto 51 do filme de longa-metragem, entra em cena a fala de Hernani. E, finalmente, depois de demonstrar que a culpa é do ex-marido de Estamira, mas também dos estupradores e de seu filho, a narrativa caminha em direção a um passado mais longínquo, e lança mão dos recursos mnemônicos da catadora para expor, no minuto 84, a representação da primeira violência sofrida pela protagonista. Esse retorno cola outra vez sua figura à de Rebeca, no começo do filme espanhol, quando ela relembra sua triste infância.

Embora não disponha de fotos ou outros recursos imagéticos, a figura do avô de Estamira tem forte peso na construção da identidade dessa mulher perante o espectador.

> Eu, Estamira, visível e invisível. Eu tenho muitos sobrenomes. E esses sobrenomes vêm de todo lugar. Lamentavelmente, o pai da minha mãe é Jamilias de Ribeiro. Tudo polícia, tudo general, tudo não sei o que, né? Ele é estrupador. Ele estrupou a minha mãe. E fez coisa comigo. A minha depressão é imensa. A minha depressão não tem cura. É, e quando eu tinha nove anos, eu pedi ele pra comprar uma sandália pra mim. Pra mim ir na festa que eu queria a sandália. Ele falou que só comprava se eu deitasse com ele. E, eu não gosto do pai da minha mãe, porque ele me pegou com 12 anos e me trouxe pra Goiás Velho e lá era um... [o constrangimento parece fazê-la hesitar] era um bordel! E, era um bordel, sabe, e eu prostituí lá. Era da, da filha dele. Aí, o pai do Hernani, ele me conheceu lá, aonde meu avô me deixou, lá no bordel! Aí, eu já tinha 17 anos. E gostou demais de mim e deu no meu pé, e arrumou uma casa e pôs eu dentro da casa. Mas o pai do Hernani, ele era muito cheio de mulher. Eu peguei e não aguentei. Larguei tudo dentro da casa e só apanhei o menino. Apanhei o menino e vim embora pra Brasília. Eu tava lá na casa da tia, lá em Brasília. E apareceu o pai da Carolina lá, o italiano, e levou eu na casa dele. Aí deu certo e, depois, nós foi morar junto. E ele também é cheio de mulher. Eu vivi com ele 12 anos [...]. (*Estamira*).

Em seguida, a protagonista comenta, já julgando, por força da montagem, sobre seu avô: "Eu, hein, que Deus é esse? Deus estrupador, Deus traidor... Trocadilo que não respeita mãe, que não respeita pai? Eu, hein? [...]". (*Estamira*).

Além do sofrimento causado por seu avô, por ex-companheiros e pelos estupradores que a violentaram, percebe-se nos documentários que também o filho e o neto de Estamira a incomodam. Ambos teimam com ela com relação à existência de Deus, fato que ela nega com veemência.

Em *TSMM*, o poder negativo do homem é desvelado com especial destaque na figura da doença de Irmã Rosa, transmitida por Lola. O grande vilão na vida de Rebeca também é o homem. Quando criança, essa figura é representada pelo padrasto, que a humilha e maltrata, a ponto de ela desejar se livrar dele. Na fase adulta, é o próprio marido, com quem mantém uma relação de amor e ódio. Esse último sentimento vem à tona quando ela não consegue admitir a separação tão desejada por seu companheiro. Uma sutil construção do discurso que defende a heroicidade de Rebeca é posta em cena nesta discussão que, enfim, não é materializada em tempo real, mas apenas pela fala da protagonista, que relata o acontecido.

Nessa disputa fica claro ao espectador que o lugar de vítima pertence a Rebeca e não a Manuel. O momento chave da discussão e que serve também para *justificar* o ato insano da mulher é quando ela, desesperada, afirma que se ele a deixar, ela vai se suicidar. E pergunta a Manuel de que modo ele quer que ela dê fim a sua vida, se pela ingestão de medicamentos ou

se por uma bala de revólver. Nesse exato instante, ela segura a arma com que supostamente se suicidaria. Ao ouvi-lo dizer que, a ele, a opção que ela escolhesse lhe seria indiferente, ela desvia de si e mira nele, matando-o. Rebeca é assassina, mas está respaldada pelo sofrimento e humilhação extrema aos quais seu marido a submetera.

Além de traí-la com sua mãe, sua colega de trabalho e de querer deixá-la, ele demonstra pouco se importar com a vida da heroína, desprezando-a a ponto de deixá-la suicidar-se. A morte do homem, no entanto, não a livra do sofrimento; e ela segue o percurso narrativo como a vítima do homem que não soube amá-la, apesar dos seus atributos ricamente construídos pela narrativa.

Convém observar que algumas das figuras masculinas apontadas como responsáveis pelo sofrimento das protagonistas são representadas como detentoras não só do poder de torná-las infelizes, mas o poder sobre o próprio corpo e a sexualidade. Nos filmes em análise, o lugar do sexo é o corpo do homem, o que, grosso modo, referenda o poder do universo masculino, reforçando ainda mais tanto a fragilidade física das heroínas quanto sua caracterização como objeto de prazer do outro, como se a elas não fosse dada a possibilidade de escolha.

Nos documentários, a figura da relação sexual está muito distante do presente de Estamira. E sua pertinência ao passado corrobora a falta de poder da protagonista. Estamira tem seu sexo materializado apenas quando é seviciada por seu avô, prostituída em Goiás, quando se casa com o pai de seu primeiro filho, com o pai de Carolina, sua segunda filha, e – bastante velado porque invisível e pouco falado –, quando engravida da sua filha mais nova, Maria Rita.

Nesses momentos, a sexualidade de Estamira aparece atrelada, mais fortemente, à violência e à imposição, do que ao prazer. O primeiro estupro não merece grande destaque na película, já o segundo é quase que subjetivado como o causador, a fonte da ruptura de Estamira com a realidade. Estamira não parece ter escolha sobre seu próprio corpo, e a narrativa reforça em diversas sequências que o sexo é, para ela, um motivo de grande sofrimento.

O sexo, para Manuela, é materializado de forma bastante discreta em *TSMM*. A primeira alusão ao sexo é feita por seu filho, e há uma sugestão de abstinência sexual desde que engravida do menino até o final da película. Porém, ela engravida de um homem que opta por viver como travesti. Ela vê-se obrigada, portanto, a adaptar-se à nova realidade ao admitir ter relações sexuais com um homem com seios e aspecto feminino, como ela destaca na sequência em que leva Irmã Rosa ao hospital.

Além desta alusão ligada ao momento de concepção do seu primogênito, há uma pequena referência imagética que faz pensar na Manuela sexuada, tendo uma relação sexual: a foto onde o casal aparece feliz e sorridente. Porém, uma sequência do filme revela que o gosto pelo sexo, apesar da suposta abstinência, não abandona totalmente a protagonista e muito menos suas amigas. Como se aponta antes, elas estão reunidas na casa de Manuela, e o sexo é o assunto principal de uma animada conversa.

Carolina Maria de Jesus tem sua sexualidade inscrita em vários momentos da narrativa, porém sem grande destaque. No primeiro dia de relato do livro, ela conta que esperou "até as 11 horas um certo alguém. Ele não veio." (*QD*, p. 9). Além de um cigano, sobre o qual se faz uma análise adiante, Carolina tem uma espécie de namorado, a quem chama senhor Manuel. Uma pessoa amiga, distinta e que parece gostar dela. Ele lhe oferece presentes e parece ter interesse em ficar com ela. Mas ela prefere ficar só com seus filhos e chega a pedir a ele que não a procure mais. Não se sabe como a relação evolui.

Das quatro heroínas aqui abordadas, Rebeca, em *DSA*, é a que tem sua sexualidade materializada de forma mais contundente e explícita pelo texto fílmico: na sequência em que ela tem relação sexual com Letal, o travesti. Vale lembrar, no entanto, que é ele, e não ela, quem provoca o ato sexual.

Nessa sequência ela ainda desconhece o fato de que este transexual é, de fato, uma personagem criada pelo juiz Eduardo Dominguez para desvendar um assassinato. No caso de Rebeca, percebe-se o prazer originado na relação sexual. Rebeca, das três heroínas, é, portanto, a única que é representada como alguém que não somente gosta, mas que *precisa* de sexo.

Tanto assim que confessa que a falta de sexo a deixa "fora de si". E é justo esse estar "fora de si" que permite a visibilidade, nessa sequência, de um ato sexual caloroso e apaixonado. É também somente através da personagem Rebeca que se tem a materialização do orgasmo feminino com uma série de movimentos cênicos que complementam a noção de clímax. É impossível voltar atrás. É impossível reivindicar o passado depois que o clímax acontece e marca o corpo dos envolvidos. No caso específico de Rebeca, essa marca é também o filho concebido nesse exato momento.

Interessante notar que o sexo é fortemente representado nessa filmografia como quase que tendo exclusivamente a função de transformar a mulher em mãe. Embora, por exemplo, fique claro que Estamira não tenha engravidado todas as vezes em que teve relações sexuais com um homem, pois das relações baseadas nos estupros sofridos, ela aparentemente não engravida. As ficções insistem fortemente na tese do sexo que logo engravida. Embora não

seja dito nos filmes que as protagonistas Rebeca e Manuela não tiveram outras relações sexuais com seus parceiros, fica a impressão de que a cada relação sexual, a protagonista sai grávida, o que remete à ideia cristã do sexo em sua função meramente reprodutiva.

Em *TSMM*, esta noção é reforçada ainda mais pela personagem de Irmã Rosa, que engravida de Lola, o travesti. Apesar de não ser materializado diegeticamente o sexo entre os dois, fica o convite a imaginar que esse encontro se dá não mais do que uma vez, o que fortifica a ideia subliminar de poder masculino.

O falo tem poder, bastando um toque deste para que a mulher se torne mãe. Em *Estamira*, o segundo estuprador, que não é visto mas apenas representado a partir da narração de sua filha Carolina, parece realmente deter um grande poder sobre Estamira, pois é atribuído a ele, pela sugestão da montagem, a loucura da protagonista. Esse falo ausente, esse pênis poderoso, não tem nome, não tem corpo, mas tem voz: "Se adianta, minha tia!". (*Estamira*).

Percebe-se então o convite ao espectador para construir, em seu imaginário, uma personagem que tem como características o desejo sexual incontrolável, a incapacidade de reprimir-se, e uma imagem fortemente fragmentada do corpo feminino – posto que reduz a mulher a uma vagina e a um ânus que lhes servem momentaneamente para esvaziamento de seu desejo.

Em *QD*, o que se percebe muito fortemente não é tanto a presença do homem que a maltrata e a faz sofrer. Mas a ausência de um companheiro para com ela dividir as dificuldades da vida. Em diversos pontos, ela relata que, por opção, não quis se casar e que prefere seguir assim, pois vive melhor do que as vizinhas que, apesar de terem marido, têm que resolver sozinhas seus problemas.

Ela faz poucas referências a casos amorosos que não dão certo. Mas há registros que remetem à existência de um cigano que "a perturba". No dia 11 de janeiro de 1959, ela escreve:

> ... Não estou gostando do meu estado espiritual. Não gosto da minha mente inquieta. O cigano está perturbando-me. Mas eu vou dominar essa simpatia. Já percebi que quando me vê fica alegre. E eu também. Eu tenho a impressão que eu sou um pé de *sapato* e que só agora é que encontrei o outro pé. [...]

O que prometia se transformar em uma história romântica e prazerosa termina, no entanto, em decepção. Carolina Maria de Jesus dá-se conta de que o homem não é sincero e promete, com seu espírito combativo de sempre, denunciá-lo à polícia, pois quer vê-lo na "masmorra".

4.2.2. O poder do homem *bom*

Embora, nas películas e no livro analisados nesta tese, seja dado grande destaque ao "homem mau", há espaço nas narrativas também para o "homem bom" e seu referido poder, que não deve ser visto como algo menor. No caso dos documentários, essa figura está relacionada principalmente ao presente diegético da protagonista, já que, no passado, apenas a alusão ao pai de *Estamira* convida a pensar que este teria sido alguém por quem a heroína nutria grande respeito, admiração e amor. Ao falar do pai, desaparecido quando ela tinha apenas dois anos, ela emociona-se e demonstra sentir saudade daquele que, segundo suas memórias, a tratava com carinho.

No presente, a figura mais emblemática é Pingueleto, amigo da catadora. Como primeira voz masculina materializada pela narrativa, ele tem lugar na película como uma pessoa que colabora com a personagem principal. Ao descrever-se como alguém do *bem*, que nunca foi preso, que vive só no mundo, o homem garante um espaço privilegiado na trama. Apaixonado por Estamira, Pingueleto vive no Lixão, local que ele considera um espaço onde a paz de espírito é possível: "Aqui não tenho aporrinhação" (*Estamira*), diz.

Carismático, Pingueleto ganha a simpatia da equipe, tanto assim que o filme de média-metragem é dedicado a ele e a um outro amigo da protagonista, Altair. Ambos já estão mortos quando os filmes são editados. Pingueleto divide a atenção de Estamira com um outro catador, João, também apaixonado por ela e com quem, "se não fosse casado" (*Estamira*), se casaria.

Em *QD*, há alguns homens que são simpáticos a Carolina Maria de Jesus, que a ajudam, notadamente com o fornecimento de gêneros alimentícios. Há, como apontado antes, o seu suposto namorado, o "senhor Manuel", mas nenhum desses parece exercer grande força na narrativa.

Nos filmes de ficção, é muito tênue a representação do homem bom que está inserido na diegese fílmica. Em *TSMM*, o filho de Manuela é seu amigo e companheiro. Seus colegas de trabalho também mantêm com a protagonista relação cordial, e essa cordialidade é percebida no decorrer da trama durante cenas em que está em contato com a equipe que atua no teatro, onde acaba também por representar o papel de Stella, em *Um bonde chamado desejo*.

Neste ponto do trabalho chama-se atenção não só para os participantes da diegese, mas, e principalmente, para os diretores dos filmes e para o editor, responsável por tirar do silêncio Carolina Maria de Jesus e seus escritos: Almodóvar, Prado e Audálio Dantas,

respectivamente. Destaca-se o quanto o seu poder, explícito na qualidade de autores dos textos fílmicos (Almodóvar e Prado) ou de editor do diário (Dantas), interfere na construção das personagens (Rebeca e Manuela) e destino das mulheres reais (Carolina Maria de Jesus e Estamira).

Tanto Carolina Maria de Jesus quanto Estamira foram "descobertas" por um homem. O universo masculino aparece nessas duas obras atrelada à ideia tanto de redentor[70], quanto à de primeiro interlocutor externo à interioridade discursiva dessas mulheres. Isso porque, é somente quando esses homens chegam em suas vidas que a fala das protagonistas, até então em estado de latência, é levada ao outro, viabilizada como discurso dialógico, nos termos de Bakhtin.

Antes disto, observa-se a presença de uma intencionalidade, de uma forte ideologia, mas o leitor ainda não está convocado à leitura. Nos documentários, por sua construção bastante seletiva no sentido de som, imagem, edição e montagem destes, é flagrante a importância de Prado para o desvelamento e mesmo exposição e deslocamento do discurso de Estamira. É ele quem garante a ela "revelar" suas verdades. No caso de Carolina Maria de Jesus, o homem surge oriundo do mundo oficial e, sensibilizado pelo que ela escreve, constrói o que será o caminho da mulher em direção à efetivação do diálogo com o leitor por ela idealizado.

Para fazer avançar esse estudo, tomam-se as importantes reflexões do teórico em Estudos Culturais, Stuart Hall. Em seu artigo "The work of representation", Hall faz uma análise da questão da representação a partir de uma foto de André Brouillet (2001, p. 52-56). O tema da imagem é uma das jornadas de estudo sobre a histeria, coordenada por Jean-Martin Charcot (1825-93).

Psiquiatra, neurologista e professor de outros respeitáveis estudiosos, dentre os quais o "pai" da psicanálise Sigmund Freud (1856-1939), Charcot afirmava que alguns sintomas da histeria – a paralisia corporal, por exemplo –, poderiam ser tratados a partir da hipnose (2001, p. 53). De acordo com Hall, a histeria foi durante muito tempo tradicionalmente vista como uma doença de mulheres.

E, embora Charcot tenha demonstrado que também o homem poderia ser acometido do mal, através da apresentação de vários casos deste tipo, a histeria sempre se manteve como um desvio psíquico observado principalmente no universo feminino. Elaine Showalter destaca

[70] Interessante notar o que o dicionário Houaiss traz, ao descrever a palavra "redentor": "1. aquele que redime, liberta. 1.1 *Jesus Cristo* [grifo meu]."(2004, p. 2407).

que "também para Charcot a histeria permanece no campo simbólico, se não no clínico, uma doença de mulher".[71] (1987, p. 148 *apud* HALL, 2001, p. 52)

Prado e Dantas não estão em busca de alguém a quem devam prestar um serviço. Há uma ideologia em sua prática. Porém, esta ideologia é de cunho mais individualista, em um primeiro momento. Eles procuram o objeto (fotos e palavras) que constituirá sua fala. O que eles encontram é, não só isso, mas *mulheres* lutadoras, corajosas, é verdade, mas absolutamente *fragilizadas* por forças opressoras que transbordam sua capacidade de luta.

Ambas vivem na mais profunda miséria. Carolina Maria de Jesus e Estamira precisam do lixo para sobreviver. Elas são, em última análise, mulheres que têm algo a dizer, mas que são também prisioneiras de condições sociais que lhes impõem a miséria. As catadoras em questão precisam do Outro para materializar o seu grito de socorro, para emanciparem-se da dor e do sofrimento.

A foto analisada por Hall em seu livro convida a pensar sobre a questão de poder, nos termos de Foucault, e que está presente na relação entre mulher (paciente) e homem (médico). Detentor do conhecimento e da possibilidade de cura, é Charcot quem exerce o poder sobre o universo feminino adoecido, ao demonstrar que consegue dominar a mulher fora de controle (histérica), levando-a ainda para mais longe do próprio controle através da hipnose. A imagem do homem poderoso em relação com a mulher fragilizada é vista antes e depois de Charcot, ao longo da história da humanidade, e remete ao poder atribuído ao homem através dos tempos, nas mais diversas sociedades.

A histeria *chez les femmes* como se viu ao longo da história não ficou restrita ao universo de Charcot. Freud e Breuer, ex-alunos do médico francês (HALL, 2001, p. 53), também desenvolveram estudos sobre a doença e realizaram grandes avanços quando se deram conta de que nem só o corpo da pessoa histérica "dizia" alguma coisa, mas que seria a sua fala o local onde o "segredo" de seu mal poderia ser descoberto e, posteriormente, tratado. Dentre os casos descritos pelos estudiosos, um ganhou grande notoriedade: o de Bertha Pappenheim, mais conhecida pelo pseudônimo Ann O.

Mas também Carolina Maria de Jesus faz um recorte curioso no qual atrela o termo "histeria", aqui utilizado no senso comum, ao universo feminino e médico: "… Eu estava fazendo o almoço quando a Vera veio dizer-me que havia briga na favela. Fui ver. Era a Maria Mathias que estava dando seu espetaculo histerico. Espetaculo da idade critica. *Só as mulheres e os médicos* [grifo meu] é quem vai entender o que eu disse". (*QD*, 2004, p. 63).

[71] No original: "for Charcot, too, hysteria remains symbolically, if not medically, a female malady". Tradução minha.

Sua percepção e fala deve ser analisada como reflexo efetivo de um diálogo cultural e científico que se deu ao longo dos diferentes tempos e espaços. Nesse recorte, de acordo com Godet[72], importa destacar "a construção da personagem como alguém que tem acesso à cultura, alguém que se identifica com uma classe social superior." Sua fala remete também à figura de poder presente na relação do médico (homem) com a pessoa "fora de si" (mulher).

Cabe então pensar essa relação com as protagonistas estudadas neste trabalho. Carolina Maria de Jesus, exposta à dor e ao sofrimento, não disfarça sua fragilidade. Em Prado, Estamira, considerada pela medicina como louca, portanto *fora de si*, é alçada do espaço da loucura e do silêncio por um homem (Prado), que detém o poder de levá-la a representar a si mesma. O que remete mais uma vez à imagem estudada por Hall, na qual a mulher, em estado de histeria, *representa* o momento em que é tomada pelos sintomas da doença para poder ser hipnotizada.

No *espetáculo* de Prado, Estamira também representa a si mesma e a própria loucura. Ainda que na maioria dos planos pareça espontânea, ela demonstra estar ciente de que está sendo filmada e saber que sua fala e sua imagem alcançarão não só Prado e sua equipe, mas espectadores do "mundo inteiro" (*Estamira*). Forte exemplo de que Estamira está conscientemente na posição de personagem de si mesma é colocado em cena aos oito minutos do filme. Nesse plano, a catadora descreve injustiças sofridas por ela e, para reforçar seu argumento de que ninguém conseguirá vencê-la, prepara o que seria a representação de um gesto com a mão direita, convencionado como obsceno. Ao se dar conta de que está sendo filmada, subitamente desconstrói o movimento e não completa o gesto.

Esse sutil detalhe do filme funda o que seria a representação da transformação da pessoa real em personagem de si mesma. Assim como em Charcot, dificilmente a mulher estaria verdadeiramente sendo acometida por uma crise de histeria. Estamira parece consciente do seu papel e de sua atuação diante da câmera de Prado. Ela *representa* a identidade de personagem do filme onde atua como protagonista para o seu diretor que, sobre ela, exerce evidente poder. Sobre a questão das identidades de uma mesma pessoa, Woodward observa que

> a complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra. (WOODWARD, 2000, p. 32).

[72] Observações feitas durante a orientação desta tese.

O próprio Prado sofre com essa *interferência* suscitada pela imbricação de diferentes facetas identitárias ao se confrontar com a produção do documentário. Ao analisar o não filme, ou seja, tudo o que não pertence à diegese, observa-se que, após concluir a obra, Prado deixa de ser a pessoa que ia e vinha colher dados, imagens e sons do universo de Estamira. Ele transforma-se no documentarista premiado, o "neto" de Estamira, o *fotógrafo still* convertido em diretor de cinema.

Percebe-se que as identidades, tanto de Estamira quanto de Prado, e suas interrelações são "regidas" por características bastante específicas também. Estamira protagonista não é apenas um ser passivo que se deixa ver. Ela mostra claramente que tipo de relação ela pretende ter com Prado, o diretor, sinalizando que ele não pode fazer prevalecer seu desejo, ainda que com "boas intenções" em detrimento do que ela considera o "seu" espaço de poder.

A necessidade, pois, de Prado, em atestar a veracidade de tudo o que Estamira diz gera um conflito. Para fazer de seus filmes instrumentos da verdade, Prado tem então que gerenciar este conflito. O comportamento de Estamira-protagonista mobiliza em Prado o medo e o faz rever sua postura e propor-se uma autocrítica que tem íntima ligação com essa nova identidade. O fato incita o diretor a estabelecer os códigos éticos e morais de sua nova identidade. "Todo contexto ou campo cultural tem seus controles e suas expectativas, bem como seu "imaginário", isto é, suas promessas de prazer e realização", afirma Woodward (2000, p. 33).

O conflito entre Estamira-protagonista e Prado-diretor desvela a construção de um imaginário sobre essa relação e sobre as características dessas identidades. Existiria um comportamento "ideal" para um e outro no constante jogo relacional? Como deve agir o diretor, e como, na mesma medida, deve se portar o protagonista de um documentário?

O conflito entre Prado diretor e Estamira protagonista provavelmente faz com que Prado mude. E ele passa a ser não só o diretor, mas o *diretor-respeitador* das regras impostas pela protagonista Estamira, já que "as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições." (WOODWARD, 2000, p. 33). Esse movimento deixa ver também o quanto o poder é circular, nos termos de Foucault, e não está apenas atrelado às instâncias superiores.

Finalmente, tanto Prado – com sua mulher-denúncia –, Dantas – por meio de Carolina Maria de Jesus –, quanto Almodóvar – com suas personagens que incitam à reflexão sobre a liberdade de ser diferente, do poder viver transgressivamente – inserem seus trabalhos para além da questão identitária individual: também no campo identitário da promoção de luta. E,

por esse motivo, as obras podem ser consideradas como reflexos de "movimentos sociais" nos quais o cultural é político.

Em Almodóvar, as heroínas, expostas à dor, também perdem seu equilíbrio ainda que não sejam consideradas nem representadas como efetivamente portadoras de distúrbios mentais. Vale destacar que nos filmes desse diretor, a mulher é frequentemente representada nas suas formas mais bizarras. Seja através do cômico ou do dramático, seus papéis sugerem sempre uma via de representação do feminino que muito o aproxima do sarcasmo, da sátira, do risível, do louco, do frágil.

Assim, também nas ficções, fica clara a existência de uma relação de poder que rege o binômio criador (são) e criatura (louca/frágil – no feminino mesmo). É a figura da mulher louca e frágil exposta por um homem são. Na filmografia do diretor espanhol – a menos que o homem esteja vivendo o papel de "mulher" –, o papel de louca, frágil, débil, é sempre da mulher. São, portanto, os sujeitos "femininos" que são inscritos nas tramas como irresponsáveis e portadores de uma espécie de "desligamento" do mundo real.

Manuela não é "louca", mas *fica* louca – no sentido popular do termo –, perde a razão, ao ver seu filho agonizando no asfalto. Ao analisar um dos cartazes de divulgação da película *TSMM*, percebe-se que o material é composto pelo desenho de uma mulher de olhar duro e cabelos em desalinho, braços cruzados e lábios profundamente vermelhos, assim como sua blusa. A imagem pode ser lida como a de uma mulher senão louca, mas enraivecida, fora de si. Uma mãe cobradora, castradora, que detém um olhar duro e inquisidor, o que vai de encontro à real Manuela, que é, antes, uma pessoa frágil e triste.

Já Rebeca, em *DSA*, é mostrada como alguém que não consegue se dominar e que vive no limite entre a sanidade e a loucura. Nota-se na personagem uma certa incapacidade de dar conta de si própria, em controlar os próprios ímpetos. E não estaria a heroína vivendo uma crise *histérica* no momento em que assassina seu marido?

A *relação de poder* que se pode observar nessas representações é salientada por Hall durante a análise da pintura de Brouillet:

> O exemplo também tem muitas ligações com as questões de representação. Na imagem, a paciente está mostrando ou "representando" com seu corpo os sintomas histéricos dos quais está "sofrendo". Mas estes sintomas também estão sendo "re-apresentados" – no bem diferenciado jargão médico de diagnóstico e análise – para o público dela (dele?) pelo Professor: uma relação que envolve poder.[73] (HALL, 2001, p. 53).

[73] No original: "The example also has many connections with the question of representation. In the picture, the patient is performing or 'representing' with her body the hysterical symptoms from which she is 'suffering'. But

Ao editar seus cadernos, Dantas, como revela em uma de suas falas, passa a ser responsável pela projeção de Carolina Maria de Jesus no mundo. Insatisfeita com uma certa "demora" em ser lançada no mundo editorial, ela afirma que ele, Dantas, a estaria atrapalhando. Mas, uma vez em poder de Dantas, o texto de Carolina tem que se submeter à edição (cortes e montagem), bem como à organicidade do processo que culminará com a publicação de seus escritos.

A questão do poder do sujeito, aqui abordada, traz novamente ao centro da questão o filósofo Michel Foucault, para quem, em princípio, era o discurso e não o sujeito quem estava no centro da ação de produção de significado, o que contraria teóricos como Saussure, por exemplo. Porém, conforme relata Hall, mais tarde em seus estudos, Foucault resgata de uma certa forma a importância do sujeito e de seu poder na produção de significado.

O poder de Prado não é percebido somente em relação à catadora, mas na relação posterior, com o público que assiste à película. Seu poder diz respeito, entre outros, à sua capacidade de desvendamento do que está socialmente oculto no, e pelo lixo. Ele *denuncia* por meio do que vê e representa. Ao tomar *conhecimento* da realidade de Estamira, o diretor altera seu *status* e passa a ser visto como aquele que sabe, que conhece a verdade.

Mostrar Estamira fortalece Prado e garante a ele espaço de destaque, já que a película *Estamira*, por seu inegável valor estético e social, acaba por receber diversos prêmios nacionais e internacionais. Porém, a exemplo de Charcot, que "foi um homem muito humano que levou a sério o sofrimento de seus pacientes e os tratou com dignidade"[74] (HALL, 2001, p. 52), Dantas, Prado e Almodóvar também tratam de fazer da mulher um ser digno, forte, heroico. Eles têm, portanto, o *poder* de ressignificar o feminino fragilizado, levando a mulher a suplantar a si mesma. Prado, com seu poder, dá poder à mulher que veio do lixo e a transforma em heroína da própria história. A Louca, em *Estamira*, a exemplo do Louco que ocupa a farsa citada por Foucault, grita para o mundo sua dor e "joga na cara" (PRADO, 2004a) suas verdades.

O poder de Almodóvar, por sua vez, também se expressa pelo fato de ele propor à sociedade espanhola, censurada e silenciada durante o regime fechado de Franco, mais do que somente a liberdade de expor suas ideias, sua arte, seus paradoxos, mas algo que pode ser lido

---

these symptoms are also being 're-presented'– in the very different medical language of diagnosis and analysis – to her (his?) audience by the Professor: a relationship which involves power." (Tradução livre).

[74] No original: "was a very human man who took his patients' suffering seriously and treated them with dignity". (Tradução minha).

como anarquia. Ele reescreve a história da sociedade espanhola na medida em que ousa propor seus filmes.

Apesar do pouco fôlego financeiro para a produção de filmes, ele dá início a uma filmografia que, anos mais tarde, fica consagrada no âmbito do cinema. Comparado a cineastas de peso, Almodóvar detém o poder de ter, graças notadamente a suas *heroínas*, seu nome inscrito na história cinematográfica mundial, mas também na história política de seu país, já que é ele também, como se observa antes, um dos ícones do chamado *Movida*, movimento de revolução cultural espanhola. O poder de Prado e Almodóvar não se restringe apenas à visualidade, nem ao espaço da fala, mas também no silêncio, no *hors-champ* (fora de campo) e no que é tido como *não-filme*.

Percebe-se que Almodóvar, Prado e Dantas têm na mulher seu objeto ideal para a realização e fortalecimento de seu poder. Interessante notar que esses homens fazem suas mulheres falarem de si e, assim, suplantar a si mesmas. Carolina, por meio de seu diário e de outros escritos que, deflagrados por Dantas, puderam ter visibilidade; Estamira, durante os dois filmes, fala incessantemente de si mesma; Rebeca, em diversos momentos da trama, mas notadamente na sequência de "confissão" ao seu público, olha para a câmera e chora, mostrando fotos e lembrando-se de seu marido recém-assassinado por ela mesma. Assim, expõe sua dor e vive uma catarse antes de ser levada à prisão. Manuela, em seus longos diálogos confessionais com suas amigas, passa a limpo a própria história. Nota-se mais fortemente essa característica de divã no filme, na sequência em que ela, como se aponta antes, conversa com a Irmã Rosa no hospital antes de a moça ser examinada por um médico.

As obras brasileiras e espanholas aqui tomadas como *corpus* de análise, mediante um arremedo de um dos principais procedimentos psicanalíticos, promovem o que Hall chama de "cura pela fala"[75] (2001, p. 53), base do método psicanalítico imortalizado por Freud.

O poder simbólico do homem parece ser tão grande perante uma suposta fragilidade dessas protagonistas que não parecerá estranho ao leitor do livro de Carolina Maria de Jesus, o comentário:

> Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a Historia do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe:
> – Porque a senhora não faz eu virar homem? (*QD*, p. 48).

[75] No original: 'talking cure'. (Tradução minha)

4.3. MATERNIDADE

Os filmes e o livro sugerem que ser mulher já é, por si só, fazer parte de um universo particular. Mas quando esta mulher se torna mãe, é como se subisse um degrau na escala de valores do universo feminino. À mulher comum é dado o direito de ser o que ela quiser. No entanto, a *mulher-mãe*, assim mesmo, substantivo composto, é representada como sofredora, nutridora, forte, talvez solitária, mas, também, como um ser superior. Nada pode ser comparado à figura da mãe. A ela tudo é dado, mas, ao mesmo tempo, dela tudo é exigido.

Falar dos universos femininos brasileiro e espanhol é também falar de sagrado e de profano, visto que a questão da religiosidade é fortemente presente nessas culturas. Percebe-se que o movimento que liga a figura da *mulher-mãe* ao ícone cristão de Maria, mãe de Jesus, aparece nessas obras na condição de pano de fundo da construção do feminino. Maria pura, casta, modelo de mulher ideal, habita, ainda hoje, o imaginário popular no que diz respeito a esse universo, transformando o ser feminino maternal em sagrado.

Conforme Mircea Eliade, "a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo".[76] (1965, p. 27). Segundo ele, para quem o estado profano puro não existe, "mesmo a existência mais dessacralizada conserva os traços de uma valorização religiosa do mundo".[77] (ELIADE, 1965, p. 26). Percebe-se que no diário e nos filmes, essa sacralidade constitui as linguagens literária e cinematográfica que desvelam, por meio da contradição entre o sagrado e o profano, uma das características mais marcantes das sociedades brasileiras e espanhola: o forte sentimento de religiosidade.

Nos documentários e diário estudados aqui, as figuras de Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela incitam a pensar no modelo construído ao longo da história para determinar o papel ideal da mãe. A sua relação, e principalmente a fala da filha mais nova de Estamira, auxilia na composição desta identidade "maternal". Também é muito nítida essa construção identitária no discurso de sua filha mais velha.

Ser mãe em Almodóvar não assume caráter diferente do ser mãe para e em *Estamira* ou em *QD*. A maternidade é o tema que efetivamente ancora a película *TSMM*. O ser maternal protagoniza do início ao fim essa película que traz à cena diversas discussões sobre o estado da mulher que se transforma em mãe. Dentre os movimentos narrativos que merecem

---

[76] No original: « la manifestation du sacré fond ontologiquement le monde ». (Tradução minha).

[77] No original: « même l'existence la plus désacralisée conserve les traits d'une valorisation religieuse du monde ». (Tradução minha).

destaque no filme está a ruptura de Manuela com seu marido-travesti no momento em que engravida.

Como se ela, nesta condição de mulher prenhe, não pudesse se dar ao deleite de uma vida profana como a que levava com seus amigos e ao lado do já então travesti Lola, em Barcelona. Ela decide *limpar-se*, *purificar-se*, distanciando-se do meio em que vive para, *sacralizada* pelo deslocamento e pelo sofrimento intrínseco a sua situação, viver sua maternidade. O que de fato o faz durante os 17 anos de vida do seu filho e até o desaparecimento do rapaz. Somente nesse momento, a protagonista decide rever o passado profano, porque está destituída da condição sagrada de mãe. Já que não é mais um ser "homem-par-mãe", nos termos de Estamira. Em *DSA*, a maternidade é também um tema fundador da narrativa na medida em que a ausência da mãe é o grande entrave na vida da heroína. Quase toda a película é ancorada nesse argumento. Ao final, o tema renova-se com a morte de Becky e com a transformação potencial da protagonista em mãe, já que ela descobre que está grávida do transformista Letal.

Essa criança que habita o ventre da heroína dá-lhe o direito de, ainda que seja ela própria representante de um universo transgressivo – assim como seu companheiro –, viver uma vida próxima à das pessoas que habitam o mundo tradicional. A maternidade promove, assim, não só a alteração identitária da protagonista, mas uma transformação na sua inserção no mundo, na sociedade que habita. A maternidade serve a ela também como elemento estruturador de uma "inocência" diante dos atos ilícitos que comete. Assim, ao perder sua mãe e ao ter diante de si um percurso de *mulher-mãe*, Rebeca ganha a chave que lhe abre as portas perante um espectador pronto a elevá-la à condição de mulher especial.

A obra de Carolina Maria de Jesus incita o leitor a refletir sobre uma construção identitária do feminino ao abordar o ser mulher valendo-se especialmente do prisma *maternidade*. A escritora tem três filhos que, no momento da produção do diário que se transforma em livro, são ainda pequenos e dependentes dela para sua sobrevivência. Carolina encarna a leoa que só se distancia dos filhos para buscar alimento.

Sem incorrer em exageros, ela deixa a favela para literalmente caçar, no lixo, a maior parte das vezes, os nutrientes que, mal e parcamente, servem para que seus pequenos não morram de fome. No livro, as descrições de momentos em que a família passa fome, come lixo, ou não come praticamente nada, são inúmeras. Raros são os dias em que esta mulher descreve uma refeição completa em sua família. Ela tem a noção clara do que seja o ideal e por isso sofre, martiriza-se por não poder, ainda que faça todo o possível para isso, dar aos filhos o que seria o mínimo para garantir a sua nutrição.

Ao longo do livro, Carolina define o que para ela é ser mãe. Procede essa construção de forma aleatória, ao longo de suas falas diárias. No dia 1º de julho de 1958, ao contar sua rotina, por exemplo, ela descreve:

> Aqui tem pessoas dignas de despreso, pessoas de espirito perverso. Esta noite a Dona Amelia e o seu companheiro brigaram. Ela disse-lhe que ele está com ela por causa do dinheiro que ela lhe dá. Só se ouvia a voz de Dona Amelia que demonstrava prazer na polemica. Ela teve vários filhos. Distribuio todos. Tem dois filhos moços que ela não os quer em casa. Pretere os filhos e prefere os homens. (*QD*, p. 44).

Em oposição ao recorte que faz de "Dona Amelia", Carolina Maria de Jesus expõe, em diversos momentos, sua decisão em não mais se envolver emocionalmente com um homem para preservar e criar seus filhos. Até os "pequenos" prazeres são reduzidos ao mínimo em nome dos filhos: "Hontem eu bebi uma cerveja. Hoje estou com vontade de beber outra vez. Mas, não vou beber. Não quero viciar. Tenho responsabilidade. Os meus filhos! E o dinheiro gasto em cerveja faz falta para o essencial." (*QD*, p. 18). Para Carolina, bebida e sexo se igualam. Ambos são deleites que a distanciam do dever que tem com relação aos filhos. O registro minimalista do diário no dia 10 de agosto serve também para sinalizar a ausência da figura masculina na vida dela e de seus filhos: "*10 de agosto Dia do Papai*. Um dia sem graça" (*QD*, p. 96). Em *QD*, Carolina fala de sua mãe:

> Eu nada tenho que dizer da minha saudosa mãe. Ela era muito boa. Queria que eu estudasse para professora. Foi as contingencias da vida que lhe impossibilitou concretizar o seu sonho. Mas ela formou o meu carater, ensinando-me a gostar dos humildes e dos fracos. (*QD*, p. 43-44).

No dia 13 de maio de 1958, Carolina escreve: "… Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada: – Viva a mamãe ! A manifestação agrada-me." (*QD*, p. 27).

4.4. DIÁLOGO ENTRE DOIS MUNDOS

Nessas obras, mundo oficial e mundo não oficial são representados a partir de grande complexidade, percebida notadamente se observado o dialogismo que se instala na relação entre os diferentes mundos. Nesta parte do trabalho, propõe-se observar algumas características que dizem respeito a um, a outro, ou a ambos os universos para descortinar o grau de participação e importância que as protagonistas têm com relação a eles.

No primeiro item, busca-se discutir o quanto está claro em todas as narrativas que o casamento, uma das principais instituições sociais do mundo ocidental, não tem o valor preconizado pelas heteronormatividades. Mesmo as relações entre homossexuais parecem padecer de uma fragilidade que lhes reserva uma finitude precoce.

Em seguida, pretende-se refletir sobre a representação de ritos de passagem vivenciados pelas heroínas quando estão em situação de deslocamento entre um e outro mundo. Esses ritos determinam como as heroínas se relacionam não só com os diversos espaços físicos, mas com a função que exercem em cada um deles.

Fortemente representados nas narrativas, notadamente nas películas, os antagonistas das heroínas são sujeitos que ocupam, normalmente, o mundo oficial e opõem-se às heroínas, especialmente quando elas estão em relação com o mundo não oficial. Apesar de pertencerem ao mundo "superior", esses sujeitos são representados como pessoas complexas, cujas contradições enfraquecem sua presença e voz nas narrativas.

Apesar de ocuparem o espaço da margem, alguns representantes do mundo não oficial ganham destaque nas tramas e desvelam seu poder. Ainda que mantenham distância uns dos outros, esse poder os coloca quase em pé de igualdade aos antagonistas das heroínas, legítimos representantes do mundo oficial. O assunto é tratado no ítem "O poder do mundo não oficial".

4.4.1. A falência das relações hetero e homonormatizadas

O casamento é uma instituição falida. Essa é a ideia que se transmite ao leitor/espectador das narrativas propostas neste trabalho. Esse fato ajuda a reforçar não só o caráter individualista das heroínas, mas sua solidão. Elas são pessoas solitárias que vivem destacadas do resto da sociedade.

Carolina Maria de Jesus nunca se casa. Mas afirma que vários homens já a quiseram tomar por esposa. Ela foge. Ela relata a proposta de casamento de dois homens e desvela que o que esta instituição pode oferecer a ela não lhe convém, e registra em seu diário no dia 8 de novembro:

> ... Eu estava chingando o senhor Manoel quando ele chegou. Deu-me boa noite. Disse-lhe:
> – Eu estava te chingando. O senhor ouviu?
> – Não ouvi.
> – Eu estava dizendo aos filhos que eu desejava ser preta.
> – E você não é preta?

> – Eu sou. Mas eu queria ser destas negras escandalosas para bater e rasgar as tuas roupas.
> [...] Ele disse-me que quer casar-se comigo. Olho e penso: este homem não serve para mim. Parece um ator que vai entrar em cena. Eu gosto de homens que pregam pregos, concertam algo em casa.
> Mas quando eu estou deitada com ele, acho que ele me serve. (*QD*, p. 119).

Neste ponto, de acordo com Godet, Carolina desvela sua complexidade e riqueza da personagem. Ao colocar-se em "posição bastante ambivalente" com relação ao universo feminino, coloca em xeque a si própria como sendo aquela mulher que, em várias passagens do diário, apresenta uma visão ultrapassada do gênero. "Aqui, por exemplo, ela expõe o direito de buscar seu prazer sexual, o que corresponde a uma das reivindicações atuais dos movimentos feministas"[78], afirma Godet.

Alguns dias depois, ela diz: "Tem um purtuguês que quer morar comigo. Mas eu não preciso de homem. Eu já lhe supliquei para não vir aborrecer-me." (*QD*, p. 142). Apesar de nunca ter se casado, ela sente o peso da criação dos filhos sem a ajuda de um companheiro: "[...] Refleti: preciso ser tolerante com os meus filhos. Eles não tem ninguém no mundo a não ser eu. Como é pungente a condição de mulher sozinha sem um homem no lar." (*QD*, p. 19).

Estamira passa por dois casamentos infelizes e desfeitos. Rebeca, que se casa para agredir a própria mãe, acaba por matar seu marido. Manuela, cujo marido resolve se transformar em travesti, separa-se e jamais volta a ter um caso amoroso. A mesma insatisfação com relação ao casamento se observa com outros casais das narrativas.

Carolina Maria de Jesus raramente se refere a um casal que tenha uma vida feliz. Mas, ao contrário, no livro há vários relatos nos quais ela descreve as desavenças entre casais. De acordo com a autora, essa visualidade reforça o seu desejo de permanecer sozinha. No dia 26 de julho, ela escreve:

> ... Era 19 horas quando o senhor Alexandre começou a brigar com a sua esposa. Dizia que ela havia deixado seu relógio cai no chão e quebrar-se. Foi alterando a voz e começou a espancá-la. Ela pedia socorro. Eu não imprecionei, porque já estou acostumada com os espetáculos que ela representa. A Dona Rosa correu para socorrer. Em um minuto a noticia circulou que um homem estava matando a mulher. Ele deu-lhe com um ferro na cabeça. O sangue jorrava. Fiquei nervosa. [...] A cena não era para rir. Não era comedia. Era drama. (*QD*, p. 162).

Na chegada de Manuela a Barcelona, o primeiro casal representado na tela é o formado pelo travesti Agrado e um homem desconhecido. A cena é de briga com agressões físicas. Eles não são casados. É uma relação comercial em que o travesti vende o seu corpo.

[78] Observações feitas durante orientação desta tese.

Mas serve para reforçar que a figura da relação também entre um travesti e um homem não é feliz.

Os pais de Irmã Rosa não vivem uma vida plena de alegria. O homem, senil, é um peso para sua mulher. Ela cuida dele com carinho e atenção, mas a imagem está longe de compor a representação de um casal realizado. Finalmente, um outro par do filme reforça a ideia de que o casamento não traz felicidade, porém este é formado por duas mulheres: Huma Rojo e Nina. A famosa atriz sofre porque sua namorada se droga, não se compromete com o trabalho no teatro e a trata mal. A estrela não mede esforços para reverter a situação e desloca-se para buscar a moça nos lugares onde ela compra drogas.

Em *DSA*, as histórias de amor entre personagens secundárias também são infelizes. Paula, a assistente social que se apaixona pelo "ex-drogado" Hugo, que na verdade é o juiz Eduardo Dominguez disfarçado, sofre quando este desaparece misteriosamente. A prostituta Susana, presa no mesmo dia que Rebeca, forja sua captura com o intuito de ficar com sua namorada na prisão. A moça é viciada em droga, o que prejudica a relação lésbica. A mãe do juiz, já idosa, nem ao menos é capaz de se lembrar do seu companheiro.

Poucas são as referências a casais felizes nessas narrativas. Embora raramente se refira a casais felizes, Carolina Maria de Jesus fala, no dia 20 de julho, de uma família vizinha, como sendo um grupo exemplar: "Fui no rio lavar as roupas e encontrei D. Mariana. Uma mulher agradável e decente. Tem 9 filhos e um lar modelo. Ela e o esposo tratam-se com iducação. Visam apenas viver em paz e criar filhos." (2004, p. 19). No diário, o relato soa estranho diante de tantos exemplos contrários descritos sistematicamente pela autora e quase passa despercebido.

Em *TSMM*, o único casal que parece feliz, embora vivam uma situação dramática, é o formado pelo homem que recebe o coração do jovem Estéban. Eles aparecem dormindo juntos no momento em que soa o alarme do hospital chamando o doente para o transplante e, uma segunda vez, felizes, à saída do hospital.

Em *DSA*, a única imagem que retrata um casal aparentemente feliz é a foto do dia do casamento dos pais de Becky, pendurada na parede do quarto da cantora. Mas esta imagem sugere, antes, a noção de uma felicidade utópica, estanque e "amarelada" pelo tempo.

Conforme apontado antes, apenas em uma breve sequência de *Estamira*, Prado tenta sugerir a relação "ideal" ao dar espaço a uma espécie de diálogo entre Estamira e seu marido, já falecido. Para materializar a improvável conversa, o diretor opta por uma montagem onde Estamira aparece no canto esquerdo da tela, enquanto que a foto do marido mostrada em um plano anterior está posicionada do lado oposto.

O teor deste diálogo simbólico repousa sobre questões de amor e ódio e desvelam o caráter catártico da proposta. Estamira parece, finalmente, despedir-se daquele que a maltratou, mas a quem amou, apesar de tudo. O plano no qual a declaração de amor – ainda que às avessas – se materializa parece sugerir que no sujo, no fétido lixo, também há lugar para o lírico:

> Eu te amo, mas você é indigno, incompetente, e eu não te quero nunca mais! Eu lamento, eu te amava, eu te queria, mas você é indigno, incompetente, otário, pior do que um porco sujo! Advirta-se, faça bom prato. Deixa-me! Eu prefiro o destrezo. Anda-se! [palavras ininteligíveis]. Nunca mais encostarás... em mim. (*Estamira*).

Esse plano, que sugere uma conversa com o *além dos além*, tão caro à protagonista, é possibilitado porque, simbólica e momentaneamente, a noção de tempo e espaço como elementos palpáveis parece abandonar a tela. O texto fílmico deixa ver que é possível fugir a essas duas verdades limitantes e representa o sobrevoo para além do tempo e do espaço, de maneira a viabilizar a fala entre a protagonista e o objeto de seu amor. É nesta espécie de vazio espaço-temporal, no entanto, que a protagonista mostra ao espectador a síntese do seu último casamento: amor e ódio estão em constante confronto.

Apesar de não ter vivido por muito tempo a experiência do núcleo familiar *modelo*, do ponto de vista da sociedade onde vive, Estamira constrói para o espectador a noção de que, na relação entre marido e mulher, a fidelidade é uma regra que não pode ser desobedecida. Os documentários a distanciam do estereótipo de mulher submissa, de mulher que aceita sofrer calada em nome do amor.

A obra não se priva, no entanto, de, em seguida ao diálogo simbólico entre Estamira e o marido falecido, colarem-se as falas dos amigos de Estamira, João e Pingueleto. Sobre o primeiro, Estamira diz que se não fosse casada, casava-se com ele. Ao que ele responde a mesma coisa. Já Pingueleto, que de longe observa a cena, diz que já é hora de os dois se casarem, pela idade que tanto um quanto outro têm. Fica claro ao espectador, porém, que isso nunca acontece, pois ele morre.

4.4.2. Ritos de passagem nos deslocamentos

Os ritos de passagem são uma constante e demarcam nas obras em questão os limites entre diferentes tempos, espaços e situações sociais.

Carolina Maria de Jesus vive na favela, mas descreve sua relação fora desse universo e os momentos em que se desloca de um a outro mundo. Diferentemente das outras protagonistas que desvelam uma relação com o vestuário nos diversos deslocamentos, Carolina se mantém a mesma. Não troca de roupa para ir ao trabalho. O que revela a passagem dela para o mundo oficial, e vice-versa, são, antes, os comentários que ela ouve. Muito frequentemente, quando ela está circulando fora da favela, classificam-na como "suja". O que ela admite.

Ao reconhecer-se "suja" e, portanto, inadequada para a relação com o mundo oficial, Carolina corrobora a imagem que o outro faz dela, e admite que naquele espaço a aparência física é importante para definir quem é quem. Mas se justifica. Se anda suja, é porque não tem como fazer diferente: "Creio que devo andar com um cartas nas costas: SE ESTOU SUJA É PORQUE NÃO TENHO SABÃO." (*QD*, p. 89).

Não fica claro se ela se veste com alguma roupa especial, mas ela afirma, vez por outra, "trocar-se" para travar a relação com o mundo oficial, como quando diz: "... Troquei-me e fui receber o dinheiro da Vera. [...]" (*QD*, p. 165). No dia 13 de junho de 1959 ela descreve uma passagem que dá a ver ao leitor o quanto sua aparência e indumentária incomoda aqueles que habitam o mundo onde ela acaba de "infiltrar-se" por meio de seus escritos. "Eu saí. Fui catar um pouco de papel. Ouço varias pessoas dizer: – É aquela que está no O Cruzeiro!; – Mas como está suja!" (*QD*, p. 152).

Embora não dure até o fim de sua vida, sua forma de trajar-se muda no momento em que se efetiva sua relação com o mundo do qual nunca tinha feito parte. Ela passa a vestir-se com elegância e distinção, como mostram as fotos da escritora produzidas à época. Estamira, que é representada na condição de alguém cujo percurso básico se inscreve no caminho entre casa e Lixão, e vice-versa, desvela rituais importantes que delimitam esses espaços com muita clareza. A primeira vez que se materializa um rito de passagem é quando ela chega ao trabalho, na sequência inicial do filme. Após deslocar-se de casa ao trabalho, ela chega, troca de roupa e olha para a câmera no momento em que respira profundamente, como se dissesse: "estou pronta".

O simples ritual onde a protagonista retira da bolsa a roupa que usará durante o trabalho traduz a significação do Lixão do Jardim Gramacho para a protagonista: este é um local de trabalho. Prado opta por um plano geral no qual a mulher pode ser apreendida pelo olhar atento do espectador, projetando assim o diálogo entre as identidades de Estamira: dona de casa e mulher trabalhadora.

No presente diegético, Estamira mora em uma residência batizada por ela de "Castelo Encantado". O espaço do Lixão carrega, assim, a significação distinta e muito clara de local de trabalho, em oposição a casa, o refúgio da protagonista. Esta diferença é consolidada desde a primeira sequência do filme; e durante toda a narrativa, a fronteira simbólica que separa o espaço residencial do espaço de trabalho não sofre desconstruções.

Assim como Carolina Maria de Jesus e Estamira, Manuela e Rebeca também promovem, por meio de diferentes rituais, uma significação diferente para os locais que fazem ou fizeram parte de suas vidas. Casa e trabalho, nos filmes espanhóis, também sofrem a delimitação de fronteiras erigidas por meio de rituais de transformação física, notadamente através da diferenciação indumentária, que ganha espaço nesses momentos.

Manuela trabalha em um hospital e veste-se com um jaleco verde. Não é dado ver, nesse caso, o momento em que ela se troca. Entretanto, em casa, na intimidade do lar, e na presença do filho, com quem mora, Manuela é vista com roupas corriqueiras, uma camiseta e uma calça.

Em *DSA*, as fronteiras também são circunscritas a partir de rituais específicos. Rebeca, que é apresentadora de um jornal, é preparada por pessoas especializadas, antes de entrar no ar. A maquiagem é o que delimita os espaços, ao tempo em que sacraliza o momento em que a heroína passará do mundo real ao virtual. Ela vem do mundo profano e, para entrar no espaço sagrado da pequena tela, é transformada, embelezada, convertida em personagem por meio das cores de pós-compactos, batons, penteados cuidadosos, entre outros artifícios.

Interessante notar que, no caso de Rebeca, ela é sujeito passivo. Não é ela quem se prepara, mas o outro que faz dela uma Rebeca diferente daquela que adentra o espaço do canal de televisão, onde trabalha. O ritual é posto em cena seguido à morte e ao funeral de Manuel. Sua chegada ao trabalho, seus movimentos mecânicos de sentar-se na cadeira para ser maquiada e penteada, sugerem que ela volta à rotina. Como se nada tivesse acontecido.

Um paralelo desse ritual é construído por Almodóvar a partir do teatro onde o transformista Letal atua. Perucas, roupas e maquiagem servem para a alteração física daquele que *entra em cena* e, nesse caso específico, evocam ainda mais fortemente o que Bakhtin chama de carnavalização. No caso específico de Letal, sua transformação convida o leitor do texto fílmico a confrontar-se com aspectos relativos às heteronormatividades e às hegemonias culturais, às quais o transformista parece claramente se opor.

Neste sentido, conforme o professor de Teoria da Cultura e História Intelectual da Universidade de Sheffield, na Inglaterra, Craig Brandist, "a cultura carnavalizada não é tanto

contra-hegemônica quanto é *anti-hegemônica*, por representar em última instância uma ameaça grande ao próprio conceito de veracidade do discurso." (BRANDIST, 2010, p. 197).

No entanto, neste momento do filme, e a partir do movimento de carnavalização que permite o encontro dos universos dicotômicos, o muro simbólico que o separa de pessoas como Manuel, por exemplo, parece cair por terra. E é justo no momento em que *tira a máscara*, ajudado por Rebeca, que o transformista alterna sua posição no mundo. Ele desvela sua sexualidade e deixa de lado suas características desmedidamente femininas, expostas durante o show, para transformar-se novamente em homem. Apesar de não tirar toda a fantasia que usa no show, tem vez no plano a figura do homem, másculo, sedento de amor por Rebeca.

Em *Estamira*, uma sequência remete à mesma questão de carnavalização: em meio ao Lixão, a mulher encontra uma máscara de carnaval em forma de uma espécie de monstro e com ela se adorna. Parece improvável esse momento de alegria e descontração confrontado à enorme miséria do local onde a protagonista está inserida. Mas o paradoxo é colocado em cena: a despeito de sua aparente inadequação, o momento do riso se instala e inunda o plano.

Estamira mascara-se com a figura emborrachada caracterizada pelo rosto abominável e canta "Colombina, onde está você?[79]" (*Estamira*). A insólita cena convida ao diálogo com o imaginário infantil. Nesse momento, a heroína parece não ser ninguém mais do que a *fera* de *A bela e a fera*[80].

Os diferentes cabelos também ajudam a compor os ritos de passagem. Eles ganham destaque em *TSMM*. Sua função nesse filme é de marcar os deslocamentos espaço-temporais. Ao final do filme, quando volta a Barcelona, com cabelos diferentes dos que tinha quando deixou o local, Manuela encontra suas amigas Huma e Agrado. A atriz está com uma peruca longa, à qual a própria Manuela faz referência, enquanto que Agrado está de cabelos curtos. Em diversos outros momentos da trama, o trocar de roupa antes de entrar no palco marca os momentos ritualísticos de passagem de um a outro universo.

No minuto 44 do filme, Manuela está em Barcelona, onde, por *acaso* Huma apresenta-se no teatro. Manuela resolve visitar a atriz e envolve-se na procura de Nina, namorada de Huma, que sai do teatro para comprar drogas. Ela ajuda Huma a encontrar a amante, mas

---

[79] Em referência à marchinha de carnaval *Colombina Iê Iê Iê* (1966), de João Roberto Kelly e David Nasser.

[80] Em francês *La Belle et la Bête*, a primeira versão do conto foi publicado por Gabrielle-Suzanne Barbot, Dama de Villeneuve, em *La Jeune Ameriquaine et les Contes Marins*, em 1740. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Bela_e_a_Fera>. Acesso em: 10 nov. 2011.

deixa sua bolsa no carro da atriz. No dia seguinte, Manuela volta ao camarim de Huma e a atriz prepara-se para entrar em cena:

> Huma – Sim?
> Manuela – Boa noite. Estou incomodando?
> Huma – Olá, estava esperando você. Não sabia aonde mandar a bolsa. Aqui está.
> Manuela – Obrigada.
> Huma – Está tudo aí?
> Manuela – Sim, está tudo aqui.
> Huma – Obrigada por ontem à noite.
> Manuela – Tudo bem.
> Huma – Adoraria conversar, mas estou atrasada.
> Manuela – Quer que eu te ajude em algo?
> Huma – Sim, por favor, abotoe-me. Qual é mesmo seu nome?
> Manuela – Manuela.
> Huma – Você gostaria de trabalhar comigo?
> Manuela – Fazendo o quê?
> Huma – Fazendo de tudo. Tudo. Menos dormir juntas. Já tenho bastante com Nina.
> Manuela – Sim, eu realmente estou procurando emprego.
> Huma – Preciso de uma assistente pessoal. Alguém em quem possa confiar.
> Manuela – Você não me conhece.
> Huma – A amostra de ontem me basta.
> Manuela – Mas Nina me odeia.
> Huma – Nina odeia todo mundo. Incluindo a mim e ela.
> Manuela – Bem... Quando começo?
> Huma – Agora mesmo, se puder.
> Manuela – Está bem. (*TSMM*).

Nesta sequência, o ritual de vestir-se para entrar em cena é feito a quatro mãos. Essa ajuda, observada também em *DSA*, como destacado acima, altera a direção da narrativa em ambos os filmes espanhóis. Em *TSMM*, a participação de Manuela define o rumo da personagem, bem como dos coadjuvantes. A heroína se transforma na principal assistente de Huma, no que seria uma espécie de *remake* do filme *A malvada*, como descrito no início deste trabalho.

Antes, aos 28 minutos, o diálogo entre Agrado e Manuela sobre a roupa que escolheram para sair corrobora a importância do vestuário na trama. Agrado concorda com Manuela quando esta elogia a amiga dizendo que ela está "estupenda", mas confessa que sua roupa é um falso *Chanel*. De acordo com Agrado, "nada como um *Chanel* para se sentir respeitável." (*TSMM*).

A respeitabilidade da qual fala faz referência ao diálogo que, em seguida, trava com o mundo oficial. Nesta sequência ambas se dirigem ao convento para pedir auxílio às freiras. No entanto, essa ajuda é para Manuela, que precisa trabalhar. Por isso, Agrado destaca que

ainda que Manuela não esteja satisfeita com a própria indumentária, porque parece antes roupa de "piranha", esse é o melhor caminho:

> Manuela – Você está respeitável. E eu? Não estou meio piranha com esta roupa?
> Agrado – Melhor, essas freiras só ajudam prostitutas e travestis. Então...
> Manuela – Esse Chanel é autêntico?
> Agrado – Não, mulher! Como ia gastar meio milhão num Chanel autêntico com tanta fome no mundo?
> Manuela – Verdade.
> Agrado – A única coisa verdadeira que tenho são os meus sentimentos e os litros de silicone que pesam horrores. (*TSMM*).

4.4.3. O mundo oficial e a contradição do antagonista

As narrativas colocam em cena pessoas que não se opõem à vida dupla das heroínas e sua participação nos dois "mundos": o senhor Manuel, amigo de Carolina Maria de Jesus, em *QD*; Carolina, filha de Estamira, em *Estamira*; Becky, em *DSA*; e Irmã Rosa, em *TSMM*, são alguns exemplos. Essas personagens são mais tolerantes e parecem aceitar as diferenças acolhendo as escolhas das heroínas e se comportando naturalmente, mesmo quando as protagonistas circulam entre os diferentes mundos. Devido a essa abertura para o anticonvencional, essas personagens têm bastante destaque na vida das heroínas. Porém, nem só de aliados é composta a vida de Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela.

A figura do antagonista, que surge representada, em maior ou menor grau, em todas as narrativas, é tão importante quanto o é a presença de aliados. Esse tipo compõe o grupo de personagens que é totalmente contrário às heroínas, especialmente quando estas não seguem as regras da sociedade vigente. Os opositores normalmente fazem parte do mundo oficial, nos termos bakhtinianos, e carregam com eles a ilusão de que a verdade habita exclusivamente o seu universo. Por esse motivo, na grande maioria das vezes, são representados como sujeitos que desprezam o mundo não oficial, o universo marginal. Essas personagens, a exemplo das heroínas, são complexas e contraditórias.

Em *QD*, a figura de *anti-herói* mais representativa é a de Orlando Lopes, o cobrador de luz e água na favela. Ele pertence ao mundo oficial e frequentemente faz o possível para tornar a vida da protagonista e dos outros favelados ainda mais penosa. Ela se defende dele usando o seu diário como forma de denúncia.

No dia 10 de junho de 1959, ela relata:

> [...] O João disse-me que o Orlando Lopes, o atual encarregado da luz, havia me chingado. Disse que eu fiquei devendo 4 meses. Fui falar com o Orlando. Ele disse-me que eu puis na revista que ele não trabalha.
> – Que historia é esta que eu fiquei devendo 4 meses de luz e água?
> – Ficou sim, sua nojenta! Sua vagabunda!
> – Eu escrevo porque preciso mostrar aos políticos as pessimas qualidades de vocês. E vou contar ao repórter.
> – Eu não tenho medo daquele puto, daquele fresco!
> Que nojo eu senti do tal Orlando Lopes. [...] (*QD*, p. 151).

De acordo com Godet, é necessário

> notar que a escrita é para Carolina uma forma de poder, uma maneira de marcar sua diferença e de alçar um outro patamar. A personagem se debate entre identificação com os pobres da favela com quem compartilha a miséria e o desejo de ascensão social, de marcar sua singularidade, de afirmar sua diferença o que a leva a rejeitar em alguns momentos sua própria comunidade[81].

Carolina Maria de Jesus faz uso do seu poder em diversos momentos, a despeito do mal estar que isso possa gerar na relação com o *Outro* implicado nos seus embates. Tanto assim que ela, sabedora de que sua escrita virá a público, não se priva de relatar em detalhes a ação de pessoas que, segundo ela, são desonestas. No dia 16 de agosto de 1959, ela relata: "O Orlando Lopes está girando pela favela. Quer dinheiro. Ele cobra a luz no cambio negro. E tem pessoas aqui na favela que estão passando fome." (*QD*, p. 151).

Fora este, de maneira geral, as mulheres que fazem parte do mesmo mundo que Carolina Maria de Jesus e que a invejam por sua condição de escritora, boa mãe e principalmente porque a protagonista desde sempre as mantém à distância, representam, no livro, um grande entrave para o percurso da heroína. Elas maltratam seus filhos e fazem intriga com o nome da escritora. Além disso, apesar de viverem na mesma condição, em momento algum oferecem ajuda quando ela necessita. "O que aborrece-me é elas vir na minha porta para perturbar a minha escassa tranquilidade interior (...)", diz. (*QD*, p. 13).

Em *Estamira* é o filho da protagonista, Hernani, um dos que representam esta figura. Ele discorda de sua vida, de suas escolhas, de sua negação de Deus. De acordo com Hernani, que pensa que a mãe está possuída pelo demônio, o lugar certo para ela é o asilo para loucos. Por causa de seu comportamento que contraria a protagonista, o rapaz não goza da mesma receptividade que as filhas têm com relação à mãe. Evangélico, ele é religioso ao extremo e incomoda a catadora, que chega a expulsá-lo de casa, o que o afasta da vida de Estamira.

[81] Observações feitas durante orientação desta tese.

Mas há outros opositores que merecem destaque: o ex-marido italiano e o avô, que seviciou a heroína, ambos já falecidos quando iniciadas as filmagens. Não há nos filmes uma indicação de como essas mortes aconteceram, mas, independente disso, eles estão destituídos do poder da materialidade. Não passam de representações mnemônicas construídas por meio da descrição falada e de fotografias, o que sugere que, apesar de já terem feito a protagonista sofrer, não poderiam mais tocá-la ou interferir em sua vida.

Nas ficções, o fim trágico do antagonista é uma forte possibilidade. Isso se não mudar o comportamento com relação à heroína. Em *DSA*, o principal antagonista é Manuel, marido de Rebeca. Manuel é o diretor de um canal de televisão. Carreirista desde o início da vida como repórter, o homem não tem escrúpulos e aproveita-se de seu status para obter vantagens.

Mais tarde, depois de ter conseguido sucesso, ele passa a imagem de um *self-made-man*, conforme sugere o diálogo a seguir. A sequência compõe o primeiro *flashback* de Rebeca logo no começo do filme. Ela é criança ainda e Manuel vem a sua casa para entrevistar sua mãe, a cantora Becky del Páramo, que acaba de ficar viúva:

> Manuel: Por que ir para o México?
> Becky: Eu vou trabalhar, é o que importa neste momento.
> Manuel: E as fotos?
> Becky: Vamos falar da produção do filme, não de fotos. Meu marido acaba de morrer. Eu não posso vender estas coisas… Desculpe.
> Manuel: E se eu fosse ao México fazer uma reportagem sobre a produção do filme?
> Becky: Eu não vejo inconveniente.
> Manuel: Você poderá encontrar-me lá?
> Becky: Certo, de acordo.
> Manuel: Se você me prometer exclusividade, meu jornal me enviará.
> Becky: É uma exclusividade.
> Manuel: Até breve no México?[82] (*DSA*).

Neste diálogo, vê-se um Manuel mais jovem. Ele é ainda um "simples" jornalista, que tem que solicitar espaço na agenda de seus interlocutores para entrevistas e sessões de foto, como se dá com Becky. Neste plano ambos estão no sofá branco. Além de parecer maior, fisicamente – resultado de um jogo de câmera –, ela é muito mais sofisticada que Manuel.

Ao comparar sua aparência no passado à do presente diegético, quando ele é visto armado saindo de casa, observa-se a grande contradição deste homem que parece ter passado a viver em um universo diferente. Antes, cabelos longos e um colar com o símbolo da paz liga sua figura aos que, nos anos 1960, defendem a harmonia, a não guerra, sob o *slogan* "paz e

[82] Ele vai ao México, onde vive uma história de amor com Becky. Durante toda sua vida, ele utiliza seu poder profissional para seduzir as mulheres.

amor": os *hippies*. Este fotograma está em franca oposição ao outro, quando ele é o "respeitável" diretor de uma rede de televisão e já nessa época bem situado no mundo profissional. Ele está bem vestido e tem na cintura uma arma porque, segundo ele, Madri teria se transformado em uma "cidade perigosa".

No segundo diálogo entre Manuel e Becky percebe-se a transformação não só física, mas ideológica da personagem:

> Becky: Você está contente de dirigir um canal de televisão?
> Manuel: Eu não posso reclamar.
> Becky: Eu sabia que você subiria na vida.
> [...]
> Manuel: Quando você se apresenta?
> Becky: Em um mês.
> Manuel: Claro, a TV7 está à sua disposição.[83]
> Becky: Obrigada, eu vou precisar. (*DSA*).

Na mesma sequência vê-se a diferença entre Becky e Manuel com relação a sua opinião sobre o mundo não oficial representado por Letal. Enquanto Becky se diz tolerante com relação a esse universo, Manuel, seu par de outrora, é radicalmente contra. Convidado a assistir ao show, ele resiste. Finalmente, graças à interferência de Becky, a família dirige-se ao teatro para ver o show do transformista.

Esse deslocamento coloca o grupo em contato muito próximo com o mundo dos que vivem à sombra da sociedade que a eles faz restrições. A personagem de Manuel representa, no presente diegético, as pessoas "integradas" ao mundo tradicional. O fato de ir armado assistir ao show confirma sua contradição. Sua atitude se opõe totalmente aos símbolos dos movimentos pacifistas que ele portava no começo do filme, na sua juventude.

O caráter de Manuel se revela ainda mais durante a apresentação de Letal, quando ele, envolvido e interessado novamente em Becky, tenta recomeçar a história amorosa:

> Manuel: Você me conhece…[84]
> Becky: Você não mudou!
> Manuel: Nem você.
> [...]
> Becky: Como eu era como mulher?
> Manuel: Uma mulher maravilhosa.
> [...]
> Becky: Eu sou a mãe de sua esposa.
> Manuel: Não por muito tempo.

---

[83] Manuel destaca seu poder com relação ao seu trabalho.

[84] Ele faz referência ao seu caráter conquistador.

Esta última fala do diálogo, assim como a última frase de Manuel no filme – "sua filha é imprevisível" –, colocada em cena logo após este diálogo com Becky, são os indícios de seu fim. A morte trágica do antagonista assinala, pois, que não existe perdão para os intolerantes. Nas ficções, aqueles que não querem mudar e aceitar as diferenças desaparecem.

Em *TSMM*, é Rosa, a mãe da Irmã Rosa, que personifica o mundo intolerante. Ela se recusa a aceitar e respeitar as pessoas marginais. Existe mesmo uma oposição entre ela e sua filha. A jovem, apesar de habitar o mundo tradicional, se revela mais tolerante com o universo de pessoas que vivem à sombra. A diferença entre mãe e filha se traduz no trecho de um diálogo entre as duas: "Rosa (filha): Meu trabalho é o de ajudar as pessoas, mesmo sem lhes conhecer. Rosa (mãe): Não o meu." (*TSMM*).

Como Manuel, em *DSA*, Rosa (mãe) desvela suas contradições e comportamento hipócrita. Essas características são vistas na sequência onde a Irmã Rosa vai visitá-la, acompanhada de Manuela, que a jovem apresenta como sendo uma pessoa à procura de trabalho. Rosa (mãe) se mostra agressiva e desagradável com a "puta" – que é como ela classifica Manuela. Ela despreza esse mundo. Sua animosidade com relação à visita inesperada repousa, segundo ela, no medo de que descubram sua atividade fraudulenta: ela produz imitações do pintor Marc Chagall.

> Rosa (mãe): Você me vem com uma puta a nossa casa?
> Rosa (filha): Nenhuma empregada doméstica te suporta.
> Rosa (mãe): Mas uma puta!
> Rosa (filha): Isso não justifica que você seja grosseira com ela.
> Rosa (mãe): Eu prefiro que não me vejam fazer os falsos Chagall. (*TSMM*).

Rosa (mãe) em *TSMM* e Manuel em *DSA* são apresentados ao espectador como pessoas que se opõem às heroínas e às suas escolhas. Assim como Hernani, os ex-maridos de Estamira, seu avô e os homens que a estupraram, bem como os políticos incompetentes ou mal intencionados, o cobrador de luz e as vizinhas de Carolina, em *QD*.

A trajetória de Rosa (mãe), no entanto, é diferente da de Manuel, fato revelado ao final do filme. Não por acaso, já que ela muda sua forma de ver o mundo não oficial e as pessoas antes consideradas por ela como marginais. Depois de perder sua filha, ela aceita, por exemplo, conviver com Manuela e seu neto, fruto da relação entre Irmã Rosa e Lola.

Esse novo olhar para a alteridade garante sua *salvação* na diegese fílmica. Em seu retorno a Barcelona com o pequeno Estéban, filho de Lola e da Irmã Rosa, Manuela conta a Huma e a Agrado que Rosa (mãe) tinha realmente mudado, o que significa que, ao final do filme, ela passa a aparentemente respeitar as pessoas do mundo marginal.

Em *Estamira*, são as filhas da protagonista, Carolina e Maria Rita, que encarnam a figura da neutralidade, da abertura às diferenças. Em última análise, que aceitam a mãe com suas qualidades e seus defeitos. Não há como saber seus destinos. Vê-se apenas que são tratadas com deferência – especialmente Maria Rita – por Estamira.

Nas ficções, as personagens que aceitam as diferenças têm melhor sorte que as intolerantes. O desaparecimento de Becky, em *DSA*, e da Irmã Rosa, em *TSMM*, não é visto como uma punição, mas como a culminância de um ato heroico. As duas mulheres morrem, mas elas deixam uma "obra", um bem para aqueles que ficam. Becky salva Rebeca. Grávida do juiz Eduardo Dominguez, a protagonista parece seguir em direção a um provável *happy end*. Enquanto que Irmã Rosa dá vida ao filho que será adotado por Manuela. Essa criança é o "talismã", como o é também o filho de Rebeca, e permite a Manuela dissolver as fronteiras entre os universos opostos.

4.4.4. O poder do mundo não oficial

O mundo sombra vive durante a noite ou escondido em algum lugar inóspito, como o Lixão do Jardim Gramacho, nos filmes *Estamira* e *ETN*, ou a favela do Canindé, no diário de Carolina Maria de Jesus. Nessas quatro narrativas, os representantes desse universo são os travestis, as prostitutas, os mendigos, os loucos, os "que já não têm mais nada" (HOLLANDA, 1979). No entanto, a condição de não convencionais não lhes tira o poder, nem toda a autonomia para viver livremente.

Essas obras desvelam como o mundo não oficial é rechaçado pelas pessoas que adotam comportamentos e posturas ditas tradicionais. Mas, por outro lado, mostra que os "marginais" estão longe de serem representados como pessoas nulas. Os que ficam à margem também são representados como pessoas fortes e tão complexas quanto o são seus opositores e que, de alguma maneira, são capazes de contra-atacar os que os tratam com hostilidade.

A animosidade existe em duas vias. Não só no âmbito do comportamento daqueles que representam o universo tradicional em direção àqueles que vão de encontro às regras sociais estabelecidas, ou que estão na margem, mas também inversamente. No filme *DSA*, essa questão é desvelada na sequência onde um travesti que trabalha na mesma boate que Letal tenta entrar no camarim do transformista no momento em que Rebeca está lá dentro. Quando a protagonista sai do local, após fazer amor com Letal, o travesti, que batia à porta com insistência, grita:

> Travesti: Vocês são surdos ou o quê?
> Rebeca: Eu estou com pressa. [Ela passa pelo travesti deixando o local da forma mais discreta possível].
> Travesti: Sou eu que estou com pressa, eu sou uma *working girl*, e não uma rica como você. Você a mima demais, Letal. (*DSA*).

O travesti marca seu território e afirma seu poder. Neste mundo, Rebeca é estrangeira. É ela quem deve baixar a cabeça, sair discretamente, indicando sua inferioridade.

Os filmes acentuam, pois, o poder do grupo desfavorecido oferecendo-lhes um lugar de destaque nas tramas. E deixam ver que os que vivem na margem fazem valer o seu direito à felicidade, ao divertimento, ao prazer. Assim como (ou mesmo em maior grau) os que habitam o mundo tradicional.

Esse universo parece ter construído para si uma organização similar à que rege o mundo tradicional. A prostituta Susana (Bibi Andersen), em *DSA*, ocupa um lugar de evidência no mundo marginal ao representar um tipo de heroína que faz loucuras por amor. Na prisão, ela dança e encanta Rebeca e Paula, a assistente social que trabalha com as presas.

> Paula: Ela é bela!
> Rebeca: Foi presa junto comigo, está na minha cela.
> Paula: Sim, é uma prostituta. Ela criou caso com um tira pra se juntar à sua companheira. Ela tem o coração maior que os seios [...]. (*DSA*).

Letal também tem grande importância na narrativa. É para reencontrar simbolicamente sua mãe, representada pelo transformista, que Rebeca transgride as regras de seu mundo tradicional. No Clube Villa Rosa, Letal se transforma em Becky del Páramo todas as noites.

A mãe do juiz é uma personagem secundária nesse filme. Da mesma maneira que os travestis e prostitutas, ela não tem direito a uma vida em sociedade. Por ser idosa e doente, ela vive fechada em sua casa, cercada de lembranças, tendo como única forma de comunicação com o mundo exterior, seu filho, a TV e os jornais e revistas que ele lhe traz.

Ela é representada como a idosa que não tem mais valor social e que, por não produzir mais nada, significa um peso para os outros, como muitas vezes deixa transparecer seu próprio filho. Não raro, Eduardo se dirige a ela com impaciência e falta de consideração. Porém, a contradição e a complexidade também estão presentes na representação dessa mulher.

Embora frágil e senil, ela tem uma incrível capacidade de memorização, muita intuição e um certo talento para a investigação. Ela se dá conta, por exemplo, de que seu filho está apaixonado por Rebeca e lembra a ele que Manuel e Becky foram amantes no passado. É justamente essa recordação que ajuda o juiz a progredir na investigação do assassinato de

Manuel. O diálogo abaixo mostra o resultado do trabalho de pesquisa que ela fez sobre o passado da cantora:

> Mãe do juiz: Eu vejo que você se preocupa com essa Rebeca. Então, investiguei, eu mesma.
> Juiz: Obrigada, mamãe. Não precisa. Eu vou ver sua mãe [Becky].
> Mãe: Esta mulher te esconde alguma coisa.
> Juiz: Sim, eu sei e por isso eu vou vê-la.
> Mãe: Olhe esta foto. Você o reconhece? É o morto. No passado ele era o amante da mãe. Olhe o que diz aqui. (*DSA*).

Apesar do fato de Eduardo viver diferentes identidades e defender a liberdade de ser o que quiser, ele não é suficientemente sensível para perceber as qualidades de sua mãe. Ao referir-se a ela como "louca", ignora sua inteligência e perspicácia. O diálogo entre ele e Rebeca, ao fim do filme, confirma esta suposição:

> Rebeca: Você a coloca na casa da sua mãe? [Rebeca faz referência à barba postiça]
> Juiz: Claro.
> Rebeca: Ela [a mãe do juiz] não desconfia?
> Juiz: Não, ela é louca e não sai nunca de seu quarto. (*DSA*).

No entanto, ele não deixa para trás o recorte oferecido pela mãe e, com ele, desmascara Becky. Em *TSMM*, Agrado e o "Campo do Barça", o local onde à noite e de madrugada trabalham os travestis, são os primeiros elementos do universo marginal a serem materializados no filme. A música que cobre a imagem de Barcelona vista do alto, na chegada de Manuela, é colada à sequência que mostra esse local. A leitura sugere que o "Campo do Barça" e Barcelona podem ser lidos da mesma forma.

Esse artifício cênico incita o espectador a imaginar que o que acontece ali pertence também ao resto da cidade. Não existe um limite que separe, nesse plano, a cidade e o "Campo". Barcelona é, portanto, representada como uma cidade onde o mundo marginal tem bastante espaço, ao menos durante a noite.

Desde sua chegada à cidade, Manuela procura Lola no "Campo" onde ele trabalhava. A poeira que se levanta com a passagem dos carros e a pouca luminosidade reforçam a reputação de lugar "maldito" e remetem às noites no Lixão do Jardim Gramacho, em *Estamira*, onde o fogo protagoniza diversos planos. Os seres que frequentam o lugar não parecem nem mesmo humanos. Essa *falta de humanidade* do mundo não oficial é referendada por Manuela, quando esta fala de Lola.

A sequência que desvela a chegada de Manuela ao "Campo" permite ao espectador certificar-se da existência deste cenário também no mundo real. No entanto, o tratamento de

imagem, do espaço, das pessoas que trabalham durante a noite, sugere uma dimensão quase mágica ao local. O mesmo se vê em *Estamira*, no qual a beleza dos planos filmados no Lixão beira o absurdo.

Um bom exemplo é o plano onde um travesti está sentado em um sofá em frente ao fogo. O enquadramento escolhido dá a impressão de que as chamas da fogueira na verdade saem da boca desse sujeito e com isso reforça a ideia de poder, atribuído, pelos textos fílmicos, às pessoas do mundo sombra.

A leitura sugerida pela representação é de que se trata de um espaço extraordinário e surreal. Essa complexidade é confirmada pela presença improvável da Irmã Rosa no "Campo". Ela fala com dois travestis que têm os seios à mostra. Na verdade, este é o trabalho da jovem: ela ajuda os que eventualmente precisam de conselhos, preservativos ou "salvação".

Essa noção de estranhamento de mundos quando elementos de um e de outro estão em confronto, é sublinhado também no diário escrito por Carolina Maria de Jesus. No dia 24 de dezembro de 1958, ela e um grupo de favelados dirigem-se a um centro espírita para arrecadar doações:

> ... No centro Espírita a fila já estava enorme quando nós chegamos. (...) Os 10 filhos de uma nortista estavam pedindo pão. A Dona Maria Preta deu 15 cruzeiros para ela. Ela foi comprar pão.
> O senhor Pinheiro, digníssimo presidente do Centro Espírita, saiu para conversar com os indigentes. (...) Passou um senhor, parou e nos olhou. E disse perceptível:
> – *Será que este povo é deste mundo*? [grifo meu]
> Eu achei graça e respondi:
> – Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo.
> Passei o olhar naquele povo para ver se apresentava aspecto humano ou aspecto de fantasma. O homem seguiu sorrindo. E eu fiquei analisando. [...] (*QD*, p. 128).

Em *Estamira* e *ETN*, especialmente neste último, o que se observa é a existência de um grupo de pessoas miseráveis, ora lúcidas, ora loucas, porém sempre em busca da sobrevivência. A convivência com animais que vivem do e no lixo é outro elemento forte nessas obras e que destaca o tênue limite que, nesse local, separa animal de ser humano. Não devido à convivência com os animais, simplesmente. O fato é que, nos documentários, os animais partilham a mesma miséria. E não são só os animais domésticos que dividem a cena com os humanos. A presença dos urubus, que remete à presença permanente da morte, é marcante. Ali estão os dejetos da sociedade, o que não se quer e, notadamente, as pessoas que estão já bastante distantes, do mundo visível.

Embora, aos olhos do espectador comum, possa parecer um insulto ao ser humano viver sob tais condições, observa-se, no discurso de algumas personagens, o elemento *escolha*. Em *ETN*, muitos têm o Lixão como o espaço de seu prazer, por mais contraditória que seja esta realidade. Assim, um outro discurso atravessa a narrativa: o que dá conta do fato de que "alguém teria mesmo que fazer" o serviço sujo.

Um dos homens filmados nessa obra se rebela quanto ao fato de que o Lixão – cuja capacidade de recepção de lixo se esgotaria em breve – seria desativado. A ideia geral é de que ali é o local de onde cada qual tira o suficiente para sobreviver. De acordo com algumas personagens, ganhar de trinta a setenta reais por dia justifica a exposição aos perigos, a vida em péssimas condições. Nesses filmes, além da protagonista, que é evidenciada como pessoa de poder – ela é a *Bruxa do Lixão* –, outras personagens são expostas na condição de especiais, detentores, eles também, de uma certa força ou influência.

É o caso de Altair e Pingueleto. O primeiro é o cantor a quem Estamira pede que cante uma música. O que ele acaba por fazer. O segundo é amigo de Estamira e goza do direito de participar de seu universo íntimo. Ambos, ao final da edição dos documentários, haviam morrido. Mas mesmo depois de mortos, foram homenageados pelo diretor do filme, que dedica o filme de média-metragem às suas memórias. Esta simples ação sublinha que seu poder e influência extrapolam o poder que eles têm com relação à heroína: seu poder empático toca também a equipe de produção do filme.

Em *TSMM*, a existência do mundo marginal é também bastante evidenciada. Especialmente do ponto de vista dos que transgridem a lei, como os que vendem seu corpo, ou seja, os travestis, as prostitutas, os drogados e as lésbicas. As lésbicas aparecem no casal formado por Huma Rojo e Nina. Além da homossexualidade, Nina transgride o universo tradicional ao envolver-se com drogas. Nina é viciada e vive com Huma uma relação amorosa bastante confusa e complexa. O fim do filme confirma a impressão inicial sobre a impossibilidade desta relação.

A personagem de Agrado, o travesti, ocupa um lugar bastante importante na obra. É ela quem ajuda Manuela na sua nova vida. Existe uma cumplicidade entre ambos. O papel de Agrado evolui ao longo do filme, desde a chegada de Manuela. Travesti e prostituta no começo, ela se transforma em comediante e termina por se tornar a fiel amiga, confidente e ajudante de Huma Rojo, a exemplo da clássica Eve Harrington.

A figura mais representativa, embora com uma participação menor do ponto de vista da materialização cênica, é Lola, o travesti e antigo marido de Manuela. Sua presença só é visível ao final do filme. Ele é o pai que Estéban sempre quis conhecer. Sua personagem está

presente no filme desde o início a tal ponto que o título do filme não estaria equivocado se fosse *Tudo sobre meu pai*, opinião partilhada por alguns especialistas em Almodóvar. A sequência de apresentação de Lola segue aquela onde se vê Irmã Rosa viva pela última vez.

A ordem proposta para os planos é bastante significativa e permite ao espectador que este faça a ligação entre as duas personagens e conclua, num primeiro momento, que Lola simboliza a morte: como se fosse a "culpada" pelo desaparecimento de Irmã Rosa. Mas os planos seguintes mostram a dor do travesti e o carinho que ele nutre pela heroína. Com isso, Lola não é gravada na memória do espectador como a pessoa irresponsável e sem escrúpulos, conservando assim a simpatia de quem está do outro lado da tela. A narrativa segue o esquema de representação do travesti na condição de uma pessoa fria como a morte, para, mais tarde, mostrá-la frágil, sofredora, com uma doença terminal e capaz de atitudes positivas.

O encadeamento desses planos estabelece uma relação entre duas sutis representações de Lola. A música começa ao fim da última sequência na qual se vê Irmã Rosa, e continua na sequência de aparição de Lola, colando a jovem a Lola. O som é triste e bem adequado à defunta e ao ambiente de funeral, bem como ao fim próximo de Lola. Como ocorre com os bons que podem realizar seus últimos desejos, antes de morrer, Irmã Rosa pede a Manuela que crie seu bebê e que dele jamais esconda qualquer verdade. Manuela, apesar da resistência inicial, porque não quer sequer aventar a possibilidade da morte da amiga, acaba por aceitar fazê-lo. Um movimento de câmera da esquerda para a direita é um convite ao espectador a vislumbrar o leito onde está a moça.

Esse "olhar" atravessa a janela e mostra um belo céu, sustentado por um mar igualmente bonito. Do ponto de vista da estética cinematográfica e suas técnicas narrativas, a cruz, formada pela estrutura da janela por onde transpassa o simbólico olhar da câmera, indica o fim da Irmã Rosa nesse mundo e seu retorno à estupenda natureza, vista no exterior. Nesse ponto, observa-se que o movimento da câmera subjetiva a presença da moça, fazendo com que ela, ou sua "alma", mova-se para o céu, para o mar. A noção é a de que ela segue para o paraíso, o que reforça o lado positivo desta personagem.

O plano seguinte apresenta Lola no cemitério durante o enterro daquela que foi sua amante e mãe do bebê que ela crê ser seu único filho. Apesar de Irmã Rosa não ter conseguido dar um último adeus a Lola, a ideia é de que ambos irão se encontrar em uma dimensão onde, supostamente, não existem entraves para o seu amor: o céu, no sentido do paraíso, como se apontou antes.

Em sua primeira aparição, Lola é enquadrada em *câmera baixa*. A posição da câmera reforça a noção de uma figura misteriosa, que olha o mundo de cima, como se este fosse

pequeno e insignificante. Esse movimento de câmera é frequentemente uma opção nos dois filmes de ficção e busca quase sempre sugerir a superioridade do objeto fílmico. Neste caso, o travesti é apresentado como alguém "fatal". Ele está vestido em negro e tem longos cabelos vermelhos. Parece uma bela "mulher".

Do alto da escada onde se encontra antes de descer lentamente, Lola parece pertencer a um universo superior. É como se ele fosse uma *star*, a exemplo de outras vistas nas duas obras. Como se tivesse o poder de determinar quem vai morrer, Lola é o "monstro" que, segundo Rosa (mãe), matou a jovem Irmã Rosa. Para Manuela, Lola não é um ser humano, mas uma "epidemia".

A sequência propõe ao espectador a visão da dicotomia entre o poder (Lola) e a submissão (Irmã Rosa). A figura feminina do travesti é construída de maneira a parecer forte, revelando, de sua origem masculina, os estereótipos sociais ligados à noção de homem. Nenhuma outra personagem é apresentada com a importância diegética dada a Lola. Nem mesmo Manuela. Este procedimento confirma a intenção do filme em propor o mundo marginal como um mundo especial.

O plano seguinte é uma vista de cima do conjunto de pessoas no funeral. Em seguida, a câmera volta seu olhar para Lola, ainda na escada. É possível ver seu corpo inteiramente dentro do quadro. Ele começa a descer enquanto se ouve a oração para Irmã Rosa. Neste momento, a câmera mostra os rostos em lágrimas de Manuela e de Agrado num primeiro plano, com Huma Rojo entre elas. Contrariamente ao plano anterior, os corpos ocupam aqui todo o espaço do quadro. Manuela vira a cabeça e só então constata a presença de seu ex-marido. Depois de um longo e triste caminhar, depois de 17 anos de separação, chega enfim o dia em que Manuela reencontra Lola.

Lola é filmado descendo as escadas. Ele ainda não viu Manuela e olha o grupo do qual se aproxima. O movimento de câmera sugere que ele olha a mãe de Rosa. O plano seguinte mostra Manuela chorando e sendo consolada por Huma e Agrado. As palavras do padre evocam a ideia de uma herança deixada pela jovem: "cada um de vocês guardará dela uma lembrança maravilhosa." (*TSMM*). No caso de Manuela, esta "herança" é o terceiro Estéban. As três mulheres continuam sendo vistas em primeiro plano no quadro. É neste momento que Manuela decide sair do grupo para reencontrar Lola.

O plano fixo mostra Manuela, que sobe a escada em direção ao ex-marido. Lola senta-se em um degrau. Este gesto desmente sua aparência de poderosa e indica sua fragilidade. Ele está gravemente doente. Sua dor a aproxima do espectador. Ao sofrer, a figura do travesti

representado até então como a "epidemia", o "monstro", humaniza-se. Existe, neste plano, um convite para não condená-lo.

Durante o diálogo com Manuela, ele afirma que a proximidade da morte lhe dá o direito de cometer deslizes. Um jogo de câmera que mostra ora o rosto de Lola, ora o de Manuela em *campos e contracampos* garante o ritmo ao diálogo. Lola anuncia que vai morrer e confessa ter roubado Agrado, para ir à Argentina uma última vez.

O discurso fílmico reforça a importância das pessoas marginais, proporcionando-lhes o direito de viver sua última vontade. O mesmo ocorre em *DSA* e nos documentários não somente com os sujeitos da margem, mas com representantes do mundo oficial, como é o caso de Becky. Em *Estamira*, a saída da mãe da protagonista do hospício e o acolhimento da família até sua morte parecem supor a mesma coisa. A filha de Estamira relata que sua avó desde sempre pediu a Estamira que a tirasse daquele local. Como na narrativa não fica especificado quanto tempo exatamente viveu essa mulher, entre a saída do hospital psiquiátrico e sua morte, fica para o espectador a ideia de que era este seu último desejo e de que o mesmo foi realizado.

Em *TSMM*, Lola diz adeus a tudo e a todos. Seu último desejo é o de conhecer seu filho, o pequeno Estéban, que ele pensa ser seu único filho. Manuela lhe conta então por que ela veio à Barcelona e diz que ele tem um outro filho, de 17 anos. Então ela relata a história de Estéban, sem revelar, no entanto, que o rapaz acaba de morrer. Um *close* dos rostos, filmados em *campo* e *contracampo*, durante o diálogo intensifica o momento de emoção desmedida:

> Lola: Que alegria te rever! Pena que seja aqui.
> Manuela: Não poderia ser em outro lugar. Você não é um ser humano, Lola, você é uma epidemia.
> Lola: Eu sempre fui exagerada. (*TSMM*).

Manuela dá a Lola a prova do seu eterno amor, reforçando no filme a importância de Lola, mesmo após o que sofreu por ele: ela lhe mostra seus dois Estébans[85] e lhe dá a foto e o diário do seu primogênito.

Em *QD* é a própria Carolina Maria de Jesus quem encarna a figura poderosa do mundo não oficial. Ela tem o poder da palavra, como destaca em algumas passagens de seu texto. Ela promete que fará sucesso. E faz. Garante que sairá da favela, e sai. Muito embora essa saída não esteja expressa na narrativa, pois no último dia do diário, 1º de janeiro de 1960, essa

[85] O nome já é uma homenagem.

trajetória em direção ao que ela nomeia de "cidade jardim" ainda não esteja efetivada. Mas acontece.

Carolina Maria de Jesus é forte e vence suas dificuldades porque deseja vencê-las. De acordo com Sousa, "se por um lado ela se 'conforma' com a realidade e sofre, por outro, ela se recusa a ficar calada – seu diário é um grito de resistência àqueles que não querem lhe dar voz." (SOUSA, 2004, p. 63).

Ainda que tenha retornado ao silêncio, conforme diversos registros de estudiosos que analisam sua trajetória, a obra dessa mulher que vivia do lixo, em situação de extrema miséria, nunca morreu. Nunca foi silenciada. É cada vez mais atual e atualizada por novos leitores, que veem a importância de entrar em contato com a dura realidade a que parte da população brasileira foi submetida.

A força da verdadeira heroína de *QD* é sublinhada por Lima:

> A autora tinha consciência do poder da escrita, pois quando se sentia ferida por alguém, ameaçava-o dizendo que iria colocar seu nome e registrar o que este lhe fizera em seu livro. Sua limitação causada pelo não acesso ao âmbito educacional, no entanto, não a impediu de ter uma percepção aguçada da realidade, de fazer uma leitura crítica da desigualdade social que vivia e reconhecia nos espaços por onde circulava. Registrou por escrito aquilo que a maioria de seus iguais fazia apenas oralmente, quando eram capazes de articular um pensamento crítico sobre a realidade social. (2011, p. 102).

4.5. *GRAN FINALE*

Qual o fim das heroínas? Como termina o seu caminhar? Depois de confrontar-se com o leitor/espectador a partir de um discurso que desconstrói seu poder, mesclado a outro com força contrária, para onde ela vai? A morte a aguarda? Os amores? A riqueza? A prisão? A solidão? Como as heroínas abandonam a cena? Quais suas últimas palavras e ações? Esta parte do trabalho é dedicada à tentativa senão de responder às questões acima, pelo menos de fazer uma leitura dos momentos finais de cada narrativa.

A partir da análise dos últimos momentos, pretende-se descortinar não tanto a que vêm as protagonistas do filme, mas desvelar como esse fim dialoga com toda a obra que o precede. O final, que sempre fica mais tempo com o leitor/espectador, exerce grande fascínio. E não é sem razão. O fim é o limite, sugere a conclusão, a solução da trama. Propõe-se, pois, discorrer sobre os derradeiros momentos, apresentando cada obra a partir da ordenação alfabética. Por uma questão de importância, no âmbito dos documentários, esta leitura se detém apenas ao filme de longa-metragem.

4.5.1. *Estamira*

Ao comparar a primeira e a última sequência de *Estamira*, percebe-se que há uma forte tentativa da narrativa em passar a limpo a vida da protagonista. Na primeira, a mulher é mostrada em direção ao Lixão, depois de deixar sua casa, chegando finalmente ao local onde submergirá em busca de sustento.

Na última, ela não está em meio à imundície, mas anda em direção ao mar. À água que a lava e purifica. Essa transformação é sentida também no plano musical. O som referenda a alteração na vida da heroína. Se no início da película, durante o duro percurso em direção ao Jardim Gramacho, ela é acompanhada por uma mistura de choro e dor, ao final, o clima é mais próximo ao da alegria, do regozijo. Estamira é, ao final, inscrita como a Deusa, a mãe dos seres aquáticos, à altura da força do mar.

As últimas cenas do filme, nas quais se vê a imensidão do mar, são um convite a ligar Estamira à natureza, com toda a sua pujança, à água, que se sobrepõe ao lixo. Estamira é levada a lavar-se, a limpar-se do fétido lixo. Em frente à imensidão do mar, ela resiste e reafirma sua força, coragem e poder. Luta e defende seu espaço.

Fosse outra mulher, talvez o diretor escolhesse águas calmas, transparentes, num lindo dia de sol, mas a água de Estamira é a água do obscuro e insondável que subjetivam a protagonista e sua misteriosa mente: água revolta, água doida, doída, raivosa, fluida, possível. Água-Estamira. Elas se entregam, se misturam, se fundem.

Nessa sequência, a qualidade selvagem de ambas, mulher e água, provoca a reflexão sobre o sentido de cada uma no mundo. Água e Estamira pertencem ao gênero feminino. Uma está na outra. Ambas se contêm. O plano convida a pensar também na figura de Rebeca, fundida à imagem da árvore.

A água que esteticamente limpa Estamira, serve na relação com Prado para passar a limpo a desavença e deixar o filme seguir adiante, culminando com o sucesso da película, inúmeras vezes premiada. O que fica ao final do filme de longa-metragem é essa imagem do mar frente a uma Estamira poderosa e plena de coragem.

A manipulação do real é flagrante. Prado quer que a mensagem de Estamira para o mundo esteja muito distante do estereotipado *happy end*. O fim não significa, aqui, a resolução de problemas; ao contrário. O espectador é convidado, ele também, a lavar-se simbolicamente: da vergonha dos próprios cheiros, dos próprios podres. Só que, assim como Estamira se banha no mar em fúria, precisa deixar-se banhar simbolicamente por essa imensa água cheia de ira e vibração antes do acender das luzes.

A personagem central do filme representa aqui a esperança de que é possível compreender melhor o lugar onde se vive e refletir sobre o futuro. Se o Lixão for desativado, o que até abril de 2012 não acontece – embora a promessa tenha sido de desativá-lo em 2005 –, outros lixões serão criados nos mesmos moldes. A consciência sobre o que se joga fora precisa ser iluminada para que o jogar fora seja consequente.

A película, por este motivo, é eterna. Estamira também é eternizada e estará sempre a lembrar que, em algum lugar, algo muito feio, fedorento está oculto e em silêncio. Um silêncio que estranhamente fala do que ocorre em parte do mundo não oficial de uma cultura ocidental, brasileira, e do que a sociedade nela implicada não quer ouvir e muito menos ver.

Estamira mostra que é preciso refletir para produzir as mudanças necessárias e urgentes que transformarão o homem, não no urubu que aguarda paciente a parte que lhe cabe neste mundo, mas em um ser que ocupa o início de uma cadeia cujo fim depende da forma como esse princípio foi concebido. A protagonista ensina durante toda a película que o lixo oriundo do ser humano só será outro se o processo de consumo for consciente, e se for possível lançar um novo olhar, mirar, como *Esta mira*, o que pode acontecer caso não se queira ver.

> Esta talvez seja uma das vantagens que a arte leva sobre a ciência, pelo menos, ainda, nesse nosso atual momento de produção do conhecimento científico, em que, se enquanto cientistas lidamos com as emoções, é mais para compreendê-las que para trazê-las à tona e evidenciá-las – parece que o olhar do cientista, ao analisar mesmo os maiores horrores e as emoções mais fortes, os "esfria" enquanto tenta explicá-los. No cinema e no teatro [bem como na literatura], entretanto, é como se ocorresse o contrário: a construção das tramas que envolvem o espectador provoca suas emoções mesmo a partir dos fatos corriqueiros do cotidiano; consegue transportar os espectadores para contextos distantes, levá-los a conhecer novos grupos, conviver com seus costumes, seus conflitos, suas histórias e, de alguma forma, apropriar-se dos mesmos. (DEMARTINI; DOPPENSCHMITT, 2005, p. 138).

Depois do banho de Estamira, de seu intenso diálogo com o mar, com suas "filhas", as "sirenas", o escuro definitivo lentamente invade a tela. Ainda sob o som de uma música em que voz e berimbau se intercalam compondo o que parece ser a voz primordial, arcaica, a voz sem palavras, a voz, simplesmente. Estamira fica sob o véu da sombra e da luz que abandonam o grande branco original formado pela tela. De frente para o mar, afirmando e reafirmando sua verdade, seu ser, seu eu. Pequena, diante da grandeza das ondas e da força das águas, mas majestosa após ter "cumprido sua missão", ela diz em *off*: "Tudo que é imaginário tem, existe, é. Sabia que tudo que é imaginário existe e é e tem? Pois é..." (*Estamira*).

4.5.2. *De Salto Alto*

A última sequência de *DSA* mostra a morte de Becky, mãe da protagonista. Essa morte confirma também o heroísmo do grande ídolo de Rebeca. Antes de desaparecer e para garantir que seja realmente considerada culpada pelo assassinato de Manuel, no lugar de sua filha, a cantora marca suas digitais na arma do crime, o que tira dos ombros de Rebeca toda suspeita. A mãe "desnaturada" que havia abandonado sua "filhinha" durante quinze longos anos prova que toda a idolatria que Rebeca nutre por ela tem razão de ser. Ela a merece. Ao saber que não lhe resta muito tempo de vida, Becky decide retornar a sua casa para morrer no local onde passara sua infância. Em seu leito de morte, Becky recebe a visita de Rebeca.

Na chegada à casa materna, antes de entrar no quarto da cantora, a protagonista deixa na sala, com a amiga de sua mãe, uma grande mala. Esta ação permite supor que ela decide morar com sua mãe, como sempre sonhou, e que está longe de crer na morte iminente de Becky. No entanto, na sala de estar da casa, a atmosfera já é de velório. Duas mulheres e o juiz Eduardo Dominguez rezam, como é de praxe em países de tradição católica. Nessa sequência, observa-se uma crítica à sociedade cristã, pois as personagens apenas reproduzem, sem nenhuma emoção, um ritual que parece sem sentido. Fria e mecanicamente, aqueles que deveriam demonstrar tristeza e piedade não estão sequer concentrados em suas rezas.

Uma das mulheres, por exemplo, ao tempo em que reza, lê uma revista. A outra tem o olhar perdido, enquanto o juiz fuma ansioso, dando a entender que quer mesmo é que o tempo passe o mais rápido possível. As duas imagens em desacordo acabam por produzir um efeito risível. Assim que Rebeca chega, ele anuncia seu desejo de abandonar a investigação da morte de Manuel, por considerar o caso muito complicado. Sabedora da possibilidade de ser inocentada por sua mãe, Rebeca promete-lhe trazer do quarto da agonizante a prova que culpabiliza sua mãe e, assim, entra no quarto.

Quando ela abre a porta, seu rosto é iluminado por uma luz artificial. Esse dispositivo é uma escolha do diretor para reforçar a "luz" de Rebeca, já que o ambiente está, na verdade, na penumbra, resultado de uma luz fraca e cortinas fechadas. Um movimento da câmera da direita para a esquerda segue Rebeca, que anda em direção a sua mãe, enquadrando-a em um plano aproximado. Seu semblante é sério e ela olha fixamente para o leito onde sua mãe dorme. Quando a heroína já está suficientemente próxima do leito, ela tira sua bolsa e senta-se ao lado de Becky. A câmera faz um segmento discreto, filmando Rebeca num movimento de cima para baixo.

A parede azul do quarto é a metáfora visual que remete à ideia de paraíso, pois evoca justamente a cor do céu no momento em que Becky, no segundo plano, vestida com uma camisola branca, sugere uma certa pureza. Ela é inocente e age heroicamente. Rebeca, por sua vez, está vestida com um conjunto vermelho da marca Chanel. Em nada ela se parece com sua mãe: ela está vestida para a vida, enquanto a cantora, ao contrário, está vestida para morrer. Rebeca anuncia que ela veio para ficar: "Nós moramos juntas de novo", diz. (*DSA*). Mas sua mãe sabe que lhe resta pouco tempo e dá a entender que precisa agir rápido. Apressada, ela pede a arma do crime, e Rebeca pega o revólver em sua bolsa.

Nesse momento, o discurso fílmico valoriza aquele movimento com um trabalho de câmera aproximado. Becky toca na arma e marca o objeto com suas digitais. Este também pode ser lido como um momento de uma divertida transgressão à regra do melodrama clássico e comportado. Ao ser lido como símbolo fálico, o revólver representa a figura de Manuel. Entre as duas mulheres, o objeto aporta um tom de ironia à narrativa. Nesse momento, observa-se que não é a mãe que dá algo para a sua filha. É Rebeca, vestida com o vibrante "vermelho de Almodóvar", quem permite a Becky o gozo antes da morte, ao acariciar o simbólico pênis de seu antigo amante.

Com exceção de alguns movimentos quase imperceptíveis para a direita e para a esquerda, a câmera permanece fixa nesse plano. É dado supor, a partir desta análise, que a verdadeira importância dessa sequência não é o ambiente, nem mesmo os corpos, mas a polifonia simbólica que coloca em cena as duas mulheres e o morto: Becky recebe de Rebeca a arma que estava escondida em um lenço *vermelho* e a toca. Em seguida, como se estivesse satisfeita com a troca sexual simbolizada pelo toque na arma, ela a devolve a Rebeca, que volta a guardá-la dentro de sua bolsa. O plano pode ser lido como uma magistral representação da partilha de um homem entre duas mulheres. Ambas concordam com a divisão daquele que, diegeticamente, já está morto. As digitais impressas na arma passam a ser a prova da inocência de Rebeca. Nesse momento, Becky sente que está pronta para partir: "Abra as janelas", pede a atriz. (ALMODÓVAR, 1991).

As janelas, que protagonizam o plano, metaforizam o portal que separa a vida da morte. Enquanto fechadas, seguram a morte da cantora fora da casa. Abertas, trazem o "sopro" que a levará da vida. Becky é construída nesse plano com as qualidades da heroína detentora de um grande poder, que a habilita, inclusive, a determinar o momento em que a morte poderá *adentrar* seu corpo doente. Para Rebeca, no entanto, as janelas têm outro significado: lembram sua infância e sua eterna espera pela chegada de sua mãe, quando ela ouvia os saltos que vinham de longe. Para Becky, abrir as janelas significa também estar mais

perto da rua, da liberdade que, em vida, deu o tom a sua trajetória. "Eu quero ver a rua", diz. Obediente como uma garotinha que recebe ordens de sua mãe, Rebeca levanta e anda em direção às janelas, acompanhada pelo olhar da câmera.

Em seguida, a escolha do diretor é dar de presente ao espectador, antes mesmo que Rebeca se aperceba do fato, a morte da atriz e cantora. A cabeça da mulher tomba em direção à janela aberta. Ela está morta. A vidraça da casa subterrânea onde ela nasceu finalmente traz sua morte. Da forma como tudo começou – Rebeca sozinha sem sua mãe –, tudo termina, como de fato sugere o melodrama clássico. Ainda sem se dar conta da morte da mãe, Rebeca começa a relembrar do passado em voz alta.

E, como se necessitasse dividir suas recordações com sua mãe, Rebeca senta-se no leito da defunta e só então se dá conta da morte da cantora. Ela deita sua cabeça no ventre de Becky. Esse plano é um dispositivo do discurso fílmico para, do ponto de vista da personagem de Rebeca, reproduzir esteticamente seu passado: a heroína que chora a ausência – desta vez definitiva – de sua progenitora. A morte de Becky tem por principal função representar a existência de um círculo de vida proposto nesse filme: um morre, outro nasce. Laurent Jullier afirma que "especialmente em filmes clássicos, a sequência final muitas vezes parece uma versão resumida e simétrica da sequência de entrada: nós nos retiramos na ponta dos pés, nós saímos com pesar do mundo diegético para voltar, pelo genérico do fim, ao mundo real."[86] (JULLIER, 2007, p. 21).

Mas esse instante final é também a hora em que o espectador tem a oportunidade de entender o título original do filme, que remete ao som dos saltos que se fazem ouvir de longe: *Tacones Lejanos*. A câmera, como os saltos, se distancia para mostrar o corpo inanimado da atriz colado à figura desesperada de Rebeca, que, abraçada ao corpo da mãe, chora. A luz se apaga, como acaba de ser apagada a luz de Becky, em uma analogia cênica com o palco ao fim do espetáculo. A morte de Becky é grandiosa. O sofrimento de Rebeca, um verdadeiro show. O espectador se prepara para levantar-se da cadeira e voltar ao mundo real quando é chamado ao filme, mais uma vez, a partir de um som muito sutil: o choro ininterrupto da protagonista.

Só então o silêncio absoluto invade a sala obscura; e, após um brevíssimo espaço de tempo, os créditos têm lugar na tela, acompanhados de uma música de fundo que, além de reforçar a tristeza do momento, conduzem o espectador até a porta de saída.

---

[86] No original: « surtout dans les films classiques, la séquence finale ressemble souvent à une version raccourcie et symétrique de la séquence d'entrée: on se retire sur la pointe des pieds, on s'extrait à regret du monde diégétique pour revenir, via le générique de fin, au monde réel ». (Tradução minha).

4.5.3. *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada

O último dia registrado no diário de Carolina Maria de Jesus não representa o fim da escritura do diário e muito menos uma escolha da escritora em fechar o livro com aquela descrição. O diário foi editado pelo descobridor de Carolina Maria de Jesus, Audálio Dantas. Ele queria, segundo estudiosos da obra da escritora, que o livro fosse algo impactante, que revelasse uma mulher "forte", mas "passiva".

Audálio explica como procedeu à escolha do que seria colocado no diário:

> Da reportagem – reprodução de trechos do diário – publicada na Folha da Noite, em 1958, e mais tarde (1959) na revisa *O Cruzeiro*, chegou-se ao livro, em 1960. Fui o responsável pelo que se chama edição de texto. Li todos aqueles vinte cadernos que continham o dia-a-dia de Carolina e de seus companheiros de triste viagem.
> A repetição da rotina da favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os trechos mais significativos.

A fome aparece no texto com uma frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina:

> [...] No tratamento que dei ao original, muitas vezes, por excessiva presença, a Amarela [fome, no linguajar de Carolina] saiu de cena, mas não de modo a diminuir a sua importância na tragédia favelada. Mexi, também, na pontuação, assim como em algumas palavras cuja grafia poderia levar à incompreensão da leitura. E foi só, até a última linha. (*QD*, p. 3).

Sousa afirma que "a crer no depoimento acima [ela analisa a mesma passagem em sua tese], as modificações operadas no texto pelo editor são mínimas e objetivam simplesmente facilitar a leitura." (2004, p. 41). No entanto, afirma ainda que: "no cotejo do texto final de *QD* com *MED* [*Meu Estranho Diário*], editado por Meihy, ou o *corpus* de originais analisado por Perpétua, vê-se que não foi bem assim." (SOUSA, 2004, p. 41). Ela destaca a fala de Perpétua sobre o assunto:

> As modificações realizadas na transposição dos manuscritos para o livro publicado mostram que o projeto de *Quarto de Despejo* realizou-se como um ato intencionalmente predeterminado de conferir à publicação um valor de representação coletiva da miséria e do abandono do favelado. Para cumprir esse objetivo, foi necessário que o editor adaptasse a narradora a um modelo de sujeito que convergisse para uma personagem que, além de íntegra, forte, resignada e atenta aos problemas da comunidade, fosse também submissa, passiva, sem capacidade de julgamento, sem liberdade interior – enfim, um produto e não produtora de um destino. Esse perfil de Carolina teria guiado o editor às inumeráveis modificações do original. (PERPÉTUA, 2000, p. 190).

Embora Dantas, com sua edição, conforme Perpétua, crie uma personagem e tente "construir deliberadamente um perfil para Carolina a partir da edição", "a força do diário permanece" (SOUSA, 2004, p. 42). Pautada nesta ideia de legitimidade e força do diário, e após refletir sobre opiniões divergentes sobre o assunto, propõe-se a análise da última passagem do livro. Trata-se do relato que Carolina Maria de Jesus faz no dia 1º de janeiro de 1960, quando ela escreve simplesmente: "Levantei as 5 horas e fui carregar agua." (JESUS, 2004, p. 167). Parece ao leitor que, assim como se dá no dia 1º de janeiro do ano anterior, também exposto no diário, que a vida da escritora segue num movimento retilíneo e imutável. Naquele dia, ela relata:

> Deixei o leito as 4 horas e fui carregar agua. Fui lavar as roupas. Não fiz almoço. Não tem arroz. A tarde vou fazer feijão com macarrão. (...) Os filhos não comeram nada. Eu vou deitar porque estou com sono. Era 9 horas, o João despertou-me para abrir a porta. Hoje eu estou triste. (*QD*, p. 131).

O futuro é algo que interessa não só ao leitor que chega às últimas páginas. Mas também a Carolina, conforme diversas passagens do diário. No dia 16 de maio, por exemplo, ela relata: "Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa, mas eu não tinha nada para comer... Eu não ia comer porque o pão era pouco. Será que é só eu que levo esta vida? *O que posso esperar do futuro*? [grifo meu] Um leito em Campos do Jordão."[87] (*QD*, p. 29).

E esse futuro, sugerido nas páginas do diário que precedem a última fala da autora, não é tão incógnito assim, já que tanto ela quanto Dantas há tempos já vinham discutindo a publicação do diário, que, efetivamente, se dá nesse mesmo ano.

Portanto, esse último dia de Carolina Maria de Jesus pode ser lido de várias maneiras. Ele é o primeiro dia do ano em que a vida da favelada começa a mudar: o diário é editado pela primeira vez em agosto desse ano. Apesar de já ter chegado à mídia por meio de reportagens, parece ser somente por meio da edição do diário que o turbilhão de mudanças tem lugar na vida da mulher. Depois do livro, uma série de altos e baixos marca a carreira da escritora. Finalmente, após um percurso de aparente redenção, sabe-se de sua volta à uma vida cheia de dificuldades.

Esse fato remete, de certa maneira, ao último dia inscrito no diário. Tudo volta a ser como era antes, o que faz dessa inscrição algo verdadeiro e representativo da realidade de Carolina Maria de Jesus. Mas o lapso de tempo em que a autora conhece o sucesso, não pode jamais ser considerado como algo nulo e sem importância.

---

[87] De acordo com nota do editor, o local é uma "estância climática paulista, tradicionalmente procurada para tratamento da tuberculose." (*QD*, p. 29).

A palavra *fracasso* pode, sim, ser colada à vida de Carolina Maria de Jesus, na medida em que, segundo a própria análise, teria sido melhor ter ficado na favela do que viver como a escritora famosa, necessitada ainda do lixo para saciar a sua fome e a de seus filhos. Mas sua obra permanece, pois a morte do homem não deve nunca ser concebida como a morte da obra.

Assim, o último dia do diário é, antes, um convite à reflexão sobre o futuro que se inscreveu não só na história dessa mulher que, assim como Estamira, veio falar do lixo, da miséria, da fome, das injustiças. Mas na história do Brasil, da literatura brasileira contemporânea, em diversos espaços e tempos.

Sousa afirma, em uma das passagens de seu texto, que "o 'fracasso' de Carolina corrobora nossa visão de que a literatura como instituição, veículo de poder, dificilmente permite abalos em suas estruturas, e busca sempre afastar aqueles que não sabem jogar o seu jogo". Ela lembra que

> Carolina foi um joguete nas mãos da mídia. Passou do desconhecimento total ao centro das atenções e voltou novamente para o esquecimento. Durante algum tempo, sua obra foi absorvida pela mídia, porque nela havia também um desejo muito grande de Carolina de aparecer, e isso foi captado. Para Carolina, o trabalho intelectual, solitário não contava, ele tinha que se mostrar, e com isso, ela transforma o diário em um quase-romance. (SOUSA, 2004, p. 248).

Afirma ainda que:

> As pessoas que viam Carolina na TV, nos jornais e revistas, ficavam surpresas com a sua presença. A cor, os trajes, os modos, o cheiro da nova escritora eram chocantes. Daí a alcunha: *a escritora vira-lata*. Carolina tenta mudar a aparência, corresponder à nova imagem de escritora: tira o lenço do cabelo, pinta as unhas, compra vestidos finos, faz aulas de direção, contrata uma empregada doméstica (ela que já havia sido uma). Porém, depois do breve engodo, nem mais a maquiagem da aparência resolvia. (SOUSA, 2004, p. 248).

De acordo com Sousa, no entanto,

> [...] Carolina resistiu. Carolina anteviu o fim da sua história – já a tinha escrito no poema *Quarto de Despejo*. Era de grande lucidez: depois que foi repelida pela cultura letrada, pretensamente por uma questão puramente literária – ela escrevia mal, o seu recado já havia sido dado e não havia nada de novo a dizer – ela decide sair da cidade e ir para o sitio em Parelheiros, nos arredores de São Paulo, onde continuou escrevendo. Não voltou para a favela, também não ficou na cidade. Deixou de herança para os três filhos José Carlos, João José e Vera Eunice o sitio e seus cadernos. (SOUSA, 2004, p. 248).

Assim, o futuro, plantado na última linha do diário, fala de sucesso e fala de fracasso. Fala da luta que foi a vida dessa mulher que tão grande legado deixa não só para a literatura,

mas para a sociedade como um todo. Ela abre à força as portas do fechado mundo da literatura e do que é considerado de valor literário, até então, para gritar que ainda que não tenha passado pela mesma escola, sem a mesma escrita, a mesma forma, aquele que fala de si tem, sim, legitimidade.

Não se pode, assim, tratar como fracassado o escritor de uma obra que permanece atual. Que permanecerá ainda muito atual no contexto no qual está inserida. A obra de Carolina Maria de Jesus fala de males que ainda hoje estão muito vivos em diversas partes da sociedade brasileira. Fala do Brasil que padece de um analfabetismo insistente, de uma desigualdade imperativa, onde os abismos que separam a *elite* do *povo* ainda são gigantescos. A mulher se foi, mas sua obra continua dialogando com o mundo.

4.5.4. *Tudo sobre Minha Mãe*

A última sequência de *TSMM* não ocupa muito tempo do filme. Dura menos de três minutos. Depois de deixar por dois anos Barcelona, para fugir da "hostilidade" da mãe de Irmã Rosa, Manuela volta. No trem que a traz de volta a Barcelona, Manuela parece feliz. Com o bebê nos braços, ela tem ares de quem sonha com o futuro de ambos. O motivo da viagem é um congresso do qual participará, porque os médicos querem estudar o caso do pequeno Estéban. Em dois anos ele negativou o vírus da AIDS, que herdou dos pais.

Manuela avisa Huma e Agrado de sua chegada através de uma carta que é lida enquanto se vê a imagem de um trem em sentido contrário – àquele que a levou a Barcelona, na sequência anterior. Quem dá vida à carta é a própria voz de Manuela, em *off*. O plano seguinte mostra Huma Rojos e Agrado no camarim do teatro onde a atriz está encenando uma peça de García Lorca. Manuela chega ao local e é recebida pelas suas amigas que há tempos não a viam.

Manuela reforça que o bebê está saudável e demonstra sua felicidade. Agrado conta que rezou muito para que acontecesse o melhor para o pequeno Estéban. Manuela dá-se conta de que a foto de Estéban, o seu primogênito, foi parar no camarim da artista: Lola o oferece a ela antes de morrer.

Neste ponto, a narrativa sugere que também Lola passa a relacionar-se com Huma no tempo em que Manuela não está mais em Barcelona. Descortina-se também, ao espectador, que Agrado e Lola reataram a amizade. Huma e Agrado convidam Manuela a ficar com elas. Mas Manuela diz que ficará com a avó do bebê, mãe da falecida Irmã Rosa. Com isso, desvela a característica do seu provável futuro: feliz. Rosa mãe, após dialogar por força das

circunstâncias, com o mundo não oficial, passa a ser mais tolerante. Manuela e seu novo bebê têm toda a vida pela frente e desta vez a promessa é de harmonia.

No último plano, Agrado continua contando detalhes do que tem sido a vida da atriz depois que ela se separou de Nina, hoje casada e mãe de um menino. Risível, a fala do travesti sugere que a moça acaba sendo castigada por seu mau comportamento com relação a Huma:

> Manuela: E Nina?
> Huma: Lá vou eu [Diz, referindo-se a sua entrada em cena, no teatro].
> Agrado: Nina se casou, vive no interior. Também tem um filho. *Gordo* e *horroroso*. *Feíssimo*, *feíssimo* [em tom de fofoca]. (*TSMM*).

A câmera subjetiva o olhar de Manuela e Agrado e mostra Huma, que olha uma última vez para as amigas, mirando também, e simultaneamente, o espectador. E entra em cena. Suas últimas palavras "vejo vocês depois" são seguidas da dedicatória de Almodóvar: "a Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider… A todas as atrizes que interpretaram atrizes, a todas as mulheres que representam, aos homens que representam e se transformam em mulher, a todas as pessoas que querem ser mãe. A minha mãe". (TSMM).

4.6. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 4

Seja em *TSMM*, ou em *DSA*, as crianças (o bebê do qual Rebeca está grávida e o terceiro Estéban) fazem a ligação entre o passado e o presente das heroínas, permitindo assim sua reconciliação. Em *Estamira* e *ETN*, é a filha mais velha da protagonista que tem essa função.

Essas personagens permitem que se traga ao presente, o passado, numa tentativa de construção do tempo atual. Mas também funcionam como elementos de auxílio às protagonistas para a dissolução de fronteiras entre os mundos visível e marginal. Esta última característica está mais emblematicamente sublinhada em *DSA*.

O "filho" do qual Carolina Maria de Jesus está prenhe é simbólico. É seu livro, que mudará sua vida para sempre. Ele é ainda uma promessa implícita na última linha do diário. Mas é ele mesmo, lançado sete meses após o último registro, o que garante a existência de se não um "e foi feliz para sempre", ao menos de um diálogo importante e fecundo com o mundo do qual a escritora sempre quis fazer parte.

Tanto o bebê real quanto o filho simbólico são a chave para a entrada no mundo oficial, ou pelo menos para permitir o contato dos universos antagônicos. Mundo oficial e mundo não oficial passam a dialogar. Em cada uma das obras, fica claro que a responsável

por esse contato é justamente a protagonista. Seu percurso na narrativa é o que garante que a barreira, antes aparentemente intransponível, fique tão tênue e transparente como o são as paredes dos barracos de Carolina Maria de Jesus e Estamira.

Nesta parte do trabalho, portanto, o que se percebe é que o espaço e a força discursiva dedicados à construção das características positivas das personagens são muito maiores do que o que se observa com relação às características negativas. As estratégias de aproximação da heroína ao leitor/espectador são efetivas.

Maculadas, mas heroínas: Estamira cumpre sua missão, Carolina alcança o tão almejado sucesso, Rebeca garante sua liberdade, e Manuela pode voltar a ser mãe. Na última parte das narrativas, o que se vê não é o final feliz, com exceção do espanhol *TSMM*, no qual os entraves para uma vida harmoniosa parecem finalmente extintos. Veem-se mulheres, simbolicamente mais limpas, confrontadas consigo mesmas e com um futuro adiante para viver. Elas estão prontas para serem lidas, pois ganham, enfim, seu limite, seu contorno final.

CONCLUSÃO

Cada olho vê a mesma realidade de forma diferente.

Gareth Morgan

Literatura e cinema são linguagens artísticas provocadoras de deleite, de entretenimento. Mas também poderosos espaços de representação e produção identitária por onde circula uma série de significados por meio de discursos diversos. Para analisar uma obra literária ou fílmica, é imprescindível um olhar "panorâmico", capaz de identificar, a um só tempo, elementos históricos, culturais, semânticos, sintáticos, pragmáticos, cinematográficos, narrativos, entre outros, dependendo do objetivo dessa análise. Conforme esclarece Stuart Hall,

> a representação só pode ser devidamente analisada em relação às formas concretas reais que o significado supõe, nas práticas concretas de significação, "leitura" e interpretação; e estas exigem análise dos signos, símbolos, números, imagens, narrativas, palavras e sons reais – as formas materiais – das quais o significado simbólico faz parte.[88] (HALL, 2001, p. 9).

Literatura e cinema possuem uma série de funções que extrapolam o seu caráter lúdico, entre as quais se destacam duas que interessam a esta pesquisa: a de agente formador de opinião pública e a de testemunha da história, da cultura, do modo de vida de uma sociedade. Como agentes, induzem à reflexão, colaborando com o leitor/espectador para formar sua opinião sobre diversos temas propostos. Como testemunha, o cinema e a literatura desvelam uma "realidade" presente no imaginário de quem os produz, que é, por sua vez, "lida" de acordo com as características individuais e culturais de cada leitor.

Ao analisar imagens, Hall (2001, p. 9) ensina que "não há uma resposta única nem 'correta' para a pergunta 'o que esta imagem significa?' ou 'o que este anúncio quer dizer'?"[89]. Dir-se-ia também: 'o que esta frase, este parágrafo, este texto, estão querendo dizer?'. A partir dessa ideia, é que se estudou *QD*, *Estamira*, *ETN*, *DSA* e *TSMM*.

---

[88] No original: "representation can only be properly analyzed in relation to the actual concrete forms which meaning assumes, in the concrete practices of signifying, 'reading' and interpretation; and these require analysis of the actual signs, symbols, figures, images, narratives, words and sounds – the material forms – in which symbolic meaning is circulated". (Tradução minha).

[89] No original: "There is no single or 'correct' answer to the question, 'What does this image mean?' or 'What is this ad saying?'". (Tradução minha).

Ao longo de todo o texto, analisou-se de que modo os autores inscrevem suas protagonistas nas diversas narrativas. Ao fazer as obras dialogarem entre si, percebe-se o quanto elas têm em comum. Ainda que isso pareça estranho. O que Rebeca e Manuela têm a ver com Estamira e Carolina? Muito. Elas são construídas a partir de características bastante similares. São todas mulheres que sofrem, corajosas, que buscam em seu passado a solução para os problemas de seu presente. São mães. São transgressoras e vivem no limite entre o mundo oficial e o mundo-não oficial, funcionando, em grande parte das narrativas, como elementos integradores.

No primeiro capítulo, a análise das representações das protagonistas apontou para um olhar "relativizado". Nesse sentido, as representações e a linguagem possibilitam ao sujeito suas construções mentais e culturais acerca de sua realidade subjetiva e objetiva, além da comunicação desses pensamentos ao outro. O problema da identidade caminha junto com o problema da representação cultural, pois se percebe que os filmes e o livro, em diálogo com os leitores e espectadores, têm o poder de construir ou reforçar determinados conceitos identitários. Tanto Marcos Prado, com *Estamira* e *ETN*, quanto Carolina Maria de Jesus, com *QD*, acabam por produzir um instrumento por meio do qual o outro pode ser visto, lido, compreendido, comparado. As obras constituem, também para as protagonistas, uma oportunidade de, elas próprias, passarem a limpo suas identidades. Nesse sentido, fica clara a intenção do livro e dos filmes em servir de agentes provocadores de mudanças. Tão aparentemente distantes entre si, as mulheres de Almodóvar, a de *QD*, e a de *Estamira* e *ETN*, finalmente se encontram no lugar comum da heroína, porque, a partir da representação de diferentes gêneros, cada diretor, autor, editor, com os instrumentos que lhes são peculiares, fazem de Rebeca, Manuela, Estamira e Carolina Maria de Jesus seres superiores. Sua construção estética as modela como mulheres fora do comum e de grande destaque, merecedoras de um olhar diferenciado e reflexivo por parte do público leitor/espectador. E essa reflexão pode ser tida, por si só, como o primeiro passo em direção à mudança e à transformação de aspectos indesejáveis da realidade cotidiana.

O Capítulo 2 mostrou como as protagonistas das obras analisadas são representadas esteticamente: sua personalidade complexa, seu sofrimento, sua dor, parte de sua história de vida, seu presente. Segundo seu modo peculiar, cada uma dessas mulheres tem o poder de seduzir e encantar o espectador arrastando-o com elas durante toda a trama. A relação entre o sujeito espectador e as características complexas, e por vezes ambíguas, das protagonistas as diferencia das outras personagens e as transforma simbolicamente em "heroínas", com as quais o sujeito espectador está em relação, tornando-se delas ouvinte, leitor, espectador

privilegiado. Ademais, quando Carolina Maria de Jesus, Estamira, Rebeca e Manuela depõem sobre suas vidas, esse sujeito é também o *confidente* delas. Por isso, é importante que a construção de uma identificação aproxime os dois sujeitos – protagonista e leitor/espectador. Isso porque todo confidente estabelece, de algum modo, uma relação bastante íntima com o sujeito que fala. E a confiança existe nos dois lados; e ainda que as semelhanças possam não ser as responsáveis pela aproximação de ambos, as diferenças talvez o sejam. As obras levam esse sujeito a, olhando para as personagens, olhar também para si e para seu próprio mundo. Outro aspecto que chama a atenção nas tramas é que, a despeito das individualidades e características culturais de cada uma das quatro mulheres, e das crises por elas vividas, todas buscam a felicidade, como um bem maior, soberano, absoluto e completo.

No Capítulo 3, as narrativas concentraram-se no diálogo travado com alteridades específicas, em que locais e tempos diversos emaranham-se à voz das protagonistas e das personagens coadjuvantes, estabelecendo uma situação de troca e, desse modo, provocando a construção da narrativa fílmica. Ao lado disso, destacam-se a valorização e a materialização estética das estratégias de distanciamento com relação ao espectador. A volta ao passado, o "já vivido" – apresentada esteticamente sob diversas formas: *flashbacks*, filmes, fotografias antigas, vozes de testemunhas, relatos – é de grande utilidade para as narrativas e permite refletir sobre a importância das histórias de vida para os processos de construção de identidade das protagonistas. O movimento de retorno ao passado fortalece as narrativas e tira das protagonistas o poder da verdade absoluta, permitindo ao leitor/espectador que confronte o que ela diz com o que o *outro* diz. Imbricadas a esses contextos são representadas as situações que, de alguma forma, provocam no leitor/espectador, se não o distanciamento definitivo das heroínas, pelo menos certa desidentificação. Embora temporária, essa desidentificação se dá em vários níveis e é bem visível nas dicotomias entre o mundo oficial e o não oficial retratados nas e pelas obras. Tanto no texto fílmico quanto no literário, são utilizados vários elementos a fim de provocar no receptor a sensação de que as heroínas são pessoas de um *outro* mundo. Contudo, é nesse distanciamento que a noção de diferença pode ser objeto de reflexão, fazendo avançar o olhar que o outro, que está do lado oposto à grande tela ou lendo o livro, lança às questões levantadas pelas obras analisadas.

No Capítulo 4, observou-se a criação de um elo entre o presente, o passado e o futuro das heroínas. No passado, por meio da figura do sofrimento, do já vivido e da infância. No futuro, através dos filhos verdadeiros ou simbólicos. O presente é, pois, resultado de um processo que tem lastro em outro sujeito, em outro tempo e lugar que estão em constante diálogo. O passado é trazido ao presente, em uma tentativa de construção do tempo atual.

Esse elo funciona também como um modo de dissolver as fronteiras entre os mundos visível e marginal no presente diegético. Esse elemento está mais sublinhado, de modo emblemático, em *DSA*. Já no caso de *QD*, esse filho é simbolizado pelo livro escrito e a ser lançado, o que, na última linha do diário, apresenta-se como uma promessa implícita. Isso mudará para sempre a vida da protagonista. Tanto a criança real quanto o filho simbólico são a chave para a entrada no mundo oficial, na tentativa de propiciar o contato dos universos antagônicos. Estabelece-se o diálogo entre mundo oficial e mundo não oficial, e a responsável por esse contato é, em cada uma das obras, a protagonista. A barreira outrora existente e que era aparentemente intransponível torna-se tênue e transparente a partir do percurso das protagonistas. Percebe-se, então, que são dedicados mais espaço e maior força discursiva para a construção das características positivas das personagens do que em relação às características negativas, tornando efetivas as estratégias de aproximação da heroína ao leitor/espectador.

Em todas as obras, registraram-se estratégias comuns para fazer com que, ao final, as protagonistas sejam aceitas pelo espectador como heroínas. Se por um lado, elas sofrem com o movimento de desconstrução de sua heroicidade, por outro, um movimento contrário reflete resultado oposto. Não necessariamente nessa ordem, as estratégias de aproximação e de distanciamento são o que, junto aos principais recursos literários e cinematográficos, garantem às personagens principais o lugar de destaque. A possibilidade de diferentes interpretações é sistematicamente considerada, já que a interpretação é algo pessoal, que, claro, tem sua base na cultura. Ainda conforme Hall, não existem leis que garantam um único significado às coisas, ou mesmo, a imutabilidade dos significados ora postos com o passar do tempo. Neste campo da interpretação de significados, infere o autor, não há "certos" nem "errados". (HALL, 2001, p. 9).

E para que servem livros e filmes, senão para propor um exercício de se fazerem perguntas? As obras aqui analisadas convidam a refletir sobre as fronteiras entre o real e o imaginário, o masculino e o feminino, sobre a existência ou não de Deus. Elas inovam ao representar o feminino heroico como algo possível, ainda que bem distante da noção tradicional do herói.

O *corpus* proposto nesta tese é, pois, finalmente, nada mais do que um convite à reflexão. Sobre as normatividades sociais que colocam em xeque o papel da mulher. Sobre direitos humanos. Sobre escolhas discursivas literárias e cinematográficas. Sobre a construção fílmica e literária da figura da heroína.

A discussão sobre os limites entre real e ficção acompanha toda esta tese. Isso porque, em três das cinco obras propostas, a figura que origina a personagem principal é real. Carolina

Maria de Jesus e Estamira Gomes de Souza existem no momento de produção das obras *QD*, *Estamira* e *ETN*, respectivamente. Portanto, o que se vê e se analisa aqui não é a pessoa, a verdade ou a mentira, mas a personagem originada do contexto real. Até porque, no campo da representação artística, não é possível estabelecer uma relação simplista entre ficção e realidade.

Ao propor a análise dessas cinco obras, tinha-se em mente uma ideia que se confirma agora, ao fim do trabalho. Não há uma receita pronta para adentrar o universo das obras e dele tirar conclusões e aprendizados. Importante é, sim, saber que a análise nunca se completa. Esta análise aguarda a análise dos que atualizarão este texto à luz das obras propostas. O texto é vivo e se renova com a leitura dos novos interlocutores que são, em resumo, co-autores.

Diferentemente do que esta autora concluiu na dissertação de mestrado, quando afirmou que "o cinema nos toca, mas [...] nós jamais lhe tocamos"[90], pensa-se que é bem o contrário. Toca-se, sim, e interfe-se, sim, nas obras com cada leitura. E isso desvela a principal característica dos textos. O texto é vivo, eternamente renovável. É corpo orgânico, pronto para o diálogo com novos tempos e leitores.

E por que essas obras? Novamente esta autora se vale de suas mesmas palavras na conclusão de mestrado: "pelo simples fato de que essas obras me tocaram. Porque existe qualquer coisa de cada uma delas em mim. Porque eu as amei. Porque nelas havia uma 'urgência' que me chamava a dialogar com elas".

Nas obras analisadas, o que chamou a atenção primeiramente foi o fato de que elas suscitavam a existência de mulheres que dialogam constantemente com muitos dos conceitos que definem o heroi tradicional, mas também com outros que fazem parte do universo do anti-herói. Complexas, elas parecem bem distante de uma construção baseada no conceito clássico de herói. E foi justo sua construção e representação, bem como a definição de seus percursos, que incitou à pesquisa. Para entender que meios literários, cinematográficos e mesmo externos às obras se impunham junto ao espectador para convencê-lo de que sim, Carolina, Estamira, Rebeca e Manuela são heroínas improváveis, mas são heroínas. Cada uma à sua maneira, com seus limites e, principalmente, com sua própria história.

E porque, em todas as obras, a figura da loucura aparece senão como certeza, ao menos como sombra, tocando a vida das protagonistas, sugerem-se as palavras de Foucault: "Nada há que não esteja mergulhado na imediata contradição, nada que não incite o homem a

[90] No original: « le cinéma nous touche, mais [...] nous ne le touchons jamais ».

aderir, por vontade própria, a sua própria loucura; comparada com a verdade das essências e de Deus, toda a ordem humana é apenas uma loucura". (FOUCAULT, 1978, p. 37).

Poder-se-ia continuar indefinidamente essa interpretação, incitada pelo infinito amor e urgência que mantiveram esta pesquisadora com os olhos fixos nessas narrativas ao longo de toda a produção da tese. Mas, é preciso encerrar aqui. Isso porque, como ensina Rosenfeld (2000, p. 47), "em determinado ponto a interpretação deve deter-se. A grande obra de arte é inesgotável em termos conceituais; estes só podem aproximar-se dos significados mais profundos. O essencial revela-se, em toda a sua força imediata, somente à própria experiência estética".

O principal desafio desta tese foi colocar em situação de diálogo obras de gêneros bastante diversos entre si, com o intuito de tentar desvendar como se dá a construção e a representação da figura da heroína. O objetivo foi, primeiramente, tentar descobrir se havia um caminho narrativo comum a todas elas para, então, identificar os pontos confluentes nesse movimento autoral.

Ao final deste trabalho, pode-se propor que existem, sim, técnicas narrativas específicas que tentam dar conta da construção e representação de um determinado feminino. Neste caso, especificamente, de um feminino heroico que vivencia um percurso peculiar e não muito distante do descrito por Motta como sendo o ciclo tradicional do herói. Esse autor afirma que, de uma forma geral, esse caminhar é similar em diversas narrativas e responde a elementos quase sempre constantes:

> o primeiro estágio é a partida ou afastamento do herói atendendo ao "chamado da aventura", seguida pela passagem dos "limiares" com auxílio de outras forças, o "ventre da baleia" ou mergulho no desconhecido, o estágio das provas e vitórias de iniciação e o difícil retorno ou reintegração com a sociedade. (MOTTA, 2011, p. 185).

Percebe-se, após o estudo dos filmes *De Salto Alto*, *Tudo sobre Minha Mãe*, *Estamira* e *Estamira para todos e para Ninguém*, e do livro *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, que a figura feminina protagonista, para ser elevada simbolicamente à condição de heroína frente a um suposto leitor dos textos fílmicos e literário, nem sempre realiza esse percurso. Isso porque precisa responder a uma série de requisitos coerentes senão com a figura do herói tradicional, ao menos com a de anti-herói.

Vale destacar que, essas mulheres são construídas à luz de uma contemporaneidade estética que permite a nuance, que se nega a uma construção maniqueísta e empobrecida. Essas heroínas contemporâneas são, portanto, cunhadas sob o signo da mestiçagem de

conceitos e por esse motivo são complexas e ricas em sua construção e representação. Sua heroicidade, se se pode tratar assim esse conceito tão amplamente discutido por diversos teóricos em diferentes tempos e espaços, é um híbrido: guarda em si características do herói tradicional, do anti-herói, mas também do universo referencial do mais comum dos mortais. Elas podem ser virtuosas, imaculadas e puras, mas também, desvelar um comportamento completamente antagônico, mostrando-se como pessoas desprovidas do Belo, no sentido filosófico do termo.

A análise das obras sugere ainda que os desvios que afastam essas mulheres da figura tradicional de herói não servem para desconstruir o manto de heroína que as envelopa e com o qual elas chegam ao final das referidas narrativas. Isso porque os artifícios narrativos – seja do ponto de vista literário, seja do ponto de vista cinematográfico – que tentam dar conta da construção da heroicidade das protagonistas, são, senão em maior número, ao menos mais contundentes, mais convincentes e desvelam esse "estranho" desejo da voz autorial, que luta por garantir às protagonistas a condição de heroínas. Para Motta, "a lógica dos heróis, suas inquietações, buscas, quedas e triunfos fascinam, mesmo na indústria cultural, porque continuam permitindo aos homens reviver catarticamente *in illo tempore* as aventuras humanas." (2011, p. 205). Como Campbell, acredita-se que esses seres heroicos "falam com eloquência não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce." (1995, p. 28).

A análise proposta nesta tese não teve e não poderia mesmo ter a intenção de chegar a uma conclusão definitiva e fechada, muito pelo contrário. O presente trabalho serve de instrumento para novas pesquisas voltadas a esse tema e tem-se a convicção de que é capaz de contribuir para avançar no que diz respeito à análise da construção e representação da figura de heroína em outras obras da literatura e do cinema.

Ao termo desta tese, resta então a forte impressão de que a forma como a voz autorial contorna e preenche o corpo heroico pode seguir a mesma trajetória observada no presente *corpus*: ao mesmo tempo em que propõe estratégias que distanciam o herói do leitor/espectador, a voz autorial, desejante da criação de um "verdadeiro" herói, não se priva, por meio de técnicas flagrantemente identificáveis, de se contrapor àquelas. Trata-se, afinal, de estratégias contrárias, que aproximam, inexoravelmente, esse ser diferenciado do sujeito que lê ou assiste às mais diversas narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS

Corpus

ALMODÓVAR, Pedro (direção e roteiro). *De Salto Alto*. Produtor Associado: Enrique Posner, Produtor Executivo: Agustin Almodóvar, Co-produção: Ciby 2000 – El Deseo S. A. – TF1 Films Production, com a participação de Canal Plus. Montagem: José Salcedo, Música: Ryuichi Sakamoto. Espanha, 1991.

ALMODÓVAR, Pedro (direção e roteiro). *Tudo sobre Minha Mãe*. Produtor Associado: Michel Ruben, Produtor Executivo: Agustin Almodóvar, Montagem: José Salcedo, Música: Alberto Iglesias. Espanha, 1999.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. 8ª ed. Ática: São Paulo, 2004.

PRADO, Marcos (direção e roteiro). *Estamira*. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Intérpretes: Estamira e outros. Edição: Tuco. Música: Décio Rocha. Distribuição: Riofilme / Zazen Produções Audiovisuais. Brasil, 2004a. 1 DVD (116 MIN), Dolby Digital 2.0 e 5.1 (Português), Letterbox (4x3). Produzido por Zazen Produções Audiovisuais.

PRADO, Marcos (direção e roteiro). *Estamira para Todos e para Ninguém*. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Intérpretes: Estamira e outros. Edição: Tuco. Música: Décio Rocha. Distribuição: Riofilme / Zazen Produções Audiovisuais. Brasil, 2004b. 1 DVD (62 MIN), Dolby Digital 2.0 e 5.1 (Português), Letterbox (4x3). Produzido por Zazen Produções Audiovisuais.

Sobre Pedro Almodóvar

Livros e capítulos de livros

ALMODÓVAR**,** Pedro. *Tudo sobre Minha Mãe*. *Todo sobre mi madre*: scénario bilingue. 2ª ed. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001. [1e édition: 1999].

BENOLIEL, Bernard (dir.). *Almodóvar*: Exibition!. Espagne: Éditions du Panama; La Cinémathèque Française – El Deseo, 2006.

CARCAUD-MACAIRE, Monique. "Pedro Almodóvar: stylistique e écriture". In: VVAA, *Styles filmiques*: 1. Classicisme e "expressivisme": Almodóvar, Greenaway, Gréemillon, Ophuls, Pqradjanov. Paris: Cahen, Lettres Modernes Minard, 2000. (Collection "Études Cinématographiques", v. 65).

GARDIES, André. "Narratologie et cinéma: le récit à l'écran". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007. p. 90.

HOLGUIN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madri: Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas, 1994.

JULLIER, Laurent. "Talons Aiguilles". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2008.

MÉJEAN, Jean-Max. *Pedro Almodóvar*: un cinéma sur la solitude moderne e les fantasmes universels démystifiés, qui décortique les jeux ambigus de l'amour e du sexe. Roma: Gremese, 2004. (Collection Les grands cinéaste).

MILLET, Catherine. "Le zip d'Almodóvar". In: BENOLIEL, Bernard (dir.). *Almodóvar*: Exibition!. Espagne: Éditions du Panama; La Cinémathèque Française – El Deseo, 2006.

MURCIA, Claude. *Femmes au bord de la crise de nerfs, Pedro Almodóvar*: étude critique. Paris: Éditions Nathan, 1995. (Collection Synopsis, dir. par Francis Vanoye).

OBADIA, Paul. *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste*: Pepi, Kika, Victor, Manuela e les autres. Paris: Condé-sur-Noireau; Cerf-Corle. 2002. (Collection dir. par Guy Hennebelle).

ORLÉAN, Mathieu. "Le répliquant". In: BENOLIEL, Bernard (dir.). *Almodóvar*: Exibition!. Espagne: Éditions du Panama; La Cinémathèque Française – El Deseo, 2006.

STRAUSS, Frédéric. "Pedro Almodóvar". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

STRAUSS, Frédéric. *Conversations avec Pedro Almodóvar*. Nova edição ampliada. Paris: Cahiers du cinéma, 2007. [1e édition: 1994].

VIDAL, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1988.

Periódicos e artigos em periódicos

DESCHAMPS, Youri (dir.). "Pedro Almodóvar: à corps et accords". *Eclipses revue de cinema*, nº. 36. Paris: Corle, 2004.

MALUF, Sônia Weidner. "Corporalidade e desejo: *Tudo sobre Minha Mãe* e o gênero na margem". *Revista Estudos Feministas*, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Santa Catarina, 2002.

Entrevista

LOISEAU, Jean-Claude. *Pedro à coeur ouvert*. 2008. Disponível em: <http://lastrada.free.fr/Almodovar/interviews/interview4.htm>. Acesso em: 8 jun. 2011.

Teses e dissertações

AZEREDO, Mônica Horta. *Deux héroïnes du cinéma de Pedro Almodóvar*: Rebeca (*Talons Aiguilles*, 1991) et Manuela (*Tout sur Ma Mère*, 1999). Dissertação (Mestrado em Estudos Cinematográficos). Université Rennes 2, Rennes, France, 2008.

Sobre a Espanha e a produção artística espanhola

Livros

LARRAZ, Emmanuel. *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris: Éditions du Cerf, 1986. (Collection 7e Art).

LENQUETE, Anne. *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste (1975-1995)*. Paris: L'Harmattan, 1999.

SEGUIN, Jean-Claude. *Histoire du cinéma espagnol*. Paris: Nathan Université, 1994. (Collection 128).

Verbetes

CAMPODÓNICO, Luis. "La musique espagnole". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

CAMPUZANO, Francisco; HERME, Guy. "Le retour de la démocratie". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. "Cinéma Espagnol". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

DURLIAT, Marcel. "L'art espagnol". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

HERME, Guy. "L'ère franquiste". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

RESSOT, Jean-Pierre. "Littérature espagnole". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

Sobre Carolina Maria de Jesus e *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada

Livro

PERPÉTUA, Elvira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus*: gênero, recepção e tradução de *Quarto de Despejo*. Belo Horizonte: UFMG, FALE, 2000.

Capítulos de livros

AZEREDO, Mônica Horta. "A representação de si e do outro nas falas de Carolina Maria de Jesus e Estamira". In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (orgs.). *Pelas margens*: representação da narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2011.

LIMA, Susana Moreira de. "O espaço social da voz: preconceito e literatura". In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (orgs.). *Pelas margens*: representação da narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2011.

LUCENA, Bruna Paiva de. "Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus". In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (orgs.). *Pelas margens*: representação da narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2011.

Teses e dissertações

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus*: o estranho diário da escritora vira-lata. Tese de Doutorado, Publicação XXX/2004, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 262 p.

Sobre Estamira

Teses e dissertações

VENTURA, Leonardo de Souza Lima. *Estamira em três miradas.* 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

Sobre Literatura e Cinema

Livros e capítulos de livros

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ALENCAR, José *de. Iracema*. 24ª. ed. São Paulo: Ática, 1991.

ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*: La vénus des lavabos. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

AMIEL, Vincent. "Poétique du montage". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "A doida". In _____. *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: Record, 1997. [Ed. original: 1951].

_____. "A procura da poesia". In: _____. *Antologia poética*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ANDRIN, Muriel. *Maléfiques*: le mélodrame filmique américain e ses heroínes (1940- 1953). Bruxelles: PIE – Peter Lang Bruxelles, 2005.

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. de G. Sperben. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUMONT, Jacques (dir.). *La rencontre*: au cinema, toujours l'inattendu arrive. Rennes: Presses Universitaires de Rennes (PUR), 2007.

_____ (dir.). *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Collin, 2006. (Collection Armand Colin Cinéma).

BAKHTIN, M. *O freudismo.* Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Estética da criação verbal.* Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. de Yara Frateschi. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem.* Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Questões de literatura e de estética:* a teoria do romance. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.

BALLARD, J. G. *Crash*: estranhos prazeres. Trad. de Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1997. [1ª edição: 1995].

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1997.

BARNIER, Martin. "Les rapports entre images et sons". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

BAROZZI, Jacques (org.). *Le goût du cinema*. Paris: Mercure de France, 2008.

BARTHES, Roland. *S/Z.* Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BOURGET, Jean-Loup. *Le mélodrame hollywoodien*. Paris: Stock, 1985. (Collection Ramsay Poche Cinéma).

CALDAS, Ricardo Wahrendorff; MONTORO, Tânia. *A evolução do cinema brasileiro no século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*, Rio de Janeiro: José Álvaro Editor,1965.

CANDIDO, Antônio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 2ª ed., 2000. Disponível em: http://www.livrosparatodos.net/livros-downloads/a-personagem-de-ficcao.html. Acesso em: 10 set. 2010.

_____; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 2ª ed., 2000. Disponível em: http://www.livrosparatodos.net/ livros-downloads/a-personagem-de-ficcao.html. Acesso em: 10 set. 2010.

CARVALHO, Murilo. "Eu, um homem correto". In: RUFFATO, Luiz (org). *Questão de pele*: contos sobre preconceito racial. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

CHION, Michel. *Écrire un scénario*. Paris: Cahiers du cinema; I.N.A., 1985.

_____. *Le son*. Paris: Nathan, 2002. [1e édition: 1999]. (Collection dir. par Michel Marie).

COLLE, Jean; GAUTHIER, Guy; PHILIPPE, Claude-Jean. "Histoire du cinéma". In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir e pouvoir*: l'innocence perdue – cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Verdier, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela,* de Clarisse Lispector". In: DALCASTAGNÈ, Regina e THOMAZ, Paulo C. (orgs.). *Pelas margens: representação da narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2011. p. 40-55.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1*: l'image-mouvement. Paris: Minuit, 2006.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. "Une approche culturelle de l'image". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

EURÍPEDES. *Medeia*. Trad. de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. Rio de Janeiro: Victor Civita, 1982.

FERRAZ, Stella Montalvão. "Identidade e preconceito: "Eu, um homem correto", de Murilo Carvalho. In: *Pelas margens:* DALCASTAGNÈ, Regina e THOMAZ, Paulo C. (orgs.). *representação da narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2011.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris: Denoel; Gonthier, 1977.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*: os fundamentos do texto cinematográfico. 3ª. ed. Trad. de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. [1ª. edição: 1979].

GARDIES, André. "Narratologie et cinéma: le récit à l'écran". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma e les images*. Paris: Colin, 2007.

_____. "Le cadrage et le plan". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

GARDIES, André; BESSALEL, Jean. *200 mots-clé de la théorie du cinema*. 2ª. ed. Paris: Cerf, 1992. (Collection 7e. Art, dirigida por Guy Hennebelle).

GODET, Rita Olivieri. "Ficcionalização da voz autorial em *A casa dos budas ditosos*". In: _____. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo; Rio de Janeiro; Feira de Santana: Hucitec/Academia Brasileira de Letras/Editora UEFS, 2009. p. 163-186.

GOMES, Paulo Emílio S. "A personagem cinematográfica". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 2ª ed., 2000. Disponível em: http://www.livrosparatodos.net/livros-downloads/a-personagem-de-ficcao.html. Acesso em: 10 set. 2010.

HENNEBELLE, Guy (dir.). *La marginalité à l'écran*. Condé-sur-Noireau: Corle, 1999. (Collection CinémAction, n° 91).

HILST, Hilda. *A obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.

_____. *Casa de alvenaria*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

_____. *Diário de Bitita.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Meu Estranho Diário*. In: LEVINE, Robert; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. (orgs.). São Paulo: Xamã, 1996.

JOST, François. "Analyser la télévision". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

JULLIER, Laurent. "Points de vue et l'esthétique des images animées". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

_____. *L'analyse de sequences*. 2ª ed. Paris: Collin, 2007. [1ª ed.: Nathan; VUEF, 2002].

LAGNY, Michèle "Histoire et cinéma". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

LÉON, Paul. "Iconotextes, le jeu des images et des mots: presse et publicité". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

LISPECTOR, Clarisse. *A hora da estrela.* 17ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, (1990 [1977]).

LUNA, Sandra. *Dramaturgia e Cinema:* ação e adaptação nos trilhos de um bonde chamado desejo. João Pessoa: Ideia, 2009.

MASSOU, Luc. "L'esthétique des images animées". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

MOTTA, Luiz Gonzaga, "A narrativa mediada e a permanência da tradição: percurso de um anti-herói brasileiro". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 38, jul.-dez. 2011, p. 185-212.

MOUËLLIC, Gilles. *Jazz e cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000. (Collection Essais).

_____. *La musique de film*: pour écouter le cinéma. 2ª. ed. Paris: Cahiers du Cinéma; CNDP, 2003. (Collection Les Petits Cahiers).

ODIN, Roger. "L'approche langagière des images". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PINEL, Vincent. *Genres e mouvements au cinema*. Paris: Larousse, 2006. [1ª ed.: 2000].

PRADO, Décio de A. "A personagem no teatro". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 2ª ed., 2000. Disponível em: http://www.livrosparatodos.net/livros-downloads/a-personagem-de-ficcao.html. Acesso em: 10 set. 2010.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

RÉGNIER, Georges. *Cómo construir un film*: 8, 9, 5, 16 mm – del escenario a la proyección. Barcelona: OMEGA, 1958.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. [1ª. ed.: 1963).

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 2ª ed., 2000. Disponível em: http://www.livrosparatodos.net/livros-downloads/a-personagem-de-ficcao.html. Acesso em: 10 set. 2010.

SAVERNINI, Érica. *Índices de um Cinema de Poesia – Píer Pólo Pasolini, Luis Buñel e Krzysztof Kieslowski,* Minas Gerais: Editora UFMG, 1999.

SERCEAU, Michel. "Rupture, marginalité et différence chez Alain Tanner". In: HENNEBELLE, Guy (dir.). *La marginalité à l'écran*. 2ª ed. Condé-sur-Noireau: Corle, 1999. (Collection CinémAction, nº. 91).

SIJLL, J. Van. *Lês techniques narratives du cinema*: lês 100 plus grands procedes que tout réalisateur doit connaiître. Trad. e releit. da língua inglesa por Philippe Rollet. Paris: Eyrolles, 2006.

SÓFOCLES. *Antígona.* Trad. de Domingos Pascoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. v. 9. Paris: Cahiers du cinema; Le Monde, 2007. (Collection Grands Cineastes).

SOUZA, Licia Soares de. *Literatura e cinema*: traduções intersemióticas. Salvador: EDUNEB, 2009.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

VANOYE, Francis. "Le spectateur". In: GARDIES, René (dir.). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Colin, 2007.

_____. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991.

_____ ; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan, 1992.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. (Coleção Leitura) [1ª edição: 2001].

Artigos

COMOLLI, Jean-Louis. "Technique e idéologie". In: *Cahiers du cinema*, nº. 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 241. Paris: Cahiers du Cinéma; CNDP, 1971-1972.

Teses e dissertações

LIMA, Susana Moreira de. *O outono da vida:* trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008.

LINS, Paula Diniz. *O pobre em cena*: representação no cinema brasileiro contemporâneo. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea.* Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, DF, 2008.

Sobre Psicologia, Filosofia, Antropologia, Sociologia, Cultura e Linguagem

Livros e capítulos de livros

ARENDT, Hannah. "Qu'est-ce que la liberté?". In: _____. *Crise de la cultura*: huit exercices de pensée politique. Paris: Idées; Gallimard, 1972.

_____. *A vida do espírito*: o pensar, o querer, o julgar. Trad. de Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Duramá, 1993. 2 v.

_____. *Considérations morales*. Trad. da língua inglesa por Marc Ducassou e Didier Maes. Paris: Rivages Poche; Peite Bibliothèque, 1996. [1e édition: 1971].

_____. *La crise de la culture*. Paris: Idees; Gallimard,1972.

AUDI, Paul. *L'éthique mise a nu par ses paradoxes, même*. Paris: Presses Universitaires de France (Puf), 2000. (Collection Perspectives Critiques).

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*: o fim do social e o surgimento das massas. Trad. de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*: a busca por segurança. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Vidas desperdiçadas***.** Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRANDIST, Craig. *"Gramsci, Bakhtin e a semiótica da hegemonia",* In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor (orgs.), *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*, São Carlos, Pedro & João Editores, 2010.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: a idade da fábula – histórias de deuses e heróis. Trad. de David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 10ª ed. Trad. de Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1995. [1ª edição: 1949].

CAVALCANTI, Raïssa. *O mito de Narciso*: o herói da consciência. São Paulo: Cultrix, 1992.

CIORAN, Émile Michel. *La tentation d'exister*. Paris: Gallimard, 1956. (Collection Les Essais).

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*: a imagem-movimento. Trad. de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DOLTO, Françoise. *Solitude*. Paris: Vertiges du Nord/Carrere, 1985.

ELIADE, Mircéa. *Le sacré et le profane*. Paris: Galimard, 1965. [1ª ed. 1957: Rowohlt Taschenbuchverlag, Hamburg, 1957].

EMERSON, Caryl, 2010. "Palavra exterior e fala interior: Bakhtin, Vygotsky e a internalização da linguagem". In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor (orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica.* (Titulo original em francês Histoire de la Folie à l'Âge Classique), São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Microfísica do poder*. Org. e trad. de Roberto Machado. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. (Biblioteca de filosofia e história das ciências; v. 7).

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. 8ª ed. Trad. de Walderedo Ismael de Oliveira. Círculo do Livro, [s.d.]. v. 2.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Trad. de Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. v. 1.

_____. *Los orígenes del psicoanálisis*: cartas, manuscritos y notas (1887-1902). Trad. de Ludovico Rosenthal. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1956.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. [1ª edição: 1959].

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 25ª ed. Trad. de Galeno de Freitas. São Paulo: Paz e Terra, 1977. [1ª edição: 1976].

GARANHUNS, Valdeck de. *Mitos e lendas brasileiras em prosa e em verso*. São Paulo: Moderna, 2007.

HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (org.). *Representation: Cultural representation and cultural signifying practices*. London: Sage, 2001.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HOLQUIST, Michael. 2010. "Dialogismo e estética". In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor (orgs.). 2010. *Mikhail Bakhtin*: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores.

JUNG, Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. [1ª edição: 1964].

_____. *Memórias*, *sonhos e reflexões*. Trad. de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 10ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. [1ª edição: 1986].

MALINOWISKI, Bronislaw. *La sexualité e sa répression dans les sociétés primitives*. Paris: Payot, 1967.

MANNHEIM, Karl. "O problema do intelectual". Tradução de Sylvio Uliana. *Essays on the sociology of culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1956.

_____. *Sociologia da cultura*. Trad. de Roberto Gambini. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MEIRELLES, Sílvia. *O livro das crendices*. São Paulo: Publifolha, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. (Collection Tel).

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Trad. de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.].

_____. *La genealogie de la morale*. Trad. da língua alemã por Henri Albert. Paris: Gallimard, 1979.

PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade*: favelas e política no Rio de Janeiro. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra. 2002. [1ª edição: 1977].

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SILVA, Franklin Leopoldo e. "O imperativo ético de Sartre", em Novaes, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VALLET, Odon. *Petit lexique des idées fausses sur les réligions*. Paris: Albin Michel, 2002.

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

Verbetes

BOURGAT, Florence. “Animalité”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

CLÉMENT, Catherine, “Androgyne”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

COMTE-SPONVILLE, André. “Bonheur Souffrance”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

DELAUNAY, Alain. “Énigme”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

MARCADE. “Christ Souffrance”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

MONTRELAY; ROUBLEF. “La sexualité féminine”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

MORIN, Violet; MILLET, Louis. “Héros e idoles”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

SAINT GIRON, Baldine. “Passion”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

_____. “Souffrance”. In: *Encyclopædie Universalis Virtuel*. Disponível em URL: <http://www.universalis.fr>. Acesso em: 20 set. 2010.

Sobre mulher, cinema e mulher, telenovela e mulher

Livros e capítulos de livros

BADINTER, Elisabeth. *Émilie, Émilie*: ou l’ambition féminine au XVIIIe siècle. Paris: Flamarion, 1983.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 5ª ed. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 1. [1ª edição original: 1949].

BELOTTI, Elena Gianini. *Du côté dês petites filles*. Paris: Éditions dês Femmes, 1974.

CHINEN, Allan B. *A mulher heroica*: relatos clássicos de mulheres que ousaram desafiar seus papéis. Trad. de Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo: Summus Editorial, 2001.

DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri; DOPPENSCHMITT, Elen Cristina Souza. “Tempo de espera”. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

DOLTO, Françoise. *Sexualité feminine*: la libido génitale et son destin feminine. Paris: Gallimard, 1996.

EITERER, Carmem. “A vida de Antônia”. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

GROULT, Benoîte. *Ainsi soit-elle*. Paris: Grasset, 1975.

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

KNIBIEHLER, Yvonne; FOUQUET, Catherine. *La femme et les médecins*: analyse historique. Paris: Hachete, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Seule une femme*. Paris: L'Aube, 2007.

MONTIEL, Juan Antônio. "Sobre *Fale com Ela*". In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

LACLOS, Choderlos de. *De femmes et de leur éducation*. v. 286. Paris: Mille et une Nuits, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *La troisième femme*: permanence et révolution du féminin. Paris: Gallimard, 1997.

MC ROBBIE, Angela. "Cinema e gênero". In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

MONTIEL, Juan Antônio. "Sobre *Fale com Ela*". In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

MULVEY, Laura. "Fetichisms". In: _____. *Fetishism and curiosity*. London: BFI/Indiana University Press, 1996a. p. 1-15.

_____. "Introduction". In: _____. *Visual and other pleasures*. London: The Macmillan Press Ltd, 1989a. p. vii-xvii.

_____. "Pandora's box: topographies of Ccuriosity". In: _____. *Fetishism and curiosity*. London: BFI/Indiana University Press, 1996b. p. 53-64.

_____. "Visual pleasure and narrative cinema". In: _____. *Visual and other pleasures*. London: The Macmillan Press Ltd, 1989b. p. 14-26.

ONFRAY, Michel. *Féeries anatomiques*: généalogie du corps faustien. Paris: Grasset, 2003.

_____. *Le souci dês plaisirs*: construction d'une érotique solaire. Paris: Flammarion, 2008.

PASSOS, Luiz Augusto. "As horas". In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castor; ROCHA, Maria Isabel Antunes. "Eternamente Pagu". In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VIANNA, Cláudia; SETON, Maria da Graça. "Lanternas vermelhas". In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Teses e dissertações

BATISTA, Roselis M. *La femme dans les telenovelas brésiliennes et mexicaines*: entre stéréotype et modernité. Thèse (Doctorat de Langues et Littératures Romanes) – Université de Rennes 2, Rennes, 2002.

Periódicos e artigos de periódicos

PAIVA, L. L. de O.; MENDONÇA, M. L. M. "Imagem de mulher: o feminino no cinema brasileiro contemporâneo". In: Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Estudos Culturais e de Gênero, v. III, 2004, Covilhã, Portugal. *Anais*..., Covilhã, 2004.

MULVEY, Laura. "Looking at the past from the present: rethinking feminist film theory of the 1970s." *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, v. 30, nº. 1, 2004. p. 1286-92.

_____. "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen*, v. 16, nº. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

NÚCLEO de Estudos de Gênero Pagu. *Cadernos Pagu*. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993-2010.

REVISTA *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 3, nº. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

Sites da Internet

http://www.analysesdesequences.com

http://www.egeda.es/eldeseo/default.asp

http://www.universalis.fr

http://lastrada.free.fr/Almodóvar/interviews/interview4. htm>. Acesso em: 28 abr. 2010.

Seminários e Palestras

LUNA, Sandra. "Drama social: tragédia moderna?". In: *I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária*. Dourados-MS, Brasil, 11-15 de maio de 2010.

Dicionários

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

REY, Alain (dir.). *Le Robert Micro*: dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris: Le Robert, 2006.

Filmografia

A CASA DE ALICE. Direção: Chico Teixeira, Roteiro: Chico Teixeira, Júlio Pessoa, Sabina Anzuategui e Marcelo Gomes, Produtoção: Patrick Leblanc e Zita Carvalhosa, Fotografia: Mauro Pinheiro Jr., Direção de arte: Marcos Pedroso, Edição: Vânia Debs. Brasil, 2007.

A OSTRA E O VENTO. Direção: Walter Lima Júnior, Roteiro: Walter Lima Jr. E Flávio Tambellini, baseado no livro de Moacir C. Lopes, Produtoção: Flávio Tambellini, Fotografia: Pedro Farkas, Direção de arte: Clóvis Bueno, Figurino: Rita Murtinho, Edição: Sérgio Mekles. Brasil, 1998.

A STREETCAR NAMED DESIRE. Direção: Elia Kazan, Roteiro: Oscar Saul, baseado em peça de Tennessee William's. Produção: Charles K. Feldman, Fotografia: Harry Stradling Jr.,

Direção de arte: Richard Day, Figurino: Lucinda Ballard, Edição: David Wisbart, Música: Alex North. Brasil, 1951.

AVASSALADORAS. Direção: Mara Mourão, Roteiro: Mara Mourão e Melanie Dimantas, baseado em história de Mara Mourão, Produção: Walkiria Barbosa, Iafa Britz, Vilma Lustosa e Marcos Didonet, Fotografia: José Tadeu Ribeiro, Direção de arte: Alexandre Meyer, Figurino: Karla Monteiro, Música: André Moraes. Brasil, 2002.

BICHO DE 7 CABEÇAS. Direção: Laís Bodansky, Roteiro: Luís Bolognesi, Produção: Maria Ionescu e Fabiano Gullane, Direção de arte: Marcos Pedroso, Edição: Jacopo Quadri e Letizia Caudullo, Música: André Abujamra. Brasil, 2000.

BODAS DE SANGUE (Título original: *Bodas de Sangre*), Direção: Carlos Saura, Roteiro: Carlos Saura, Antonio Artero, Antonio Gades, Produção: Emiliano Piedra, Fotografia: Teodoro Escamilla, Figurino: Francisco Nieva, Edição: Pablo Gonzáles del Amo, Música: Emílio Diego. Espanha/França, 1983.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles, Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein, Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre, Edição: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda, Música: Antônio Pinto e Jacques Morelembaum. Brasil, 1998.

CHEGA DE SAUDADE. Direção: Laís Bodanski, Roteiro: Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, Produção: Caio Gullane e Fabiano Gullane, Fotografia: Walter Carvalho, Direção de Arte: Marcos Pedroso, Edição: Paulo Sacramento, Música: BiD. Brasil, 2008.

COMO AGARRAR UM MILIONÁRIO (Título original: *How to marry a millionaire*). Direção: Jean Negulesco, Roteiro: Nunally Johnson, baseado em peça de Zoe Akins, Dale Eunson e Katherine Albert, Produção: Nunally Johnson, Fotografia: Joseph Mac Donald, Direção de arte: Leland Fuller e Lyle R. Wheeler, Figurino: Charles Le Maire e Travilla, Edição: Louis R. Loeffler, Música: Cyril J. Mockridge e Alfred Newman. EUA, 1953.

EU, TU, ELES. Direção: Andrucha Waddington, Roteiro: Elena Soarez, Produção: Andrucha Waddington, Leonardo Barros, Pedro B. Hollanda, Flávio Tambellini, Fotografia: Breno Silveira, Direção de arte: Toni Vanzolini, Figurino: Cláudia Kopke, Edição: Vicente Kubrusly, Música: Gilberto Gil. Brasil, 2001.

GLÓRIA. Direção e Roteiro: John Cassavetes, Produção: Stephen F. Kesten, Sam Shaw, Direção de arte: Rene D'Auriac, Figurino: Peggy Farrel, Emanuel Ungaro, Edição: George C. Villaseñor, Música: Bill Conti. EUA, 1980.

IMAGENS DO INCONCIENTE. Direção e Roteiro: Léon Hirszman, baseado em texto de Nise da Silveira, Produção: Léon Hirszman, Música: Edu Lobo. Brasil, 1983/1986.

IMITAÇÃO DA VIDA (Título original: *Imitation of life*), Direção: Douglas Sirk, Roteiro: Allan Scott e Eleanore Griffin baseados em romance de Fannie Hurst. Produção: Ross Hunter, Figurino: Bill Thomas, Fotografia: Russell Metty, Direção de arte: Alexander Golitzen e Richard Riedel, Edição: Milton Carruth, Música: Franck Skinner e Henry Mancini. EUA, 1959.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho, Roteiro: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida, Fotografia: Jacques Cheuiche, Edição: Jordana Berg. Brasil, 2007.

LINHA DE PASSE. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas, Roteiro: George Moura e Daniela Thomas, com colaboração de Bráulio Mantovani, Produção: Maurício Andrade Ramos e Rebecca Yeldham, Fotografia: Mauro Pinheiro Jr., Direção de arte: Valdy Lopes, Figurino: Cássio Brasil, Edição: Gustavo Giani e Lívia Serpa, Música: Gustavo Santaolalla. Brasil, 2008.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes, Roteiro: Guel Arraes, Jorge Furtado e Pedro Cardoso, baseado em peça teatral de Osman Lins, Produção: Paula Lavigne, Fotografia: Uli Burtin, Direção de arte: Cláudio Amaral Peixoto, Figurino: Emília Duncan, Edição: Paulo Henrique Farias. Brasil, 2003.

NOITE DE ESTREIA (Título original: *Opening night).* Direção e Roteiro: John Cassavetes, Produção: Al Ruban, Fotografia: Al Ruban, Direção de arte: Bryan Ryman, Figurino: Alexandra Corwin-Hankin, Edição: Tom Cornwell, Música: Bo Harwood. EUA, 1977.

O CÉU DE SUELY. Direção: Karïn Ainouz, Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Aïnouz, baseado em argumento de Maurício Zacharias e Karim Aïnouz, Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Habërle e Peter Rommel, Fotografia: Walter Carvalho, Direção de arte: Marcos Pedroso, Edição: Isabela Monteiro de Castro e Tina Baz Le Gal, Música: Berna Ceppas e Kamal Kassin. Brasil, 2006.

OS CAÇADORES DA ARCA PERDIDA (Título original: *Raiders of the lost ark*). Direção: Steven Spielberg, Roteiro: Lawrance Kasdan, baseado em estória de George Lucas e Philip Kaufan, Produção: Frank Marshall, Fotografia: Douglas Slocombe, Direção de arte: Leslie Dilley, Figurino: Deborah Nadoolman, Edição: Michael Kahn, Música: John Williams, Estados Unidos, 1981.

ROCKY, UM LUTADOR (Título original: *Rocky*). Direção: John G. Avildsen, Roteiro: Sylvester Stallone, Produção: Robert Chartoff e Irwin Winkler, Fotografia: James Crabe, Figurino: Robert Cambel e Joanne Hutchinson, Direção de arte: James H. Spencer, Edição: Scott Conrad e Richard Halsey, Música: Bill Conti. Estados Unidos, 1976.

SONATA DE OUTONO (Título original: *Höstsonaten).* Direção e Roteiro: Ingmar Bergman, Produção: Katinka Faragó, Fotografia: Sven Nykvist, Figurino: Inger Pehrsson, Edição: Sylvia Ingemarsson, Música não original: Frédéric Chopin, Georg Händel, Robert Schumann. Suécia, 1979.

A MALVADA (Título original: *All about Eve).* Direção e Roteiro: Joseph L. Mankiewicz, Produção: Darryl F. Zanuck, Fotografia: Milton R. Krasner, Figurino: Edith Head, Edição: Barbara McLean, EUA, 1950.

RESUME

INTRODUCTION

Après avoir analysé, dans mon Master en Cinéma soutenu à l'Université Rennes 2, l'idée d'héroïne dans des films d'Almodóvar, j'ai pu observer combien le travail de ce cinéaste se rapprochait du panorama imagétique brésilien, spécialement de celui des feuilletons, en particulier ceux des premiers temps de la télévision brésilienne, époque pendant laquelle le contenu mélodramatique était l'élément-clé et la toile de fond du développement des trames.

Sachant qu'une analyse ne peut jamais être considérée comme achevée, les œuvres qui faisaient partie du *corpus* d'analyse de mon mémoire (*Talons Aiguilles* et *Tout sur Ma Mère* – Pedro Almodóvar, 1991 et 1999 respectivement) sont inclues dans cette thèse. J'y ajoute trois autres : deux films, *Estamira* et *Estamira para Todos e para Ninguém* (respectivement long et moyen métrage de Marcos Prado, 2004) et le livre *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus, 1960, publié en France en 1962 sous le titre *Le Dépotoir*, par Carolina Maria de Jesus.

L'objectif est d'étudier le parcours des principaux protagonistes dans ces œuvres et d'analyser, entre autres, comment est élaborée la représentation esthétique du réel, en ayant comme axe central la construction et la représentation de leurs héroïnes respectives : Rebeca, Manuela, Estamira et Carolina Maria de Jesus.

Les œuvres étudiées, en dépit de la différence de nationalité, de langue d'origine et de genre, forment un *corpus* de travail cohérent : toutes ont la femme comme thème central. Un des points d'intersection entre les protagonistes est la recherche d'un espace d'affectivité. Mais au-delà de celui-ci, il y a d'autres thèmes convergents, comme par exemple la figure de l'homme (réalisateurs et éditeur) qui dévoile la femme dans sa condition d'héroïne. Bien que bien loin du concept adopté traditionnellement pour définir le héros.

Une autre question commune est que dans les œuvres tant brésiliennes qu'espagnoles on perçoit l'existence d'univers qui s'opposent même s'ils font partie d'une même société. La misère décrite dans le documentaire et dans le journal est autant opposée à une supposée opulence que le sont, dans les fictions, l'homosexualité face à l'hétérosexualité d'une société représentée comme étant, en partie, fermée et pleine de préjugés.

Le temps passé est l'élément-clé pour la révélation des raisons qu'ont les héroïnes pour exister et vivre mais, en même temps, il est l'atout qui garantit que le spectateur sera convaincu. Dans le cas des documentaires, l'usage récurrent de photos et de témoignages provoque autant de persuasion que le flash-back dans le cas des films de fiction. Le texte de Carolina est écrit par ordre chronologique ce qui renvoie aussi le lecteur au passé de la protagoniste à chaque nouvelle page.

Le *corpus* proposé laisse voir une intention d'emporter l'adhésion du spectateur : le récit du documentaire cherche à garantir la « vérité » en se servant de « documents », que ce soit des photos ou même les paroles de personnes convaincantes qui font partie de la vie d'Estamira. La description ponctuelle des événements dans *Le Dépotoir,* sert à garder le lecteur attentif à la représentation d'un symbolique ici-maintenant qui actualise constamment le texte.

Dans le cas des films de fiction, le réalisateur arbitre pour construire une trame où le spectateur est convié à se laisser guider par l'identification avec le personnage en souffrance. Les films et le livre, chacun à leur manière, proposent un grand final dans lequel les protagonistes, après avoir cheminé par tout un parcours de souffrance et de douleur, semblent vivre une rédemption. Comme si elles avaient fait la paix avec ce passé de difficultés et qu'elles étaient prêtes à vivre un futur plus « propre ».

Ce « nettoyage », dans le cas d'Estamira, est représenté esthétiquement, dans le long-métrage *Estamira*, par l'eau dans laquelle elle se baigne. Rebeca au moyen de la maternité imminente finit par être représentée scéniquement comme une future mère, ce qui l'autorise à vivre de manière ordinaire. De la même façon Manuela, qui commence le film comme la « mère », perd cette condition puisque son fils meurt renversé par une voiture puis retrouve le même statut à la fin lorsqu'elle adopte un bébé qui se substitue à son fils.

Dans *Le Dépotoir,* le final ne renvoie pas à un quelconque bonheur, encore moins à la résolution de la problématique qui fonde la vie de la protagoniste : la misère. Les dernières lignes du livre exposent la notion de continuité, de non-altération. C'est seulement après avoir considéré les éléments extérieurs au livre – partie de l'histoire de l'auteur – que le lecteur est invité à supposer une « fin » dans les termes des happy ends traditionnels. Bien que l'histoire réelle de Carolina ne soit pas un portrait fidèle de ces fins heureuses, comme je le souligne tout au long de cette thèse.

Estamira et *Estamira para Todos e para Ninguém* racontent l'histoire d'Estamira Gomes de Souza (1939-2011), une brésilienne qui souffre de perturbations mentales et qui, pendant près de deux décades, vit et travaille dans une décharge dans de très dures conditions

de vie. C'est elle-même qui parle d'elle : cependant, sa trajectoire passée et présente est aussi décrite par des amis et des parents qui partagent leurs vies avec la ramasseuse de déchets dans divers lieux et moments de son existence. Les scènes sont filmées, la plupart du temps, dans le Jardim Gramacho, à Rio de Janeiro, Brésil, où un ancien dépotoir urbain, en voie de fermeture, sert de décor. Les documentaires mettent en scène la représentation d'une femme qui ne ressemble en rien à l'image stéréotypée de la « carioca ». Outre le fait qu'elle ne soit pas en accord avec les canons de la beauté imposés par cette société, elle est pauvre, âgée et souffrante.

Talons Aiguilles est un film qui met en scène la vie de deux femmes -mère et fille- qui vivent des moments différents, mais de grande importance, dans leurs existences. La mère, la chanteuse et fameuse actrice Becky del Páramo (Marisa Paredes), revient à Madrid, sa ville natale et retrouve sa fille Rebeca (Victoria Abril) qui est présentatrice d'un journal télévisé. Bien qu'elles soient séparées l'une d'autre depuis quinze ans, Rebeca réagit comme si elle était la petite fille abandonée par sa mère. Ce n'est pas par pure coïncidence que Rebeca a choisi de se marier avec Manuel, ex-amant de sa mère. Le film offre aussi des moments de tension supportés par un récit dramatique, caractéristique de l'œuvre de ce cinéaste.

Le Dépotoir est le fruit d'une édition des écrits de Carolina Maria de Jesus. Ils ont été connus du grand public d'abord en 1958 grâce aux articles publiés dans l'hebdomadaire *O Cruzeiro*, et ensuite, en 1960, quand le livre fut édité. L'édition a été élaborée par Audálio Dantas, qui avait lu les vingt cahiers où Carolina consignait sa vie au jour le jour. Avec grande vigueur et pugnacité l'auteur y raconte sa vie de *favelada* (habitante d'une favela) aux côtés de ses enfants et d'autres qui, comme elle, lutte pour survivre à la misère dans le bidonville de Canindé (aujourd'hui démoli), à São Paulo.

Tout sur Ma Mère est un film qui présente la souffrance de la mère qui perd son fils unique et qui a comme toile de fond, entre autres, la question du mouvement d'aller-retour par différents moments et espaces. Quelques temps après le début de l'histoire, la protagoniste Manuela (Cecilia Roth) perd son fils Estéban (Eloy Azorín), écrasé à la sortie d'une pièce de théâtre à laquelle il est allé en compagnie de Manuela. A partir de là, la douleur et la souffrance sont les principaux éléments qui incitent cette femme à revoir son passé pour, alors, recommencer un nouveau cycle de vie.

Ce qui m'intéresse, donc, c'est de montrer de quelle manière ces quatre œuvres proposent la représentation des protagonistes dans la condition de personnes spéciales, héroïques, comment elles incitent le spectateur à être à côté de ces personnages. Estamira, Rebeca, Carolina et Manuela sont présentées dès le début des écrits ou des films comme des

personnes qui souffrent mais qui toujours résistent à leur douleur. Le plus souvent, leur force et leur courage sont une constante et c'est là que réside leur héroïsme. Autant leur côté puissant que leur côté fragile et souffrant semblent être la condition sine qua non pour déterminer une distinction entre elles et les autres femmes qui apparaissent dans ces œuvres et, en dernière analyse, entre elles et le lecteur/spectateur lui-même.

Tant le livre que les films incitent à croire que la souffrance est un élément assez caractéristique de l'univers féminin et que, la plupart du temps, elle est provoquée par l'action de l'homme dans leurs vies. Cependant la force, le courage, la détermination et le désir de vaincre les différentes épreuves qu'elles doivent traverser, font aussi partie de ce même monde. Après avoir lu le *Journal* et vu les quatre films, il reste gravé dans la mémoire l'image d'une héroïne intrépide, en guerre interne avec elle-même, contre les difficultés qu'elle affronte dans sa vie. La douleur est toujours associée à un énorme courage sur lequel elle s'appuie pour vaincre les « dragons symboliques ».

Ce travail s'organise en quatre chapitres. Dans le premier, je propose l'étude de la représentation dans la littérature et le cinéma, en mettant en valeur l'importance de la recherche de la vérité dans les documentaires, de la parole de soi dans le *Journal* et de l'inclusion d'éléments du mélodrame dans les fictions. Le second chapitre est dédié à l'analyse de la construction et de la représentation des protagonistes, spécialement à partir du moment où elles sont présentées au lecteur ou au spectateur.

Dans le troisième chapitre, j'analyse les passages qui présentent le côté sombre des protagonistes et je propose de montrer combien, à ces moments-là, on perçoit un mouvement d'éloignement symbolique du spectateur. J'analyse donc le dialogue de ces femmes avec les témoins qui tournent autour de leur vie et leur relation avec les différents temps et espaces présents dans leurs parcours. Je mets en évidence la présence de ces femmes tant dans leur relation avec le monde officiel qu'avec le monde non officiel et je remarque combien chaque œuvre a d'éléments distanciateurs : ordures et folie, dans les documentaires, le désir et la critique, dans le journal de Carolina, homosexualité et transgression, dans les fictions.

Dans la quatrième partie, j'analyse les stratégies d'approche observées tout au long des récits, le « non-vu », ou le non matérialisé dans les textes, étant la première d'entre elles. Suit l'analyse de la représentation des héroïnes comme personnes souffrantes. Mais aussi dans leur condition de mères et personnes qui, parce qu'elles circulent symboliquement dans deux mondes (l'officiel et le non officiel), pour reprendre les termes de Bakhtin, finissent par être les principales responsables du dialogue entre les deux.

Enfin j'analyse la fin du livre et celles des films où j'observe la construction sinon d'un final heureux du moins une fermeture où il est clair pour le spectateur que les protagonistes, à l'intérieur et à l'extérieur des œuvres, réussissent à accomplir leur mission et de fait méritent d'être vues comme héroïnes de leurs propres histoires.

Pour le processus de dévoilement des intentions implicites, j'ai choisi d'utiliser comme méthodologie l'analyse du discours des personnages et l'observation d'autres composantes littéraires ou filmiques, comme la gestuelle, le décor, le dialogues, les monologues, la localisation, l'atmosphère, le montage. Je propose cette analyse en me basant sur des théoriciens comme Michel Foucault, Stuart Hall, Mikhail Bakhtinne, Kathryn Woodward, Antonio Candido et Anatole Rosenfeld.

Hall est spécialement important pour la base théorique du thème « Représentation ». Chez Bakhtin, je retiens principalement ses théories sur le roman où l'idée de chronotope est primordiale pour éclairer la compréhension des questions englobant temps et espace dans ces œuvres. Et aussi par rapport à la construction de la figure du héros et de la relation de celui-ci avec l'auteur. Cet auteur est important aussi pour la lecture de la figure de carnavalisation, quasi omniprésente, spécialement dans les œuvres d'Almodóvar.

Woodward se montre essentiel pour cette thèse en ce qui se réfère aux questions identitaires, tandis que Candido et Rosenfeld m'aident à avancer dans la lecture que je fais du personnage et de sa participation dans les diverses formes de représentation. Foucault est présent principalement pour aider à l'interprétation et à la compréhension de la figure du pouvoir, par rapport aux questions d'héroïcité des protagonistes.

CHAPITRE 1 REPRESENTATION DANS LA LITTERATURE ET AU CINEMA

1.1. REPRESENTATION DANS LE LANGAGE LITTERAIRE ET CINEMATOGRAPHIQUE

Littérature et cinéma sont des langages qui permettent que la « chose » soit représentée et comprise. Autrement dit, on entend par littérature et cinéma, avec leurs codes, comme l'instrument qui va signifier les personnages mais aussi le lecteur/spectateur. Parmi les théoriciens, il n'existe pas de point de vue unique sur comment s'effectue, à partir de la représentation, la liaison entre langage et culture. C'est pourquoi j'ai choisi l'un des plus importants chercheurs en études culturelles pour la définir : Stuart Hall. Selon cet auteur, la

représentation est l'acte, à travers un langage déterminé de dire quelque chose de significatif pour quelqu'un. (2001, p.15)

Il souligne que la représentation est une partie essentielle dans le jeu de production de signifié entre des membres qui partagent la même culture, c'est-à-dire, qui ont entre eux la compréhension de codes communs. C'est justement le langage, affirme Hall, qui garantit à un groupe culturel déterminé de partager le sens des choses (id., p. 1). Et, dans la mesure où il produit des significations qui peuvent être partagées par un groupe déterminé, le langage produit de la culture. Le mot « culture » est pris ici dans les termes proposés par Hall, c'est-à-dire, un renvoi à un ensemble de valeurs partagées par un groupe ou une société.

Lu et interprété activement, le langage est, nécessairement, un acte imprécis, dépendant autant de celui qui parle que de celui qui lit, voit, entend, en fin de compte, interprète. (id., p. 32-3) L'auteur observe que, même si Michel Foucault utilise le mot « représentation» dans un sens plus stricte que celui proposé par lui dans son article *Representation, Meaning and Language*[91], que j'utilise comme référence dans ce chapitre, cet auteur français a beaucoup contribué à l'élaboration d'une nouvelle conception sur la question de la représentation : Foucault place dans le discours et non dans le sujet l'origine de la connaissance et du pouvoir.

En accord avec Laclau et Mouffe (1990, p. 100-3, apud HALL, 2001, p. 70), qui analyse la question du discours chez Foucault, les objets existent mais n'ont pas effectivement une signification fixe, à moins qu'ils ne soient insérés dans un discours, comme dans l'exemple : « L'objet rond en cuir que vous frappez du pied est un objet physique -un ballon. Mais il ne devient « ballon de foot que dans le contexte des règles du jeu, qui sont construites socialement. » (id.).

Estamira, Rebeca, Carolina et Manuela, de la même façon, sont seulement les héroïnes de leurs récits respectifs parce que le discours filmique et littéraire construit à cette fin est interprété de cette manière. En dehors des discours cinématographique et littéraire, les protagonistes peuvent avoir une série d'autres significations, mais ne sont pas les héroïnes représentées dans le journal ou dans les films.

Le discours, vu sous cet angle, a le pouvoir de transformer la réalité et est capable de créer une méta-réalité qui, dans le cas des documentaires et du journal, ne peut être appelée fiction mais non plus réalité puisque les femmes représentées ne sont plus les mêmes qui

[91] En français: *Représentation, Signifiant et Langue*.

servent de modèle au livre et aux films. Elles leur ressemblent mais, insérées dans les discours littéraire et cinématographique, elles sont autres, bien différentes

Sur la nouvelle conception du pouvoir proposé par Foucault, Hall affirme qu'elle n'est pas en relation avec la notion que le pouvoir a toujours une direction unique, comme de haut en bas, originaire d'une source déterminée normalement considérée comme plus forte. Pour Foucault, le pouvoir n'a pas un fonctionnement linéaire mais plutôt circulaire, ce qui suggère que, d'après Hall, à un niveau quelconque, nous pouvons être oppresseurs autant qu'opprimés dans une relation avec le pouvoir constamment mobile.

Basée sur cette notion, je perçois que Prado, Carolina et Almodóvar ne sont pas seulement les sujets « à la mode classique » qui produisent la connaissance mais sont, eux aussi, produits à travers du discours même, dans une relation dans laquelle la créature, d'une certaine façon, supplante le créateur. Leurs protagonistes sont aussi, en accord avec le discours cinématographique et littéraire dont elles font partie, de puissantes héroïnes qui, parfois, supplantent même les sujets qui les ont créées. Il y là, de fait, une claire relation circulaire où le pouvoir se meut entre le sujet producteur du discours et le sujet inséré dans le discours même.

Il est intéressant de remarquer que le désir d'expression de quelque chose de spécifique de celui qui parle va être en accord avec l'appréhension du signifié par le sujet qui écoute. Il est nécessaire, en quelque sorte, que celui qui est en train d'être représenté parle avec celui-là qui se trouve dans ce que l'on appelle la position du sujet idéal. Hall rappelle que la représentation fonctionne moins comme le modèle d'un transmetteur à sens unique et plus comme le modèle d'un dialogue. Et ce qui supporte ce « dialogue " est la présence de codes culturels partagés, ce qui rend possible la « traduction » efficace entre « sujets qui parlent ».

La représentation de ces héroïnes déconstruit, face au public récepteur des textes filmiques et littéraire, certains concepts sur l'être héroïque dans un sens classique, sur le féminin, entre autres. Estamira, Rebeca, Carolina et Manuela sont des femmes quelconques, ordinaires. Mais elles fuient les modèles préétablis et, par nombre d'aspects, elles sont la représentation de la diversité.

1.1.1. Représentation de l'être héroïque

Carolina Maria de Jesus affirme, dans le journal *Le Dépotoir*, que « de nos jours celui qui naît et supporte la vie jusqu'à la mort doit être considéré comme un héros »[92] (p. 91). Ceci parce que, d'après ce qu'elle raconte, beaucoup de ceux qui comme elle ont souffert de la misère et de la faim ne l'ont pas supporté, ont choisi de se suicider. Elle-même affirme : « J'étais si triste ! Avec la volonté de me suicider. »[93] (id.) Pour l'auteur, l'héroïsme est le simple acte de survivre.

Si les protagonistes des films et du journal sont considérées comme héroïnes dans cette thèse, c'est en partie parce qu'elles portent avec elles une série de caractéristiques attribuées au héros, réel ou imaginaire, de divers temps et espaces. D'après Joseph Campbell, spécialiste de la mythologie universelle, le parcours héroïque présente un modèle déterminé : « un éloignement du monde, une pénétration dans une quelconque source de pouvoir et un retour qui enrichit la vie »[94] (1995, p. 40). Il explique comment se fait le chemin considéré comme traditionnel pour l'aventure mythologique du héros : « un héros venant du monde quotidien s'aventure dans une région aux prodiges surnaturels ; là, il rencontre des fabuleuses forces et obtient une victoire décisive ; le héros revient de sa mystérieuse aventure avec le pouvoir d'apporter des bénéfices à ses semblables. »[95] (id., p. 36)

La notion de héros et sa « furie adoratrice » illustre très bien l'idée d'héroïne proposée dans ce travail pour analyser les personnages principaux tant des documentaires que des films de fictions et du journal. En accord avec Morin et Millet, les héros et les idoles continuent à projeter, de civilisation en civilisation, l'idée d'une classe de surhommes dans laquelle chacun dépose ses rêves et les prend comme modèles (2008). La douleur et la souffrance d'Estamira, Carolina, Rebeca et Manuela leur donnent un pouvoir spécial sur le lecteur/spectateur qui pousse à les voir comme héroïnes, qui les admire, en se laissant convaincre par elles. Ces auteurs parlent aussi de l'existence de différents types de pouvoir du héros et de son influence sur les autres ; que ce soit le pouvoir temporel, comme celui de César ou de Staline, religieux comme celui de Gandhi, ou sensuel, comme celui de Rita Hayworth, l'influx magique

---

[92] Dans l'original: "hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói".

[93] Dans l'original: "Eu estava tão triste! Com vontade de suicidar".

[94] Dans l'original : "um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida".

[95] Dans l'original: "Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes".

continue d'être le même : le fan vit en symbiose avec son idole ; il participe d'une manière imaginaire à sa vie et s'identifie d'une manière mimétique avec elle (id.).

Les chercheurs soulignent que, dans le contexte de l'héroïsme traditionnel, sa principale caractéristique est le courage, le goût pour la vie, *mais aussi la douleur et la souffrance* [c'est moi qui souligne]. C'est grâce à ces particularités qu'Estamira, Carolina, Rebeca et Manuela peuvent réaliser leur destin même si, pour affronter leur présent ou vaincre leurs difficultés, il est nécessaire d'aller à la recherche de ce qui est resté derrière elles, dans leur passé, comme on le voit tout au long de ce travail.

Morin et Millet divisent les héros en trois groupes : épiques, tragiques, dramatiques. L'épique, selon ces auteurs, se transforme en personne en développant ses passions à travers des circonstances compliquées auxquelles sa volonté est confrontée au moyen d'actions hors du commun. Cette définition s'applique bien dans le cas des héroïnes étudiées dans cette thèse.

Selon le dictionnaire Houaiss (2004, p. 1520), le terme « héros » présente neuf significations, parmi lesquelles celle qui a une origine mythologique : « fils de l'union d'un dieu ou d'une déesse avec un être humain ; demi-dieu »[96] . Celles qui s'appliquent à l'idée construite dans les documentaires et films de fictions ici étudiés sont celles qui classent le héros comme « individu remarqué par ses faits guerriers, son courage, tenacité, abnégation, magnanimité, etc. »[97] Et aussi comme : « individu capable de supporter avec exemplarité un sort hors du commun (par exemple, infortunes, souffrances) ou qui risque sa vie par devoir ou au bénéfice de quelqu'un d'autre. »[98] Mais, aussi et simplement, comme « principal personnage d'une œuvre de littérature, dramaturgie, cinéma, etc. »[99] (id., ibid.).

Pour Rosenfeld (2000, p. 34-35), il existe un grand abîme entre l'être qui est réel et l'être qui est objectivé au moyen du théâtre [mais aussi du cinéma et de la littérature], puisque celui-ci n'aura jamais la détermination complète de l'être en chair et en os, de la réalité dont nous appréhendons à peine quelques fragments. Selon l'auteur, pour autant qu'un texte s'efforce de construire un être moins fragmenté, il restera dans l'esprit du lecteur « d'innombrables régions indéterminés »[100]. Cependant, comme le souligne l'auteur, cela c'est

---

[96] Dans l'original: "filho da união de um deus ou uma deusa com um ser humano; semideus".

[97] Dans l'original : "indivíduo notabilizado por seus feitos guerreiros, sua coragem, tenacidade, abnegação, magnanimidade etc".

[98] Dans l'original : "indivíduo capaz de suportar exemplarmente uma sorte incomum (por exemplo, infortúnios, sofrimentos) ou que arrisca a vida pelo dever ou em benefício de outrem".

[99] Dans l'original : "principal personagem de uma obra de literatura, dramaturgia, cinema etc".

[100] Dans l'original: "inúmeras regiões indeterminadas".

justement dû aux limitations du texte que les personnages sont plus cohérents et plus riches que ceux qui sont réels, ce qui se doit aussi, en grande partie, à « la concentration, sélection, densité et stylisation du contexte imaginaire, qui réunit les fils dispersés et déchirés de la réalité dans une configuration ferme et consistante. » (id., ibid.)

1.2. DOCUMENTAIRE ET VERITE CHEZ PRADO

Le film de Marcos Prado est le résultat d'un projet qui a commencé à Rio de Janeiro, en 1993, après la II Conférence des Nations Unies sur l'Environnement et le Développement Humain, la Rio-92, et finalisé onze ans après. Au début, l'idée était seulement celle de développer, dans la décharge du Jardim Gramacho, un essai photographique qui, éventuellement, pourrait servir de matériel pour un livre. Son objectif était d'attirer l'attention de la société sur une réalité qui sous peu cesserait d'exister, car il avait été décidé dans les réunions d'un plan d'action pour en finir avec ce dépôt d'ordures vers 2005, vu qu'elle arrivait à la fin de sa capacité à recevoir des déchets urbains. Avant cette échéance, donc, Prado voulait enregistrer l'état des choses et des personnes impliquées dans ce lieu.

En 2000, il s'aperçut que les photos produites depuis 1993 racontaient l'histoire de l'endroit mais laissaient à désirer quant à la présence de la figure humaine. A la fin de l'année 2000, au cours d'allers et venues dans le Jardim Gramacho, Prado fit connaissance avec Estamira, la « Sorcière de la Décharge »[101], comme beaucoup l'appelaient. La première conversation dura près de 40 minutes. Ce jour-là, il s'aperçut que la femme avait quelque chose à dire au monde et il accepta le défi de porter à l'écran la « mission » d'Estamira.

Comme un pacte sacré, le réalisateur prit la mission d'Estamira comme la sienne propre et, en dépit de toutes les difficultés logistiques, financières, entre autres, il vint à bout du projet et transforma une partie du matériel collecté, durant quatre ans de prises de vues « sporadiques mais intenses », en long-métrage, qu'il intitula *Estamira*. Avec ce qu'il « restait » de toute sa production, Prado édita le moyen-métrage *Estamira para Todos e para Ninguém*. En proposant la construction des documentaires, il partit de la prémisse qu'Estamira n'était pas folle. « En dépit du fait d'avoir été diagnostiquée comme telle, elle est extrêmement lucide »[102], dit Prado (Prado, 2004a).

---

[101] Dans l'original: "Bruxa do Lixão".

[102] Dans l'original: "Apesar de diagnosticada como tal, ela é extremamente lúcida".

Le parcours narratif tracé par le réalisateur s'appuie sur quatre points distincts : sur le processus de construction identitaire d'Estamira, dans lequel elle questionne la folie et les perturbations mentales dont elle est victime ; dans les aspects liés au féminin présent chez Estamira, en provocant le regard spécialement sur des questions comme la maternité, la féminité, la souffrance ; dans la mystification d'Estamira comme personne puissante et singulière ; et dans les représentations des relations de travail, où elle est vue comme une femme qui lutte.

Le mot « documentaire » vient de « document », issu du latin classique « documentum », « enseignement » (dérivé de « docere », « enseigner, informer ») et du bas latin « acte écrit qui sert de témoignage, preuve ». C'est pourquoi le choix du genre documentaire est le choix du chemin de la Vérité. Le grand paradoxe est la détermination de la protagoniste des films. Le simple fait d'avoir été choisie comme sujet principal de ce documentaire ne pouvait pas garantir à Estamira d'être représentée comme quelqu'un d'admirable, comme nous nous en apercevons à la fin du film.

C'est une option du réalisateur : il décide qu'Estamira est quelqu'un de spécial et qui a quelque chose d'intéressant à dire. Marcos Prado, bien qu'en dehors du cadre scénique, a le pouvoir de signifier Estamira à la lumière de sa croyance. Il dévoile ce qu'elle a « à l'intérieur d'elle même » comme le trésor capable de changer la vie des personnes. En même temps qu'il met à nu Estamira, le réalisateur donne de l'espace à ses paroles, à son discours. Et il construit l'héroïne comme quelqu'un de très singulier.

Tout concourt dans ces films pour cette représentation esthétique. Les œuvres, pour ce motif, offrent au spectateur la vision subjective du réalisateur. C'est lui qui illumine et donne la visibilité à « l'intérieur » d'Estamira parce qu'il croit dans sa mission et la prend comme si elle appartenait à lui-même. Ou serait-ce le contraire ? Ne serait-ce pas celle-ci qui, dans ce documentaire, servirait de voix à l'intériorité du réalisateur ? Elle est, donc, le portrait de Marcos Prado et partie d'une relation intéressante et féconde. Dans ces documentaires l'un sert l'autre et vice-versa.

Dans *Estamira*, la représentation du passé est seulement possible à partir de trois dispositifs : la description des parents, l'exposition de photos et la reproduction d'un film (de l'hospice où la mère de la protagoniste fut internée). Prado traite l'extrait comme quelque chose qui peut être lu comme faisant partie de l'univers intérieur de la personne qui parle : ce dispositif met en scène métaphoriquement « l'image » de la pensée du personnage.

En opérant une capture symbolique de quelque chose qui est restée dans le passé, l'extrait se confond avec le temps présent et avec l'imaginaire de la protagoniste et/ou de sa

fille. Le dispositif permet que la mère d'Estamira, bien que décédée dans le laps de temps où le film est produit, soit ressuscitée. L'artifice esthétique renvoie le spectateur, sans qu'il ne s'en rende compte, à un temps et un lieu impossibles, malgré la présence d'une légende explicative précisant qui sont les auteurs des images.

L'élément « temps » sert de support au film dans la mesure où Prado donne la préférence à un montage chronologique, découpant et montant les images en accord avec l'ordre dans lequel elles furent enregistrées. Cependant, un fait attire l'attention, vu sa grande importance esthétique et conceptuelle : en dépit de l'ordre chronologique qui donne la direction au montage, il décide de terminer le film avec une séquence où Estamira est vue face à la mer. L'image de la dernière séquence du film, que j'analyse au dernier chapitre de ce travail, fait partie, cependant, du matériel recueilli dans la première année des prises de vues.

Contrairement à ce que le spectateur est porté à croire, cette séquence ne suit pas l'ordre chronologique. La mer où Estamira se baigne, ne se trouve pas à la fin du temps d'*Estamira*, mais au début de toute la production. Ce n'est pas, pourtant, la « conclusion » du documentaire, mais une image choisie pour suggérer une lecture déterminée de la part du spectateur. En accord avec ce que rappelle Carmem Lúcia Eiterer, au cinéma rien n'est le fruit du hasard. Tout est le fruit d'un mouvement de choix, de « décision » (2005, p. 166).

Mais que veut Prado avec ses documentaires? Précisément ce que Bertold Brecht voulait avec ses pièces de théâtre : de l'action, c'est-à-dire, faire en sorte que son cinéma s'inscrive dans le politique, dans les œuvres qui incitent le spectateur à ne pas rester dans le camp de la neutralité face à la société dans laquelle il vit. Ils sont une invitation à la réflexion sur des thèmes maudits : la folie, la misère, la laideur, la saleté, l'injustice, la faim, la mort, l'exclusion sociale. C'est dans ce contexte que les documentaires incitent à la réflexion, car toute cette problématique dialogue, dans les films, avec des moments de pure beauté, dans lesquels le lyrisme, l'amour, l'art et la joie sont aussi une réalité.

La proposition de ces documentaires n'est pas de construire un récit basé sur la vérité absolue, mais représente une ou plusieurs vérités, passibles d'être repensées par le lecteur des œuvres. De ce tout, du réalisateur jusqu'au film lui-même en passant par le spectateur, tous insérés dans un temps et dans un espace historiques déterminés**,** se tient le discours dans les termes définis par Foucault. Quelque chose d'interactif où la position du sujet de pouvoir est circulaire et où il n'existe pas un signifiant absolu, fermé, immutable.

Plus qu'œuvres dénonciatrices, *Estamira* et *Estamira para Todos e para Ninguém* s'inscrivent sur le terrain de la construction identitaire de l'autre. Les films disent au

spectateur qui il est, à partir du moment où ils l'insèrent subjectivement dans l'histoire de la protagoniste, dans sa biographie.

La femme, déclarée comme folle par la médecine, en proie à des hallucinations, incapable, est une révolutionnaire. Prisonnière et coincée dans un pays dont le système politique est bien loin d'un modèle humanitaire, Estamira veut dénoncer sa réalité. C'est pour ce motif qu'elle accepte de participer au film de Marcos Prado. Sa parole, jusqu'alors connue seulement par ses pairs, commence à faire partie d'un univers communicationnel bien plus grand. Et un révolutionnaire ne vit pas sans sa révolution. L'acte révolutionnaire de la protagoniste est mis en scène par sa confession, dans les moments où elle parle d'elle-même et des autres.

1.3. MELODRAME CHEZ ALMODOVAR

Talons Aiguilles et *Tout sur Ma Mère* appartiennent au genre mélodramatique dans les termes proposés par Jean-Marie Thomasseau. (1984, p. 124-5) L'appartenance à ce genre renforce l'idée d'héroïnes en souffrance et facilite le parcours de ces personnages entre les différents mondes à travers une construction narrative polyphonique où divers éléments se mettent en situation constante de dialogue.

Si, d'un côté, ces œuvres peuvent êtres considérées comme mélodrames, d'un autre, elles démontrent qu'elles ne suivent pas au pied de la lettre la « recette » du genre classique. Au contraire. S'ils s'appuient sur les principaux éléments du genre, les films proposent en même temps une modernisation et développent des dispositifs qui ne font pas partie du mélodrame classique.

Dans beaucoup de séquences la comédie s'installe et impose la direction au récit. La comédie, liée à la force du drame, a une fonction spéciale : les moments où le rire est présent permettent de relâcher la tension provoquée par de fortes émotions qui traversent le drame. Drame et comédie, dispositifs narratifs apparemment opposés, ont le pouvoir d' « hypnotiser » le spectateur.

Ainsi, la matérialisation de personnages qui alimentent les séquences « comiques » des deux films a une grande importance dans ces films pour les héroïnes. Letal et la mère du juge, dans *Talons Aiguilles*, et Agrado, dans *Tout sur Ma Mère*, confirment la valeur du rire, en même temps que ce sont aussi des sujets transgresseurs du régime mélodramatique classique. Le spectateur pleure avec la protagoniste, rit avec ses amis, pleure à nouveau et après se remet

à sourire. Avec tout cela, il n'y a pas de temps pour réfléchir sur les actes des protagonistes. Il n'y a même pas une intention, un désir de le faire.

Il existe, dans ces films, divers indices de transgression du genre, qui peuvent être observés, notamment, dans la complexité de la figure de l'héroïne. Dans *Talons Aiguilles* Rebeca est le personnage central, mais elle se comporte, assez souvent, comme une sorte d'anti-héroïne. Dans *Tout sur Ma Mère*, Manuela est une femme commune, mais elle a dialogué dans son passé avec un univers improbable du point de vue du mélodrame classique. Ces aspects contredisent une des caractéristiques essentielles du héros de ce genre, qui est celle d'être une personne sans défauts, sans tâches.

D'un autre côté, on s'aperçoit que d'autres caractéristiques les rapprochent fortement du genre classique. Le fait d'être des mélodrames de type familial, qui positionnent la famille au centre de l'histoire, renforce cette pertinence. Notamment quand ces œuvres semblent fermer le récit, intentionnellement, avec une leçon de morale déterminée, dans ce cas, la réhabilitation de la famille.

Rebeca et Manuela sont deux femmes qui vivent des expériences qui leur sont communes : il manque à toutes deux l'objet de leur amour, qui est toujours une personne qui traduit le sens de la « vraie » famille. Rebeca vit dans l'absence de sa mère, Becky, depuis le début du film et la perd définitivement à la fin, quand elle meurt. Suite à cette perte, le film suggère que c'est le début d'une nouvelle vie en famille, cette fois-là avec le juge Eduardo Domínguez, dont elle attend un bébé.

Dans *Tout sur Ma Mère*, Manuela est une femme qui dédie sa vie à son fils unique, Estéban. Tous deux forment la petite famille de la protagoniste. Cependant, la mort du garçon, peu après le début du film, transforme la vie de l'héroïne. Tout comme Rebecca, après une trajectoire de grande souffrance, Manuela retrouve la possibilité d'avoir une nouvelle vie en adoptant un bébé, fils du travesti Lola (son ex-mari et père de son premier enfant) et de Sœur Rosa, tous deux morts. Au dénouement, on la voit s'occuper du petit Estéban qui porte le même nom que le père et que celui de son frère, tous deux décédés.

D'autres caractéristiques mélodramatiques renforcent l'appartenance des deux films au genre : la première est la présence de la mort. Même si la figure de la mort n'est pas exclusive au genre « mélodrame », dans ces deux œuvres, elle n'apparaît pas par hasard et a une fonction plus importante : elle sert à faire pleurer et à intensifier l'émotion dans les séquences où les héroïnes souffrent.

La disparition physique d'un personnage est, notamment, une constante de ces deux films. C'est à partir d'une forte émotion suggérée par la figure de la Mort que se construit le

mouvement dramatique et de sustentation narrative des films. Que ce soit la mère qui perd son fils ou la fille qui perd sa mère, ce dispositif est toujours représenté dans les deux œuvres. En même temps que la mort ou la disparition physique d'un être cher apporte la douleur et renforce l'idée d'une héroïne qui souffre, elle incite ce personnage à lutter pour changer son destin. C'est ce mouvement qui finit par garantir la couleur du film.

Les histoires d'amour que je tire de ces deux films sont presque toujours des histoires fragiles, des relations qui apportent plutôt le malheur principalement aux femmes, et non pas la joie que suggère le thème. D'après Thomasseau, « le mélodrame classique place délibérément le développement des intrigues amoureuses au second plan. L'amour aurait nuit au partage manichéen de l'humanité tel que le propose le mélodrame » (1984, p. 6). Mais, contrairement à cette affirmation, je constate que, bien que fragiles, les histoires d'amour sont les éléments narratifs responsables du sentimentalisme et de la nostalgie des œuvres, renforçant, de cette manière, l'émotion.

Si, pour un mélodrame classique, des couples comme Rebeca-Letal, dans *Talons Aiguilles*, et Manuela-Lola, Sœur Rosa-Lola et Huma-Nina, dans *Tout sur Ma Mère* ne font pas sens, ici ils viennent renforcer l'idée du mélodrame transgressé dans son essence. Cependant, comme dans l'exemple classique du genre, aucun de ces couples ne dure longtemps.

Au-delà des histoires d'amour, les larmes, les coïncidences, les talismans, entre autres, accentuent le fait que les œuvres font partie du genre mélodramatique. Ces mêmes éléments narratifs renforcent la souffrance des héroïnes. En plus de ceux-ci, je souligne ce que l'on nomme des situations-clichés, terme utilisé par les théoriciens sur lesquels j'appuie ma lecture. Dans *Talons Aiguilles* et *Tout sur Ma Mère*, les secrets et les confessions ont un rôle éminent.

Fréquent dans le répertoire mélodramatique, la question du fils bâtard fait partie des deux récits. Le fils de Manuela, tout comme celui de Sœur Rosa, spécialement ce dernier, sont des enfants conçus hors d'un mariage traditionnel, comme par ailleurs, dans *Talons Aiguilles*, celui de Rebeca et Letal.

Un autre signe du genre, a un rôle très spécial dans les deux récits. Dans *Tout sur Ma Mère*, Lola et Sœur Rosa sont malades et meurent à cause de leur fragilité physique à la fin du film. L'affection dont souffre Lola apparaît seulement quand elle raconte à Manuela qu'elle est en train de mourir à cause des complications provoquées par le SIDA. Dans le récit, l'affaiblissement et la mort de Sœur Rosa sont exposés avec une importance spéciale.

ico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para Todos e para Ninguém (Marcos Prado), De Salt

Parmi les événements considérés comme signes du genre mélodramatique, se trouve encore la question de la coïncidence. Dans le film *Talons Aiguilles*, par exemple, Rebeca annonce que la dernière représentation de Letal, le transformiste qui joue au théâtre le rôle de Becky, se passe justement le jour où la chanteuse retourne à sa ville natale.

Les rituels, considérés comme éléments filmiques de grande importance dans le mélodrame, ont aussi un impact dans les deux trames. Le *flash-back* de Rebeca au début de *Talons Aiguilles* révèle l'inhumation de son beau-père. Plus tard, le film met en scène les funérailles de Manuel. Dans *Tout sur Ma Mère*, le discours filmique substitue l'enterrement du fils de Manuela par le rite du don de son cœur à un patient. Mais, à la fin, les obsèques de la religieuse Rosa prennent une grande importance pour la vie de l'héroïne.

Des théoriciens affirment que dans les mélodrames classiques on note, assez souvent, la présence d'un personnage qui joue le rôle de *star*, ce qui se confirme dans ces deux films. Dans *Talons Aiguilles* cette figure est représentée par la chanteuse Becky et, dans *Tout sur Ma Mère*, c'est l'actrice Huma Rojo. Les deux ont une grande influence dans la vie des héroïnes, Rebeca et Manuela. Becky est la mère de Rebeca. Huma est, dans un premier temps, le motif qui amène le fils de Manuela à courir dans une rue obscure, sans faire attention et, à cause de cela, être percuté par une voiture et perdre la vie. Ensuite, le récit filmique se charge de faire de cette femme une grande amie de Manuela.

L'idée d'antithèse, expliquée par l'existence d'univers qui s'opposent, est une autre marque du genre, et dans les films j'observe qu'elle est aussi très présente. Dans *Talons Aiguilles*, une série d'éléments se réfèrent à la présence de cette figure discursive : la plage dans l'île Margarita en opposition à Madrid, la folie versus l'équilibre de l'héroïne dans *Talons Aiguilles*, la vie et la mort, la souffrance et la joie, la présence et l'absence, la communauté et l'individu. Dans *Tout sur Ma Mère*, l'antithèse entre la masculinité et la féminité est fortement représentée, ainsi que l'opposition entre les villes de Madrid et Barcelone du point de vue de l'espace avec qui l'héroïne dialogue.

1.4. PARLER DE SOI-MEME CHEZ CAROLINA MARIA DE JESUS

Noire, pauvre, habitante d'une favela, mère de trois enfants, toute seule, Carolina de Jesus a toujours eu tous les ingrédients pour succomber aux forces oppressives qui faisaient d'elle et d'autres dans la même situation, des non-citoyens, des individus sans importance pour la société brésilienne du milieu du siècle passé. En 1960, le destin de cette femme, de cette auteure, commence à changer. Ou plutôt, le présent et le futur du reste de la société dont

elle fait partie - et dont elle continue à faire partie soit par l'intermédiaire de ses descendants soit par son œuvre poignante, dénonciation d'une époque matérialisée par ses mots-ont un grand impact.

Le motif de cette reconnaissance est la publication du livre *Le Dépotoir* (titre original : *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada). Dès lors, diverses éditions totaliseront plus de 100 000 exemplaires. Écrivain par vocation, Carolina a toujours cherché à représenter sa vie à travers des mots écrits. Elle écrivait inlassablement même quand la faim, la fatigue, la misère prétendaient l'en empêcher. A la fin des années 50, plus précisément en 1958, un reportage provoque ce qui sera la « réussite » de cette femme. De discours individualisé, restreint, ses écrits obtiennent alors le statut de dialogue avec le grand public.

La publication est d'abord apparue dans le journal *Folha da Noite* et, l'année suivante, dans la revue *O Cruzeiro*, important moyen de communication de masse brésilien à l'époque. Un an plus tard, les écrits de Carolina sont transformés en livre. Le journaliste qui l'a découverte, Audálio Dantas, s'est occupé de l'édition soignée du texte : il n'a jamais corrigé les fautes de grammaire ou même d'orthographe pour garantir au texte son originalité.

Carolina est un sujet de la périphérie qui, avec son discours et sa « voix subalterne »[103] (LUCENA, 2011, p. 86), cherche à exposer sa souffrance en ayant comme instrument le mot écrit. De cette façon, elle tente de s'affranchir de la pauvreté mais pas seulement de cela, elle essaie aussi d'alerter l'autre sur ses conditions de vie qu'elle partage avec d'autres êtres également défavorisés, humiliés, oubliés. Avec son instrument de pouvoir – la parole – elle arrive au sommet de la montagne d'où elle peut crier, au reste de l'humanité, que l'être humain peut et doit se libérer non seulement de la douleur, de la pénurie et de la souffrance, mais aussi, et principalement, du silence.

Pourquoi parler ? Pourquoi ne pas se taire ? Ce serait plus facile, moins contraignant simplement de ne pas parler. Non ! Stimulée par son désir de crier au monde sa douleur, Carolina construit un discours qui, pour divers motifs et à partir de stratégies et conditions diverses, peut être externalisé, matérialisé, vivifié à travers ses écrits.

Et où naît la parole de Carolina ? Dans quel contexte ? Carolina vit et travaille dans une favela de São Paulo – celle de Canindé, aujourd'hui démolie. Malgré la « mort », la disparition, la transformation, plutôt, de cet endroit, la tendance est d'imaginer aussi la mort du récit et de son pouvoir transformateur. Mais ce que l'on perçoit c'est justement le

[103] Dans l'original: "voz subalterna".

contraire. Le discours de cette femme contextualise sa parole en la liant aux endroits où elle est insérée. Ainsi, elle finit par pérenniser sa condition, son histoire, sa lutte, à travers la représentation d'une partie de la société brésilienne dans un autre temps.

En parlant de soi, et pour les autres, Carolina fait valoir sa liberté, dans les termes de Foucault, comme quelque chose d'immanent à l'être humain, indépendamment du fait d'être conditionné par des forces hégémoniques oppressives : pauvreté, racisme, sexisme, violence physique, violence émotionnelle, misère. De plus, le fait que son monde soit restreint et que sa parole soit quelque peu intime et autobiographique, ne diminue pas le pouvoir de son discours.

Malgré toute la vie et la visibilité de son texte, Carolina parcourt un chemin marginal. Ce n'est pas une intellectuelle. C'est pourquoi la lutte pour le pouvoir de la parole ne s'absente de sa trajectoire à aucun moment. Depuis le jour de son apparition jusqu'à aujourd'hui, sont mises en échec des questions comme la légitimité pour occuper le champ littéraire et pas seulement le lieu destiné à ceux qui produisent l'art littéraire, exclusivement par « don, force des dieux, force de la nature. »[104] (Lucena, 2011, p. 88).

Ce n'est pas seulement la question de l'origine de l'auteure qui sert comme motif aux critiques endurées par Carolina de Jesus. Le genre autobiographique sur lequel elle appuie son écriture ne jouit pas d'une grande acceptation de la part de la critique car c'est une sorte d'hybride né de la représentation du réel en constant dialogue avec des aspects fictionnels.

Malgré la tension qui entoure la visibilité du texte de Carolina de Jesus au milieu des canons qui dominent le champ littéraire, elle s'impose et son œuvre se perpétue à travers le temps. A la différence de quelques intellectuels qui écrivent sur les situations de désavantages sans jamais les avoir expérimentées et en prenant pour eux la voix d'un « autre », Carolina parle pour elle, dans la condition de « personnage de soi-même » (id. p. 94) et produit une œuvre autobiographique, née non pas dans les universités mais dans « d'autres recoins du monde »[105] (id., p. 96), qui incite à la réflexion sur l'être ou le non-être Littérature avec une majuscule.

L'écrivain ne se prive pas d'autocritique et encore moins de la critique de gens qui font partie de son environnement social. Ce qui fait de son journal un matériau au minimum cohérent. Lire le livre, cependant, ne ressemble en rien à un moment de plaisir, délectation ou divertissement. Son monde n'est pas rose. Le Brésil qu'elle expose n'est pas le lieu de la belle

[104] Dans l'original: "dom, força dos deuses, força da natureza".

[105] Dans l'original: "outros recônditos do mundo".

vie. Bien au contraire. Comme on s'en aperçoit dans le récit du 21 mai 1958 où, avec une absurde lucidité, elle fait une analyse du Brésil de son temps. Curieusement le Brésil de Jesus ne semble être très éloigné du Brésil d'aujourd'hui où habitent encore tant d'autres Carolinas.

En parlant d'elle, même si elle a été accusée d'être égocentrique et égoïste, Jesus se penche sur la souffrance de l'autre, au côté de qui elle choisit de rester du point de vue politique. Comme elle l'écrit dans divers passages du journal, elle est en opposition à « la minorité dominante ». Dans ce récit, écrit le 22 mai 1958, elle regarde au dehors d'elle et rencontre l'autre. L'autre en situation de misère qui, tout comme elle, souffre à cause des errances de la politique sociale instituée au Brésil: « [...] Je sais qu'il existe des brésiliens ici, à São Paulo, qui souffre plus que moi. »[106] (id. p. 37-38)

Parler de soi est l'élément émancipateur pour les angoisses personnelles en même temps que cela se transforme en dénonciation des maux dont elle souffre, elle ainsi que d'autres, dans des conditions semblables. Dans son journal, Jesus utilise aussi la parole écrite comme soupape de sécurité : « Quand je suis nerveuse, je n'aime pas discuter. Je préfère écrire [c'est moi qui souligne]. Tous les jours j'écris. Je m'assois dans le jardin et j'écris. »[107] (id., p. 19).

Cette œuvre a une importance non seulement pour sa valeur esthétique et littéraire, mais aussi pour aider le lecteur à la compréhension de soi-même et de la société où il vit. Un des éléments de plus grande importance est combien le travail dans *Le Dépotoir* finit par représenter le fonctionnement d'une partie de la société brésilienne. Carolina, ramasseuse de papier et d'autres matériaux recyclables, bien qu'elle ne soit pas heureuse de ce qu'elle fait, démontre que cette activité est synonyme de travail et la rend légitime avec son discours.

1.5. LE DIALOGISME DANS LES LANGAGES LITTERAIRE ET CINEMATOGRAPHIQUE

La présence d'autres formes d'art tant dans le journal que dans les films renvoie à la notion de dialogisme, proposée par Bakhtin et interprétée par Julia Kristeva comme intertextualité. C'est pour ce motif que musique, cinéma, théâtre et littérature dans ces récits peuvent même être considérées comme protagonistes à certains moments.

---

[106] Dans l'original: "[...] Eu sei que existe brasileiros aqui dentro de São Paulo que sofre mais do que eu".

[107] Dans l'original: "Aqui, todas impricam comigo. Dizem que falo muito bem. Que sei atrair os homens. (…) Quando fico nervosa não gosto de discutir. *Prefiro escrever* [grifo meu]. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo".

Ces expressions artistiques enrichissent le récit, en même temps qu'elles la complètent. Dans les fictions la citation d'autres œuvres, qui sont plus qu'un « simple hommage » comme l'explique Almodóvar, est récurrente. Dans *Tout sur Ma Mère,* affirme le réalisateur, la référence est le film quasi homonyme de Joseph L. Mankiewicz, *All about Eve* (titre original anglais d'*Ève*). Il y a encore d'autres exemples qui agissent comme personnages dont *Un tramway nommé désir*, de Tenessee Williams, et *Noces de Sang*, pièce de García Lorca. Dans *Talons Aiguilles*, le metteur en scène espagnol dialogue avec Douglas Sirk (*Mirage de la vie*, 1959), Ingmar Bergman (*Sonate d'Automne*, 1978) mais aussi avec Jean Negulesco (*Comment épouser un millionnaire*, 1953).

Dans *Estamira para Todos e para Ninguém* (en français, *Estamira pour tous et pour personne*), la présence d'un extrait d'un autre documentaire, non inclus dans ceux qui sont étudiés ici, produit à une autre époque à d'autres fins et par un autre metteur en scène, finit par consolider la sensation de réalité dans le film. Mais c'est un autre procédé, qui renvoie à la production littéraire, qui renforce encore plus le métissage des documentaires : la référence au livre de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne* (*Also sprach Zaratustra. Ein Buch für Alle und Keinen,* rédigé entre 1883 et 1885).

Dans *Le Dépotoir*, le dialogisme est aussi fortement marqué, bien que ce ne soit pas avec autant de fréquence que celle observée dans les films. La principale référence à d'autres formes d'arts se fait à partir de l'insertion, dans le discours de Carolina, de poèmes et d'autres écrits qui fuient la simple description de son quotidien et renvoient le lecteur à un autre univers. Plus que cela, ces moments servent à référencer aussi la personne de Carolina comme auteure de poèmes, genre qui, dû à la force de l'autobiographie en forme de journal, reste relégué à un second plan dans le panorama artistique de cette femme. Il y encore la référence à la musique, notamment au tango qui, d'après Carolina, arrive dans son univers à partir de la radio.

CHAPITRE 2 UNE QUESTION D'IDENTITE : CONSTRUCTION DU PERSONNAGE

D'après Rosenfeld (2000, p. 3), « même face à un photographe sans prétention la personne tend à se préparer, prendre la pose, devenir 'personnage'; d'une certaine façon elle

devient copie anticipée de sa propre copie »[108]. Pour ce motif, il est de grande importance de traiter non seulement Rebeca et Manuela comme personnages, mais aussi Carolina et Estamira. Personages d'elles mêmes.

Gardies affirme que, à mesure que l'action narrative progresse, beaucoup de caractéristiques sont attribuées au personnage. Celles-ci se réfèrent à son physique et en même temps à son caractère, ses gestes, ses habitudes, ses objets emblématiques, qui sont signaux de reconnaissance, et ainsi de suite. Le bruit, la musique, les mots seront eux aussi porteurs de caractéristiques essentielles des personnages. (2007, p. 91).

Bien que la représentation et la construction des personnages se fassent tout au long des récits, j'analyse principalement comment ce mouvement se formalise dans les premières minutes des films ou dans les lignes initiales des livres. Je cherche à dévoiler comment cette option amène le lecteur ou le spectateur à adopter ce que Gardies (id., p. 90) appelle « une bonne attitude coopérative ». C'est à travers ces moments que le lecteur/spectateur établit son premier contact avec les protagonistes et c'est justement là que la trame doit l'amener à « signer » un contrat de collaboration.

Tant dans le journal et les documentaires que dans les films de fiction, ce sont les figures humaines qui importent et occupent la majeur partie des récits, les autres éléments restant seulement comme co-adjuvants tant des films que de la vie des personnages. C'est ce qu'elles relatent, ce qu'elles vivent et ce dont elles parlent qui compte. Même quand le personnage principal, dans n'importe quelle œuvre, amène le lecteur/spectateur, éventuellement, à s'absenter, cela ne l'éloigne pas car celui-ci aura toujours une relation absolument directe avec les personnages principaux.

Peu importe si le personnage est tiré d'un roman, d'un film, d'une nouvelle, le fait d'être un être humain ou un être humanisé -comme dans le cas des personnages de dessin animé- sert au spectateur de stimulation pour chercher à le comprendre, le comparer avec soi-même pour comprendre les ressemblances et les différences, ce qui fait partie du processus identitaire.

Naturellement on considère l'autre à partir de l'image qu'on a de soi-même. Le « moi », s'interprète à soi-même après comparaison avec l'« autre ». Ce mouvement est construit non seulement entre spectateur et personnages mais aussi, dans la relation quotidienne, entre êtres humains. Il arrive que la perception de celui qui est le personnage peut être assez

[108] Dans l'original: "mesmo diante de um fotógrafo despretensioso a pessoa tende a compor-se, tomar uma pose, tornar-se 'personagem'; de certa forma passa a ser cópia antecipada da sua própria cópia."

facilitée par le fait que son créateur le délimite. Le personnage est achevé, alors que l'être humain ne l'est pas. L'un (l'être humain) est variable tandis que l'autre (le personnage), non.

Lire le journal de Carolina ou visionner les documentaires n'implique pas la vision de la Carolina réelle, de l'Estamira réelle, mais d'un personnage qui s'est appuyé sur elles pour être créé. Il a tiré profit du réel mais il suit son propre chemin, différent du modèle original.

De la même façon, les personnages d'Almodóvar qui –comme lui-même le souligne– sont le résultat d'une référence à d'autres personnages du cinéma, ne sont pas l'essence du modèle qui les a créés. Ils rappellent par certains aspects l'original mais sont absolument différents et présentent, littéralement, une autre coloration : les couleurs d'Almodóvar.

2.1. CAROLINA MARIA DE JESUS

Le premier contact que le lecteur du livre *Le Dépotoir* a avec Carolina Maria de Jesus, son auteure et personnage principal, a lieu à partir de la description datée du 15 juillet 1955 :

> Anniversaire de ma fille Vera Eunice. Je souhaitais lui acheter une paire de chaussures. Mais le coût des denrées alimentaires nous interdit la réalisation de nos désirs. Actuellement nous sommes esclaves du coût de la vie. J'ai pensé à une paire de chaussures trouvées à la décharge, je les ai lavées et je les ai réparées pour qu'elle puisse les porter.
> Je n'avais pas une pièce pour acheter du pain. Alors j'ai lavé trois bouteilles et je les ai échangées avec Arnaldo. Il a gardé les bouteilles et m'a donné du pain. Je suis allé recevoir l'argent pour le papier. J'ai reçu 65 cruzeiros. J'ai acheté pour 20 cruzeiros de viande, 1 kilo de lard et 1 kilo de sucre et pour six cruzeiros de fromage. Et il ne restait plus d'argent.
> J'ai passé la journée indisposée. Je me suis rendu compte que j'étais enrhumée. La nuit, j'avais mal à la poitrine. J'ai commencé à tousser. J'ai décidé de ne pas sortir cette nuit pour récupérer du papier. J'ai cherché mon fils João José. Il était dans la rue Felisberto de Carvalho, près du petit marché. Le bus a heurté un jeune sur la chaussée et la foule s'est rassemblée. Il était au milieu. Je lui ai donné des gifles et en cinq minutes il est rentré à la maison.
> J'ai lavé les enfants, je les ai couchés et je me suis lavée et je me suis couchée. J'ai attendu quelqu'un jusqu'à 11 heures. Il n'est pas venu. J'ai pris une aspirine et je me suis recouchée. Quand je me suis réveillée, l'astre roi glissait dans l'espace. Ma fille Vera Eunice disait : - Va chercher de l'eau, maman ![109]

[109] Dans l'original: "Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se. Passei o dia indisposta. Percebi que estava resfriada. A noite o peito doía-me. Comecei tussir. Resolvi não sair a noite para catar papel. Procurei meu filho João José. Ele estava na rua Felisberto de Carvalho, perto do mercadinho. O ônibus atirou um garoto na calçada e a turba afluiu-se.

Le texte invite à une analyse non seulement du contenu mais aussi de la forme. La première question en relation avec la forme qui vient à l'esprit, est comment écrit cette femme à la vie misérable. Bien qu'elle soit plutôt pauvre, elle porte un grand intérêt à l'écriture en respectant la norme académique de la langue portugaise. Conformément à ce qu'observe Lima, « malgré l'authenticité du récit de l'auteure dans la manière de parler propre à son milieu et condition, on note le soin dans le choix du vocabulaire. »[110] (2008, p. 102)

La question de la forme utilisée par Jesus pour raconter son quotidien est objet de débat parmi ceux qui étudient le sujet. Son journal a été édité par le journaliste Audálio Dantas et il est expressément indiqué dans la note de l'édition (y compris dans celle de 2004 que j'utilise dans cette thèse) que l'option de l'éditeur a été de maintenir le texte de l'écrivain sans corrections grammaticales qui auraient dénaturé l'authenticité de son écrit.

Cette option ne cache pas, cependant, une tentative de maintenir l'auteure du livre *Le Dépotoir* rattachée à l'espace des non intellectuels. Comme conclue Audálio Dantas lui-même, le livre de Carolina Maria de Jesus « ne réussissait pas à être une œuvre littéraire proprement dite mais elle possédait des moments de grande force descriptive, de création d'images. »[111] (MEIHY, 1994, p. 102). En même temps que sa parole la libère, elle la maintient prisonnière et en situation d'égalité avec tant d'exclus d'une nation qui, conformément à la phrase emblématique de Monteiro Lobato[112], « ce qui ne lit pas, parle mal, entend mal et voit mal » .

Toutefois, il y a une curiosité dans la forme de l'écrit de l'*écrivain vira-lata*[113], expression que, d'après Sousa (2004, p 25), Carolina Maria de Jesus utilisait pour s'auto-définir : « elle ne pense pas que son public se trouve là, dans la favela, mais plutôt dans la cité-jardin. Elle écrit pour un public idéal, lettré, capable de comprendre son désir d'écriture,

---

Ele estava no núcleo. Dei-lhe uns tapas e em cinco minutos ele chegou em casa. Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me e aleitei-me. Esperei até as 11 horas, um certo alguém. Ele não veio. Tomei um melhoral e deitei-me novamente. Quando despertei o astro rei deslisava no espaço. A minha filha Vera Eunice dizia: – Vai buscar água mamãe! (*QD*, p. 9).

[110] Dans l'original: "apesar da autenticidade do relato da autora no linguajar próprio de seu meio e condição, nota-se o cuidado na escolha do vocabulário".

[111] Dans l'original: "não chegava a ser uma obra literária propriamente dita, mas possuía momentos de grande força descritiva, de criação de imagens".

[112] José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948) est, entre autres, le plus grand écrivain brésilien de livres pour enfants, mais aussi de livres pour adultes où il exprimait à travers des nouvelles ou des essais, une vision lucide et réformatrice du Brésil. Il fut également journaliste. La citation exacte est "Quem mal lê, mal ouve, mal fala, mal vê".

[113] Expression brésilienne qui renvoie à l'acte de fouiller la poubelle comme le font les chiens. On pourrait traduire cette expression par "fouille-poubelles », surnom qu'on donne aux chiens abandonnes.

chose impossible dans la favela. »[114] (id., p. 22) Cette manière d'écrire semble justement tenter d'atteindre son interlocuteur idéal, celui-là qui peut la tirer, elle et les siens, de la misère dans laquelle elle vit. Parce que, « si d'un côté elle se 'conforme' à la réalité et souffre, d'un autre côté, elle se refuse à rester muette – son journal est un cri de résistance contre ceux qui veulent pas lui donner la parole »[115] (id. p. 63)

En revenant à la première annotation du journal, d'autres questions qui aident à comprendre comment le personnage est construit surgissent. Elle se présente en qualité de mère attentionnée et préoccupée du bien-être de sa petite fille qui fête son anniversaire ce jour-là. Le sujet qui tourne autour du discours de Jesus dans ce passage est la nécessité pour la petite d'avoir de nouvelles chaussures. Carolina ne réussit pas à lui acheter un tel objet rêvé mais elle en a trouvées dans les poubelles et résout de cette manière le manque de Vera Eunice. La figure de la chaussure renvoie aux *talisman*s de *Talons Aigui*lles et apparaît tout au long du livre et, curieusement, la plupart du temps attaché à la notion de carence .

Carolina est une femme qui donne voix à son monde intérieur et partage ses rêves avec le lecteur. Comme on le voit dans les mots qui suivent, enregistrés le 20 juillet 1958 : « Mon rêve était d'être toute propre, de porter des habits très chers, de résider dans une maison confortable, mais ce n'est possible »[116]. (JESUS, 2004, p. 19) Ou quand elle dit : « ...Moi, je ramasse du papier, mais je n'aime pas ça. Alors je pense : Fais comme si tu es en train de rêver. »[117] (id., p. 26). Le rêve peut être un heureux ou désagréable: « J'ai eu des rêves agités. J'étais si nerveuse que si j'avais eu des ailes je me serais envolée vers le désert ou le *sertão*. Il y a des moments où je me fâche contre moi-même pour m'être trompée par rapport aux hommes et pour avoir eu ces enfants. »[118] (id. p. 78).

En abordant d'autres moments du texte, je m'aperçois qu'on y trouve fréquemment la description, par Carolina, de ses goûts personnels. Elle porte un intérêt à mettre en valeur ce qui lui fait plaisir ou non. Divers sont les passages où elle délimite son champ de plaisirs et

---

[114] Dans l'original : "Ela não acha que seu público está ali, na favela, mas sim na cidade-jardim. Escreve para um público ideal, letrado, capaz de entender seu desejo de escritura, coisa impossível na favela".

[115] Dans l'original : "Se por um lado ela se 'conforma' com a realidade e sofre, por outro lado, ela se recusa a ficar calada – seu diário é um grito de resistência àqueles que não querem lhe dar a voz".

[116] Dans l'original: "O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível".

[117] Dans l'original : "...Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que eu estou sonhando".

[118] Dans l'original: "Tive sonhos agitados. Eu estava tão nervosa que se eu tivesse azas eu voaria para o deserto ou para o sertão. Tem hora que eu revolto comigo por ter iludido com homens e arranjado estes filhos".

déplaisirs: « ... Moi, j'aime rester à la maison, les portes fermées. Je n'aime pas rester au coin de la rue à discuter. J'aime rester toute seule à lire. Ou à écrire [...] »[119] (id., p. 23).

Elle utilise le journal pour se décrire à elle-même et aux siens du point de vue éthique et physique et fait des annotations telles que : « Chaque matin je chante. Je suis comme les oiseaux qui chantent dès le lever du jour. Le matin je suis toujours joyeuse. La première chose que je fais est d'ouvrir le fenêtre et contempler l'espace. »[120] (id. ibid.) Mais, aussi : « Nous, nous sommes laids et mal vêtus, mais nous sommes de ce monde. »[121] (id. p. 128) ou « ...Monsieur Dario a été horrifié de voir dans quelle précarité je vis. Il regardait tout avec étonnement. Mais il doit apprendre que la favela est *Le Dépotoir* de São Paulo. Et que moi, je suis une déchargée. »[122] (id. p. 129)

J'observe que l'un des éléments qui contribuent le plus, dans *Le Dépotoir* à la construction du personnage Carolina est la nécessité pour l'auteure de s'identifier, littéralement, comme dans le récit du 19 juillet 1958, situé dans les premières pages du livre: « [...] Je n'ai jamais blessé personne. J'ai un très bon sens de responsabilité ! Je ne veux pas avoir de procès. Le numéro de ma carte d'identité est le 845.936. »[123] (id., p. 16)

2.2. ESTAMIRA

Qui est Estamira ? Répondre intégralement à ce questionnement est ce que prétend le metteur en scène dans les documentaires. En analysant le plan où elle est vue la première fois, je m'aperçois que c'est justement par le corps qu'Estamira est représentée. Le film commence sans que l'on sache de qui ou de quoi il s'agit. Une caméra suggère le regard subjectif de quelqu'un qui s'avance dans la maison de la protagoniste. Quelqu'un qui voit le monde en noir et blanc. On aperçoit à travers ce point de vue la maison de cette femme du dehors et du dedans, son chien, son ambiance privée.

---

[119] Dans l'original: "... Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo! [...]".

[120] Dans l'original : "Todas manhães eu canto. Sou como as aves, que cantam apenas ao amanhecer. De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que faço é abrir a janela e contemplar o espaço".

[121] Dans l'original : "Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo".

[122] Dans l'original : "...O senhor Dario ficou horrorizado com a primitividade em que eu vivo. Ele olhava tudo com assombro. Mas ele deve aprender que favela é o quarto de despejo de São Paulo. E que eu sou uma despejada".

[123] Dans l'original : "[...] Nunca feri ninguém. Tenho muito senso! Não quero ter processos. O meu registro geral é 845.936".

Quelques minutes plus tard, le spectateur en vient à conclure que c'était Estamira qui était symboliquement présente dans le regard de la caméra. Comme n'importe quelle maîtresse de maison qui quitte sa maison, elle lance un dernier coup d'œil avant d'aller travailler. Ensuite, on la voit en train de marcher, dos à la caméra, à partir d'un mouvement rectiligne frontal. On peut lire la scène comme une invitation de sa part pour que le spectateur l'accompagne.

Dans cette séquence de présentation, une provocation : on voit le visage d'Estamira en premier plan, de même qu'est montré – peu avant – la tête de son chien. Le regard de l'un et de l'autre sont mis en évidence par un montage où le parallèle entre l'être humain et l'animal est dévoilé. C'est, par ailleurs, un thème récurrent dans cette œuvre.

Les premiers moments de présentation d'Estamira coïncident avec le début du film et parlent de difficulté, de manque, de pauvreté, de misère. La musique renvoie le spectateur à un pleur de douleur, de souffrance. Plusieurs fois le jeu entre caméra fixe et caméra à l'épaule renforce la notion de va-et-vient. La première image d'Estamira dans le film est, donc, celle d'un corps sans visage, sans identité.

Elle sort de sa maison et ensuite le spectateur se rend compte qu'elle se dirige vers son travail, la décharge du Jardim Gramacho. Elle est vue de dos avec sa démarche éclopée mais décidée, corps de femme sans nom, sans âge. Estamira peut être n'importe qui. A la fin de cette séquence de présentation de la femme qui donne le nom au film, elle jette un regard vers le spectateur à travers une prise directe de la caméra et, sans même dire un mot, elle met les mains à la ceinture et respire à fond, comme si elle disait : « Voilà ! Ça c'est ma vie. Ça c'est moi et maintenant je vais commencer à parler », et c'est ce qui, de fait, arrive.

En plus d'être femme, malade, pauvre, folle et/ou lucide, Estamira est représentée à partir d'autres questions comme, par exemple, sa force, son courage. Mais elle est aussi très fortement identifiée aux déchets. « Estamira est déchet ! », semblent affirmer les documentaires. La scène où elle est en chemise verte près de grands sacs qui contiennent des bouteilles en plastique vert, du même ton, corrobore cette idée.

Mais aussi : « Estamira est pouvoir ». Ce qui forme la figure de force c'est la séquence du long-métrage dans laquelle le cri d'Estamira interrompt le off de sa propre voix, formant ainsi un duo avec le son du tonnerre. Le dialogue symbolique renvoie à une conversation entre dieux. Et elle l'explique à la minute 40 du long-métrage : « Je me suis disputée avec mon père astral. »[124].

[124] Dans l'original: "Eu briguei com meu pai astral".

Cette dualité (déchet/pouvoir) est la toile de fond de la représentation esthétique de la femme qui protagonise les films et cela se remarque non seulement à ces moments mais aussi dans diverses séquences. L'autre sert à référencer le Moi. C'est-à-dire, elle est la fille d'un Dieu qui n'est pas aussi puissant au point d'éviter l'affrontement, ce qui, en contrepartie, renforce le pouvoir symbolique de la protagoniste.

« Je suis Estamira », dit-elle au début de long-métrage. Là et à d'autres moments, les documentaires font un découpage pour représenter Estamira à partir de la notion explicite d'un être multiple en un seul. Les films présentent au spectateur une série d'Estamiras. La sainte, la folle et, parmi celles-ci, deux axes identitaires, la politisée, la non consumériste, la mère, l'amie, la prostituée. Prado propose une représentation de quelqu'un qui contient beaucoup de « quelqu'uns » en soi-même.

En représentant Estamira, Prado construit des œuvres d'une coloration contraire à la notion selon laquelle il est possible d'avoir une identité unique, fermée. Cette composition de la protagoniste incite le spectateur à réfléchir aux stigmates qui réduisent et simplifient les êtres. Il est possible d'être un et d'être multiple en même temps. Estamira l'est et présente ses « moi » dans l'espace restreint des deux documentaires.

Les documentaires traduisent qui est Estamira à partir d'un dialogue entre la femme normale et la femme folle qui habitent la protagoniste. Ce qui se voit c'est une construction linéaire dessinée par le « oui » et par le « non », par la dichotomie folle-saine d'esprit. Dans cette construction il est clair que le metteur en scène n'arrive, à aucun moment, à répondre à la question : « qui est Estamira ? ». Au contraire, ces films, ainsi qu'elle-même le souligne à divers moments de son discours, défendent le fait qu'Estamira, la femme, simplement « est ».

La dynamique du contraste est aussi la dynamique esthétique du film. Pour savoir qui est Estamira aujourd'hui, le spectateur doit écouter l'autre diégétique parler d'Estamira dans le passé. L'Estamira d'avant (qui n'existe plus dans divers aspects, pour ainsi dire) sert à identifier celle d'aujourd'hui. Estamira saine s'oppose à Estamira folle pour identifier cette dernière, ce qui va à l'encontre de l'affirmation de Woodward (2000, p. 9) quand celle-ci dit que l'identité est marquée par la différence qui est soutenue par l'exclusion, c'est-à-dire, en n'étant pas cela, vous êtes ceci.

Les documentaires montrent, au moyen d'éléments hautement crédibles (témoignages, rapport médical, etc.) qu'Estamira est aliénée, mais débordent d'éléments qui proposent une lecture différente. Même Prado affirme qu'elle n'est pas folle, et dit qu'elle est lucide. L'identité, comme nous la voyons représentée dans ces films, n'est pas quelque chose de fixe : elle peut être « fluide et changeante. » (Woodward, 2000, p. 16).

Le film dévoile aussi qu'elle est aimée et considérée comme un leader, spécialement dans le moyen-métrage. Le processus de construction, parmi ses collègues, d'une telle identité se doit, dans le cas d'Estamira, à son comportement fréquemment explosif et courageux, non soumis. Mais aussi au fait qu'elle soit quelqu'un d'affectif qui se préoccupe de son prochain.

2.3. REBECA

Le principal pilier de *Talons Aiguilles* est sa protagoniste, Rebeca. Personnage complexe, elle est le centre de tout le récit. Déjà dans la première séquence à trois minutes du début, on perçoit l'ambiguité de Rebeca à partir d'un découpage assez particulier. Elle est présentée comme quelqu'un d'indécis, compliqué, obscur, difficile à comprendre.

Le dispositif qui renvoie à cette analyse est la fusion de son image avec celles d'arbres. Le résultat est une figure qui ressemble à une œuvre d'art de la période impressionniste. Bien que ce plan montre la protagoniste à partir d'un prisme déformant et subjectif (le reflet de Rebeca dans la vitre en face de laquelle elle est assise), il est possible de se faire une idée du personnage représenté et une série de questionnements peuvent venir à l'esprit : serait-ce qu'elle est aussi froide que la vitre sur laquelle son image se réfléchit ?

Dans cette séquence, ses vêtements donnent quelques indices sur qui elle est. Elle est vêtue d'un tailleur *Chanel* blanc et porte des accessoires qui dénotent clairement sa position sociale : le collier de perles, le sac aussi de la marque *Chanel*, un bracelet et une broche d'or et perles. Ses cheveux sont bien peignés et le maquillage est parfait. C'est l'image d'une personne élégante, sinon riche du moins aisée.

Dans la première scène où elle apparaît, Rebeca est assise dans une salle d'attente d'un aéroport, perdue dans la rêverie qui la transporte vers des moments de son enfance. Dans ce plan, le récit filmique dévoile les moments les plus difficiles de sa vie : sa mère adorée qui l'abandonne, son beau-père qui la maltraite et la grande solitude qui résulte de cette situation. Almodóvar, de même que Prado, montre la nécessité de revenir à la vie d'avant du personnage pour le construire dans son présent diégétique. Elle est, pour le spectateur, non pas l'adulte riche et bien vêtue, mais l'enfant fragile, délaissée et souffrante.

Le plan le plus emblématique de *Talons Aiguilles* est celui où les images de Rebeca enfant et adulte se fondent. Pendant un instant fugace, l'image de la Rebeca enfant qui court désespérée et seule, se mélange à l'image de la tête de la Rebeca adulte par un admirable choix de montage entre différents plans. Le mouvement laisse voir que, dans la réalité, la petite fille seule et fragile, existe encore dans le fors intérieur de Rebeca adulte, la rendant

malheureuse. Cette souffrance est le fil qui la retient prisonnière de son passé et fonde la vocation psychanalytique de l'œuvre. Le texte filmique suggère que, pour mûrir, l'héroïne devra retourner symboliquement à travers son passé pour briser les courants symboliques qui la privent d'une vie heureuse et pleine dans le présent.

L'œuvre n'expose pas seulement la Rebecca « souffrante ». Après la représentation de la petite Rebeca, enfant fragile et maladive, le discours filmique offre au public des plans et des séquences où nombre de ses qualités – tant positives que négatives – sont valorisées. Elle est présentée comme une bonne épouse, bonne collègue de travail et professionnelle compétente, mais surtout comme une femme *follement* passionnée et, par conséquent, capable de tuer par amour.

2.4. MANUELA

L'héroïne de *Tout sur Ma Mère* est une femme présentée comme une personne mature et équilibrée. Manuela n'a pas besoin d'une mère. Elle est la mère. Elle est celle qui prend soin de l'autre, du début à la fin du film. Et c'est ce côté maternel qu'on voit déjà dès la première séquence qui montre une salle d'hôpital où elle est employée comme infirmière. La protagoniste est quelqu'un qui travaille avec la douleur et la souffrance des autres, en même temps qu'elle souffre avec eux.

Le jeune qu'elle est en train d'observer, meurt. La musique est tranquille et triste : un dialogue entre piano et violoncelle qui traduisent la gravité qui entoure grande partie du récit. En présence de Manuela pour la première fois, le spectateur se rend compte que la subjectivation de la protagoniste par la musique n'est pas une incohérence narrative, mais un instrument qui révèle la poésie qui se colle aux caractéristiques de l'héroïne.

Les moments agréables, Manuela les a au côté de son fils adolescent, Estéban, un garçon passionné de théâtre et littérature. Ils vivent ensembles et c'est à la maison que l'on peut apercevoir une « autre » Manuela, bien différente de l'infirmière. Quand elle prépare le dîner, son attitude et ses gestes dévoilent une femme détendue et heureuse. La décoration intérieure révèle une bonne maîtresse de maison, au bon goût et bien organisée.

Née en Argentine, elle vit d'abord à Barcelone avec son mari Estéban qui, à un certain moment, a décidé de devenir travesti et se fait appeler « Lola ». Sans avoir d'autre option, elle se résout à continuer avec lui mais, après être tombée enceinte, elle décide de s'enfuir à Madrid, où elle élève son fils, bien loin de son mari travesti. Dès lors, elle se consacre

seulement à sa profession et à son fils. Le film suggère qu'elle n'a pas d'autres relations amoureuses et que ses amis sont exclusivement des collègues de travail.

L'histoire d'Estéban (père) qui se transforme en Lola est donc un secret qu'elle garde pour elle. Elle ne raconte rien à son fils Estéban, peut-être pour ne pas lui infliger une souffrance plus grande que l'absence du père. A la différence d'Estamira, Manuela est une héroïne qui souffre en silence.

Une nuit, après la sortie du théâtre où elle et son fils sont allés, le garçon est renversé par une voiture et meurt quelques moments après. Il n'a que dix-sept ans. C'est la seconde rupture dans la vie de Manuela et la plus grande douleur de son existence. Rien n'a plus de sens. La construction esthétique du chaos et du vide symbolique s'observe par les mouvements de caméra, point de vue des personnages et montage. Tout est construit pour donner du sens à ce moment.

Manuela vit la pire de toutes les souffrances déjà au début du film. Après la perte de son fils, elle « obtient » la permission symbolique de faire ce qu'elle veut jusqu'à la fin du récit. Elle ne sera pas jugée pour ses actes « répréhensibles ». Outre cela, toute cette souffrance peut être interprétée comme l'excuse du récit pour représenter son courage et sa solidarité envers les autres.

A ce point du récit, elle se transforme, ou même renforce sa caractéristique de mère du monde, une espèce de fée marraine, d'ange gardien. Des personnes qu'elle ne connaît pas, comme Sœur Rosa, ou d'anciens amis comme le travesti Agrado, ou récents, comme Huma Rojo, se retrouvent parmi ceux qui ont la chance de croiser son chemin. Même ceux qui au début la rejettent - par exemple Rosa, mère de Sœur Rosa –, finissent par se rapprocher d'elle. Dans diverses séquences, elle est la bonne personne qui arrive au bon moment. Il n'est pas rare de la voir apparaître comme par magie, comme le sauveur des opprimés.

Manuela est, finalement, la voix de l'auteur qui veut, avec son œuvre, représenter une figure de mère qui, en même temps qu'elle est soumise à beaucoup de stéréotypes, elle s'en éloigne, se transformant en un personnage riche, capable d'emmener le spectateur vers le réflexion qui outrepassent les questions identitaires.

CHAPITRE 3 STRATEGIES DE DISTANCIATION

3.1. LE PASSE COMME TEMOIGNAGE ET REFERENCE

Espace et temps au cinéma et dans la littérature sont deux questions assez complexes et dans ces œuvres ces éléments servent à démêler partie de l'identité et de l'histoire des héroïnes qui, d'une autre façon, n'atteindrait pas le public lecteur/spectateur. Tant Rebeca, dans *Talons Aiguilles*, que Manuela, dans *Tout sur Ma Mère*, cachent un secret de leur passé.

La structure narrative du journal et des quatre films s'appuie à un niveau plus ou moins grand sur le temps passé. Celui-ci se présente comme un élément testimonial et de référence des protagonistes. L'idée de temps et d'espace et les imbrications proposées par les œuvres renvoie à la notion de chronotope. Le terme, utilisé par le russe Mikhail Bakhtin, est forgé à partir de deux mots grecs « chronos », qui signifie « temps », et « topos », « espace ».

En cherchant à dévoiler esthétiquement le passé des protagonistes, chaque récit se prévaut d'un ou de plusieurs moyens. Jesus utilise les ressources de sa mémoire. Almodóvar choisit de recourir, notamment dans *Talons Aiguilles*, à une technique assez traditionnelle du cinéma depuis bien longtemps : le *flash-back*. Mais, tout comme Prado, il fait aussi usage du discours de l'autre et des dialogues aux présents diégétiques comme moyen de faire remonter le passé et de l'amener à la surface.

Prado choisit le témoignage comme technique narrative. Dans *Estamira* et *Estamira para Todos e para Ninguém* ce chemin est mis en scène à partir de la voix d'une personne qui à un certain moment a fait partie de la vie de l'héroïne. A travers des photos anciennes et, curieusement, d'un film d'un autre metteur en scène, le spectateur est amené à un passé qui, d'une autre manière, reposerait dans le champ du non préhensible.

Estamira parle avec réserve de certaines situations qu'elle a vécues. Le passé l'a blessée, l'a marquée et a eu un rôle important dans le développement de ses dérangements mentaux. Elle se montre gênée quand elle dit avoir été prostituée encore enfant. Ainsi même, à la voix passive, car c'est son grand-père et non elle qui avait décidé de ce chemin.

Carolina écrit sur le temps passé, car elle enregistre ce qui est arrivé pendant sa journée. Mais fréquemment elle se réfère à un passé plus lointain de celui qui est simplement le « comment s'est passé ma journée » commun à la narrative du journal.

Le passé de Rebeca est révélé dès le commencement de la trame, celui d'Estamira, après une demie-heure de film, approximativement, avec l'entrée en scène des témoignages de ses parents. La première référence que Carolina fait au passé a une relation avec une opération qu'elle a subie aux jambes. Le passé de Manuela est un mystère proposé au début du récit et qui soutient la trame jusqu'au moment où elle retourne à Barcelone, à la vingtième minute du film. Ce passé n'est pas seulement obscur pour le fils de Manuela : au spectateur

non plus il n'est pas donné de connaître le secret de la protagoniste, ce qui l'incite, tout comme le fils de Manuela, à vouloir percer à jour la vérité inconnue.

Dans les documentaires, le second mari d'Estamira fait exclusivement partie de son passé, car il est mort. Cependant il revient symboliquement au présent diégétique dans divers plans du texte filmique. Un de ceux-ci est construit à partir d'une supposée conversation de la protagoniste avec son ex-mari, comme si l'homme était resté bien proche d'elle.

Pour Carolina, parler du passé c'est aussi parler de soi. Continuer la tâche qui tourne autour de la construction de soi-même comme personnage. Bien que ses mots quotidiens se réfèrent à son passé immédiat – et ceci est même la fonction et la principal particularité du genre journal intime –, comme je l'ai dit auparavant, l'auteur montre la nécessité d'éclaircir pour le lecteur certains points de sa vie routinière dans le passé. Par exemple, quand elle se rappelle : « Parfois quand je sors, elle [une voisine de Carolina[125]] vient à ma fenêtre et elle jette le pot de chambre sur les enfants. Quand je suis de retour, je retrouve les oreillers sales et les enfants qui sentent mauvais ».[126] (id., p. 13) Et c'est justement l'expression « parfois » qui renvoie au temps le plus distant, différent du temps du simple « hier » comme c'est la caractéristique de la majeur partie des annotations.

Dans d'autre exemple, cette fois-ci caractérisé par les expressions « moi jamais je … » ou simplement « jamais je … », Carolina reprend le même mouvement. Cette fois pour parler de son attitude dans la condition de voisine en dialogue constant avec une situation déterminée : « je n'ai jamais grondé les enfants de personne, jamais je ne suis allée à votre porte gronder vos enfants. »[127] (id. p.13) Le passé distant qui vient au centre du débat parce que ses voisines se plaignent de ses enfants, est une occasion pour Carolina d'imprimer ses marques de distinction entre elle (supérieure) et ses voisines (personnes incultes, incapables d'éduquer leurs propres enfants).

Dans *Talons Aiguilles*, le présent diégétique (Manuel) est transformé en passé récent (Manuel mort). La même chose arrive dans *Tout sur Ma Mère* quand Estéban (fils de Manuela) meurt. Et c'est le passé qui était oublié et caché (Barcelona, Agrado, Lola) qui dans ce film vient occuper le « ici-maintenant » de l'héroïne. Manuela, de retour à Barcelone, (re)vit son passé. Agrado est la personne avec qui Manuela s'ouvre et avec qui elle prétend

[125] C'est moi qui precise.

[126] Dans l'original: "As vezes eu saio, ela [quem?] vem até a minha janela e joga o vaso de fezes nas crianças. Quando eu retorno, encontro os travesseiros sujos e as crianças fétidas".

[127] Dans l'original: "Eu nunca chinguei filhos de ninguém, nunca fui na porta de vocês reclamar contra seus filhos".

être entière, constituée non seulement d'un présent, mais aussi d'un passé. Elle est sa confidente, personne qui, en accord avec Prado, est le « dédoublement du héros, l'alter ego, l'employé ou l'ami parfait en présence duquel on laisse tomber nos défenses, confessant même l'inconfessable ». (2000, p. 81)

Dans *Estamira* c'est la caméra qui semble occuper ce rôle de double tandis que dans *Talons Aiguilles* c'est Becky la figure qui la plupart du temps écoute les confidences et sert de complice à Rebeca. Carolina a peu d'amis. Et elle ne se réfère pas à une amitié qui est restée dans le passé et qu'éventuellement elle retrouve. Mais, même si cela semble bizarre, elle se voit devant des personnes en qui elle a confiance et avec qui elle peut parler de ses angoisses. Quand elle revisite son passé c'est exclusivement pour actualiser son principal interlocuteur, le lecteur qu'elle imagine être quelqu'un doté d'un grand pouvoir. Comme elle l'a dit auparavant, son rédempteur imaginaire ; une personne ou plusieurs, ou une institution, capable(s) de la tirer de la situation de pénurie dans laquelle elle vit. Sur ce point, elle se rapproche de Rebeca qui, face à la camera confesse son crime directement pour ce sujet « réel », encore que inconnu et invisible, qui l'assiste quotidiennement.

Dans le film *Tout sur Ma Mère* ce retour vers ce qui déjà n'existe plus est représenté par la figure du règlement de compte. La première séquence où cette vocation du film à proposer le dialogue de la protagoniste avec ce qui est déjà passé est matérialisé, se fait à un moment où Manuela est vue en train d'essayer de suivre le cœur de son fils, récemment transplanté sur un inconnu. En tentant symboliquement d'évoquer les parties du corps de son fils mort, Manuela cherche à soulager sa blessure au présent. Otage du sentiment qui la mène à transgresser les règles imposées par son travail, vu qu'elle est infirmière dans un hôpital qui réalise des donations d'organes. Manuela explique à une amie pourquoi elle s'est absentée de chez elle et de son travail peu après la mort de son fils unique, Estéban.

> Manuela : Je n'étais pas en Argentine, j'étais à La Corogne..
> Mamen : Qu'est-ce que tu faisais là-bas ?
> Manuela : J'accompagnais le cœur de mon fils. (*TSMM*)

Les protagonistes, en se décidant à revoir ce qui est resté derrière elles, semblent prêtes à affronter la souffrance pour accepter leurs contradictions. Estamira, même vivant dans d'énormes difficultés financières, séparée de son mari, sans maison, avec des enfants en bas âge sous sa responsabilité, retourne chercher sa mère à l'hôpital psychiatrique et la soigne jusqu'à sa mort.

Il est intéressant de noter que le temps passé n'est pas quelque chose qui n'existe plus, qui est sorti de la vie des protagonistes. Au contraire, il est toujours présent et régulièrement

convoqué par les récits. L'espace physique où ce temps passé est éprouvé est aussi esthétiquement construit à partir d'un mouvement où une possible fluidité ontologique de ce sujet gagne en solidité.

Il n'y a pas de fixité, de limites objectives et précises et, pour cette raison, le spectateur est constamment invité à construire dans son imaginaire ce qui est en train de lui être proposé parce que les lieux où Carolina, Estamira, Rebeca et Manuela vivent ou ont vécu, malgré l'importance qu'ils ont pour leurs vies ne sont pas toujours matérialisées dans les œuvres.

3.2. DEPOTOIR ET FOLIE DANS LES DOCUMENTAIRES

C'est à travers de la représentation de sa folie et de sa relation avec les poubelles, à divers niveaux, qu'Estamira s'éloigne de la figure de femme spéciale que le film aide à construire. Cela parce que la folie n'est pas quelque chose de trivial. La première fois que la maladie se manifeste dans la vie d'Estamira est décrite par la fille de la protagoniste, Carolina

> Carolina (fille de Estamira) – Un jour, elle s'est assise... là, dans le jardin de ma belle-mère... alors, elle a regardé vers les pieds de cocotiers... elle a regardé, regardé, regardé, alors, elle s'est retournée vers ma belle-mère et a parlé ainsi : 'regarde, ça ici c'est le pouvoir... c'est ça qui est … qui est tout ce qui est réel. Ça c'est ce qui est réel'. Ce jour-là, moi je pense qu'elle a même renoncé à Dieu et maintenant il n'a que moi et moi... et le pouvoir réel et c'est tout. [128] (PRADO, 2004a)

Pourtant, s'il y a une voix dont la crédibilité est d'un grand impact dans le film, c'est celle de la Médecine et de l'institution publique qui, par le biais de ses médecins professionnels, attestent des perturbations mentales d'Estamira. Mais le document qui affirme qu'elle est « folle » est rendu publique dans le film par la voix non pas du médecin mais d'Estamira elle-même : « J'atteste qu'Estamira Gomes de Souza, dans une situation de... et psychotique à évolution chronique, hallucinations auditives, idées d'influences, discours mystique, devra rester en traitement psychiatrique... en continuant… en continuant…'[129]. (id.)

---

[128] Dans l'origjnal: "Um dia, sentou... lá no quintal da minha sogra... ai, olhou pros pés de coqueiro... olhou, olhou, olhou, olhou aí, virou pra minha sogra e falou assim: 'olha, isso aqui é o poder... é isso que é... que é tudo que é real. Isso é que é real'. Naquele dia, eu acho que ela desistiu mesmo de Deus e agora é só eu e eu ... e o *poder real* e acabou".

[129] Dans l'original: "Atesto que Estamira Gomes de Souza, portadora de quadro... e psicótico de evolução crônica, alucinações auditivas, ideias de influências, discurso místico, deverá permanecer em tratamento psiquiátrico... continuando... continuando".

L'attestation stigmatise, réduit, synthétise, généralise et enferme Estamira dans un univers étrange au spectateur. Mais la protagoniste ne se laisse pas renfermer dans ce diagnostique et problématise sa propre maladie : « …N'importe qui peut être déséquilibré. »[130] (id.)

La folie se mélange avec les poubelles et vice-versa. Estamira expose au monde ce que le carioca, le brésilien « jette » à la poubelle. Dans la décharge publique où vit Estamira, aux choses inanimées (objets mis au rebut, décombres, vieilleries, …) se mélangent les produits d'origine organique et ceux-ci engendrent la vie, la vie qui bat. Mais *Le Dépotoir* n'est pas seulement fait de choses. On y trouve parfois aussi des personnes mortes, comme ce corps vu dans le long-métrage, qui se retrouve mélangé aux ordures. Dans *Le Dépotoir*, il y a aussi ceux qui, bien que vivants, ont été « jetés » là, c'est-à-dire, ceux que la société a exclu, a repoussé dans l'abîme. Des personnes comme Estamira et ses compagnons de travail qui, se laissant emporter par l'illusion que travailler de cette manière dans les ordures est synonyme de citoyenneté, dussent-ils s'exposer à des conditions de vie inhumaines.

Avec sa folie et au milieu du dépotoir, Estamira cherche elle-même à se dissocier des autres, du commun des mortels, en créant par elle-même une masque identitaire d'un M*oi* « différent » des autres. Elle se pose comme étant au-delà et en-deçà mais jamais au même niveau que ses pairs. De cette manière elle s'éloigne aussi de celui qui est de l'autre côté de l'écran.

Dans le cas d'*Estamira*, on sent que le processus d'authentification du documentaire est basé principalement sur le passé, mais en même temps cherche un ancrage dans le présent. Dans le présent filmique d'*Estamira para Todos e para Ninguém* la condition de récupérateur est inhérente à tous ceux qui se trouvent dans la décharge et c'est justement ce qui provoque leur inter-liaison. Vivre dans *Le Dépotoir*, du dépotoir, pour *Le Dépotoir*, finalement, ce sont les ponts qui unissent les personnages de ce second film, spécialement, et renforcent la distanciation de la protagoniste des deux œuvres en relation avec le spectateur. Dans ce film sa vie « normale » n'est pas fortement marquée, dans sa condition de mère de famille et maîtresse de maison. Elle est à peine plus qu'une exclue qui tente de survivre à l'exclusion en récupérant, vendant ou utilisant ce qui a été jeté non pas parce que ça ne servait plus, dit-elle, mais par un manque d'attention.

Il y a dans ces films un autre élément qui invite fortement à la distanciation : l' odeur. La même odeur se remarque dans *Le Dépotoir*. Bien que le cinéma n'offre pas la possibilité

[130] Dans l'original: "Qualquer um pode ficar perturbado".

de se travailler avec l'odorat – le spectateur n'est pas capable de sentir l'odeur diégétique -, il y a un fort appel qui renvoie à l'imagination de l'odeur.

Le Dépotoir semble incommoder et distancier Estamira de l'autre non seulement quand il est situé dans le Jardim Gramacho, passif, en attente des mouvements de décomposition ou de re-signification. *Le Dépotoir* fait peur quand il dialogue avec l'être humain, spécialement quand ce dialogue renvoie aux rituels de commensalité. Dans les documentaires en question, se dévoile un grand paradoxe : les ordures sont aussi source d'alimentation.

Et cette affirmation, qui est constamment représentée au moyen du discours cinématographique, est un des aspects les plus poignants des œuvres. Tant le long-métrage que le moyen-métrage se proposent de questionner ces frontières. Ces films le font dans la mesure où ils choisissent de représenter Estamira et sa famille en train de manger ce qu'elle a trouvé parmi les déchets. Ce mouvement dévoile qu'Estamira donne une nouvelle signification aux déchets et montre ainsi qu'elle a trouvé d'autres manières d'être dans le monde. Une économie domestique perturbatrice qui dévoile les habitudes d'une partie de la société occidentale.

Dans les deux documentaires, les allers et venues d'Estamira au dépotoir a l'effet provocateur de re-signification identitaire des choses. Tout le processus antérieur qui a été suivi à divers niveaux et qui a culminé avec la classification de quelque chose en déchet, est questionné et revisité par la protagoniste et ses compagnons de travail, ce qui dénote, dans une première analyse, un point de conflit à l'intérieur d'une même société et indique une division particulier de la société en groupes très divers entre eux. Il est clair pour le spectateur qu'il existe des univers très différents mais qui, en quelque sorte, expriment une certaine complémentarité entre eux.

Ce qui étonne dans le cas des documentaires ce ne sont pas spécifiquement les déchets. Il faut un lieu pour mettre les ordures et *Le Dépotoir* du Jardim Gramacho en soi n'est pas l'élément filmique qui invite le plus à la distanciation. Ce qui perturbe dans la décharge, c'est la présence d'êtres humains en situation d'infériorité face à ce dépotoir. Ainsi, Estamira n'est pas seulement dans la transgression comme le sont aussi les femmes d'Almodóvar, en allant à l'encontre de règles culturelles déterminées. Elle impose à l'autre la vision d'elle-même en apportant au centre du débat la question de la limite et de la propre identité culturelle. Estamira est la représentation d'une brésilienne, noir, misérable, souffrante et mangeuse d'ordures. Assez distante des spectateurs qui regardent les films. Estamira provoque, dégoûte, répugne, incite à la compassion.

3.3. HOMOSEXUALITE ET TRANSGRESSION CHEZ ALMODOVAR

L'œuvre de Pedro Almodóvar se caractérise, parmi d'autres, par la provocation de la réflexion sur l'être humain en constant dialogue avec ses contradictions. Des aspects de la vie comme la liberté d'être incomplet ou, comme le définit Bakhtin, inachevé, sont toujours présents dans la filmographie de l'auteur espagnol. Son héros déborde les limites imposées par la société traditionnelle et, avec cela, il est constamment renouvelé. Que ce soit au moyen de sa propre inscription dans le récit ou au moyen de la lecture que spectateur fait de l'œuvre.

La transgression des personnages dans ses deux films sont le support pour la représentation du conflit entre deux mondes, ainsi que pour la consolidation de ce que j'appelle l'*esthétique de la liberté*. La transgression est si explicite qu'elle cesse d'être vue comme étrange mais provoque la composition d'une nouvelle normativité construite à partir, justement, de la démystification de la normativité imposée à des groupes spécifiques de la société espagnole. Le concept de transgression souffre, tout au long des parcours narratifs ici décrits, d'importantes altérations et peut être compris par un autre biais.

Pour ce motif, le texte cinématographique se maintient en constant état de mutabilité car c'est dans l'action du lecteur qui dialogue avec le film que le texte gagne en vitalité. Dans ces œuvres, divers éléments renvoient à des notions de dialogisme, monde officiel et non-officiel et carnavalisation, proposées par Bakhtin. Les homosexuels, travestis, transsexuels - exilés dans leur propre monde et obligés de vivre dans l'ombre, conversent avec une société traditionnelle ancrée dans le passé comme s'ils proclamaient à haute et intelligible voix, qu'ils ont le droit à la visibilité, à la vie et, principalement, à la liberté d'être.

En parlant de l'autre par le truchement de ses personnages, Almodóvar parle de lui et rend public un discours propre et original. Son discours inclue des homosexuels, des lesbiennes, des transsexuels, des travestis et aussi des femmes, qui sont très souvent représentées, elles aussi, comme des personnes qui transgressent les règles imposées par le monde officiel.

Dans *Tout sur Ma Mère*, Estéban, l'homme qui décide devenir Lola, le travesti, est un des personnages qui incarnent la notion de liberté et transgression, spécialement en relation avec la matérialisation d'une corporalité idéalisée.

En changeant de sexe, cependant, le travesti dans ces deux films continue à maintenir un comportement contraire aux normes proposées par le nouveau monde dans lequel il se propose de vivre. Lola ne cesse pas de vivre sa masculinité et renforce le pouvoir de l'univers

ico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para Todos e para Ninguém (Marcos Prado), De Salt

masculin. Par deux fois dans la trame, il met enceinte une femme : d'abord Manuela, la protagoniste et, des années après, Sœur Rosa.

Dans *Talons Aiguilles* le responsable de la matérialisation de la liberté qui affronte et transgresse autant le monde officiel que le non-officiel, est le juge Eduardo Domínguez qui vit trois identités différentes. Il est lui-même mais, même ainsi, il porte un masque. Mais il est aussi Hugo, un ex-drogué, et Letal, un transformiste, tous « personnages » qu'il a décidé de créer pour lui-même. Quand Rebeca lui demande avec lequel des trois elle doit se marier, il répond tout simplement : « avec les trois ». Pour lui le choix d'une identité est synonyme de restriction de liberté. Ainsi Dominguez n'a pas besoin de choisir qui il est, ou mieux encore, il peut choisir d'être multiple.

Le côté transgressif de Rebeca est aussi bien marqué. Très proche de Letal, elle ne se prive pas de promouvoir l'insertion sociale de son « amie ». Sa relation avec le travesti déplaît fortement à son mari Manuel (principal représentant du monde officiel). Il n'aime pas que la « meilleure amie » de sa femme soit un travesti. Becky, de son côté, considère la transgression de Rebeca comme une preuve de son ouverture d'esprit, une absence de préjugés et elle accepte le comportement de sa fille. Selon Becky les travestis vivent une « vie sordide », mais ne sont pas de « mauvaises » personnes.

La transgression sur laquelle le spectateur est convié à réfléchir dans *Talons Aiguilles* est représentée non seulement par l'existence pure et simple du transformiste mais aussi par la relation qui existe entre lui et Rebeca. Letal est un personnage très important dans la vie de la protagoniste : elle est non seulement son « amie », mais est aussi symboliquement, sa mère, quand celle-ci lui manque. Plus que cela, l'homme qui se transforme en femme les nuits de spectacle, devient son amant, père de son enfant et peut-être son futur mari. Letal est en fin de compte proposé par le récit filmique comme le personnage qui incarne la plus grande transgression de Rebeca.

Dans le plan où ils font l'amour, on observe une série de déplacements identitaires des personnages et de leurs relations : Rebeca entre dans la loge en tant que « fille » de Letal, sa mère symbolique. Elle sort de là transformée en mère vu que c'est à ce moment-là qu'elle tombe enceinte. Letal, qui représente sa mère, et donc une femme, se transforme en « beaucoup plus qu'une mère » pour Rebeca, c'est-à-dire, son homme et futur père de son fils.

Rebeca est aussi construite comme quelqu'un de froid et calculateur : dans la séquence où Rebeca-enfant assiste, à travers le journal télévisé, à l'annonce de la mort de son beau-père, elle montre de la satisfaction. Rebeca commente avec la femme qui est en sa compagnie dans le plan, que celui qui va se réjouir de la nouvelle est son père biologique parce qu'il

n'appréciait pas le mort non plus. Plus tard dans le récit, Rebeca raconte à sa mère ce qui en réalité est arrivé et révèle sa réelle intention : aider sa mère à être libre comme elle le souhaitait.

Manuela, dans *Tout sur Ma Mère* est en très grande souffrance mais agit, elle aussi, avec beaucoup plus de liberté que les personnes « communes » de la société dans laquelle elle vit. Cependant, la caractéristique qui s'oppose à son côté le plus conventionnel et même héroïque, est moins marqué dans ce film par rapport à *Talons Aiguilles* et aux documentaires. La photo déchirée que Manuela montre à son fils serait une des pistes qui suggérerait que la tranquille protagoniste dissimule la difficulté qu'elle éprouve à contrôler l'émotion et à se dominer. De plus, l'image déchirée laisse voir qu'elle cache quelque chose à son fils. A dire vrai Manuela ment quand elle lui dit que son père était mort avant sa naissance. Cette confirmation, le spectateur l'aura plus tard dans le récit.

En ce qui concerne le monde des marginaux, je m'aperçois que Manuela a avec lui une relation encore plus intime que Rebeca. Son mari était un travesti et elle le savait : elle avait accepté autrefois que son mari ait des seins, comme elle le révèle dans sa conversation avec Sœur Rosa. La protagoniste semble, donc, plus à l'aise dans le monde des personnes qui vivent à l'écart de la société traditionnelle, dont elle est aussi complice par ailleurs, découvrant ainsi son côté transgressif.

Dès son arrivée à Barcelone, son premier acte est de retrouver l'amitié qu'elle avait avec le travesti Agrado. Celui-ci lui rappelle « le bon vieux temps », où elle était connue sous le nom de « Manolita de Barceloneta », celle qui s'opposait aux règles de la société espagnole, spécialement quand elle avait accepté d'être l'épouse d'un travesti.

Ce moment du récit la rapproche de Lola, le travesti qui a été son mari, et aussi de Letal, de *Talons Aiguilles.* Les trois personnages semblent avoir plusieurs « moi » dont les facettes et les ruptures qui les délimitent peuvent être perçues dans différents plans du film. La Manuela infirmière du début du film, par exemple, est très différente de la Manuela femme légère qui marche avec Agrado à la recherche d'un emploi ou de la « pute » décrite par Rosa (la mère de Sœur Rosa).

La transgression chez Almodovar est si explicite qu'elle cesse d'être vue comme étrange. Et parce que le concept de transgression souffre, tout au long des parcours narratifs ici décrits, d'altérations importantes, elle est pour ainsi dire, démystifiée. Et commence à pouvoir être compris par un autre biais.

3.4. DESIR ET CRITIQUE DANS *LE DEPOTOIR*

Tout comme Estamira, Carolina Maria de Jesus et ses enfants mangent aussi des déchets. En même temps que cela renvoie à un sentiment de peine, il n'y a pas moyen d'éviter le dialogue avec l'image du dégoût et de la distanciation que cette pratique suscite. Même après avoir goûté au succès et à la reconnaissance, de retour à sa pauvreté originelle, elle choisit à nouveau de trier les ordures comme une forme viable de vie.

Mais dans *Le Dépotoir* ce n'est pas que cet élément qui suscite l'éloignement du lecteur. La protagoniste détermine des règles morales qui, de nos jours, avec l'avancée de la réflexion sur la liberté et les droits de la femme, paraissent être assez sujets à question.

En plus, pendant tout le texte, Carolina érige des barrières entre elle et les autres, les habitants de la favela, notamment les *faveladas.* Elle, elle est cultivée et les femmes, incultes ; elle sait écrire, les autres ne font rien d'autre que parler de la vie des autres ; elle prend bien soin de ses enfants pendant que les enfants des autres suivent un mauvais chemin, etc.

Dans *Le Dépotoir* on se rend compte que Carolina entreprend la construction d'une série de *marques distinctive*s qui cherchent à la rendre spéciale aux yeux du lecteur. Elle continue d'être la *favelada* quand elle se trouve confrontée avec le monde officiel, que commence à partir du lancement de son livre et au moyen des divers reportages à son propos. Mais elle ne se considère pas comme leur égale quand elle se confronte avec les *femmes des bidonvilles*. Elle construit pour elle, alors, un espace symbolique de différenciation et de pouvoir.

Carolina Maria de Jesus est la voix de l'autre, la personne en qui beaucoup de ses pairs, habitants aussi les bidonvilles, ont confiance pour « dénoncer », montrer les erreurs qui se commettent dans son milieu. Mais, à divers moments, elle révèle dans ses récits qu'elle extrapole et abuse du « pouvoir », que désormais sa voix écrite dans les cahiers peut avoir, et passe de la condition de dénonciatrice légitime à celle de « moucharde », qui la confronte à la réaction d'antipathie tant de la part de celui qui a été dénoncé.

Le 2 novembre 1958 elle s'inscrit simplement comme « pipelette » et, ainsi elle se mêle aux autres, les femmes qui, comme elle dit, parlent de la vie des autres au lieu de s'occuper de leurs propres affaires

> Je suis allée laver du linge et je suis restée près de la rivière jusqu'à sept heures et demie. La Dorça est venue laver du linge et on a parlé des cancans qui arrivent ici dans la favela. On a parlé de la Zefa qui est battue tous les jours. J'ai parlé des femmes qui ne travaillent pas et sont toujours sans argent. On a parlé de l'histoire d'amour de Lalau avec madame M. Et que

> madame M. dit que lui est amoureux de la Nena. La Nena est bête. [...] [131](id., p. 115)

En accord avec Sousa, des auteurs qui étudient l'œuvre de Carolina Maria de Jesus, et Audálio Dantas lui-même, qui l'a découverte, reconnaissent chez elle cette grande contradiction :

> Carolina de Jesus était, pour Dantas, une femme qui « avait une fascination pour la célébrité. Dans plus d'un entretien, Il note un certain caractère maladif de la personnalité de Carolina, trait que d'ailleurs beaucoup d'autres critiques et journalistes commentent. La motivation de l'auteure pour écrire ses journaux serait un moyen de 'dénoncer une situation de misère qu'elle-même vivait' mais aussi c'était une conséquence de ce narcissisme maladif : 'la recherche de la gloire qui était, par ailleurs, un trait de sa personnalité qui n'a jamais été dûment analysé, mais que moi [Dantas] j'ai très bien connue. Elle avait une fascination pour la célébrité. Elle prétendait non seulement lancer des livres mais aussi être artiste de théâtre, être chanteuse, apparaître à la télévision'. »[132] (id., p. 43-44)

Selon Sousa, Dantas, qui a bâti un portrait de Carolina Maria de Jesus différent de celui que la plupart des gens connaissent seulement par le journal, complète en écrivant :

> Et plus encore, j'ai la profonde conviction, d'après tout ce que j'ai lu sur elle, d'après son comportement, que, en même temps qu'elle vivait cette situation de profonde misère, elle s'est toujours considérée comme quelqu'un au-dessus du groupe dont elle faisait partie. Carolina représentait, d'une certaine façon contradictoirement – et ceci pour moi est très important à dire -, la vision du colonisateur, au sens large du terme, pour aussi paradoxal que cela paraisse. Elle avait la vision du blanc, de ceux qui ont le pouvoir.[133] (MEIHY, apud Sousa, p. 44).

Il est intéressant de noter que la « folie » et le désir de grandeur de Carolina Maria de Jesus sont pris au sérieux justement parce que le discours officiel le dit. Ce fait dévoile à

---

[131] Dans l'original: "Fui lavar roupas e permaneci no rio até as sete e meia. A Dorça foi lavar roupas e ficamos conversando sobre as pouca vergonhas que ocorrem aqui na favela. Falamos da Zefa que apanha todos os dias. Falei das mulheres que não trabalham e estão sempre com dinheiro. Falamos do namoro do Lalau com a Dona M. e a dona M. diz que ele namora é com a Nena. A Nena é boba. [...]".

[132] Dans l'original: "Carolina de Jesus era, para Dantas, uma mulher que 'tinha um fascínio pelo brilho. Em mais de uma entrevista, ele ressalta um certo caráter doentio da personalidade de Carolina, traço aliás que muitos outros críticos e jornalistas comentam. A motivação da autora em escrever os diários seria um modo de 'denunciar uma situação de miséria que ela própria vivia', mas também era decorrência desse narcisismo doentio: 'a busca da glória, que era, aliás, um traço de sua personalidade que nunca foi devidamente analisado, mas que eu [Dantas] conheci muito bem. Ela tinha um fascínio pelo brilho. Ela não só pretendia lançar livros, como queria ser artista de teatro, ser cantora, aparecer na televisão'".

[133] Dans l'original: "E mais ainda, tenho a profunda convicção, por tudo o que li sobre ela, por seu comportamento, de que, ao mesmo tempo, em que vivia aquela situação de profunda miséria, ela sempre se considerou uma pessoa acima daquele grupo do qual fazia parte. Carolina representava, de certo modo contraditoriamente – e isso para mim é muito importante dizer -, a visão do colonizador, no sentido amplo do termo, por mais paradoxal que isso pareça. Tinha a visão do branco, dos que detêm o poder".

nouveau le désequilibre d'importance entre la parole officielle et celle non officielle, de la minorité. La premier, le « canon », a l'espace légitime du discours et dénonce, tandis que la voix du subordonné est disqualifiée.

CHAPITRE 4 STRATEGIES D'APPROCHE

4.1. LE NON VU

Bien que les quatre femmes étudiées dans ce travail ne soient pas représentées comme des personnes parfaites, les œuvres, à travers divers dispositifs, invitent à pardonner leurs faux-pas, actes ou absences d'attitudes qui provoquent la distanciation du spectateur. Une des manières de les inscrire dans la condition de personnes communes et non pas tant comme femmes transgressives, peut s'observer dans le chemin narratif qui omet ce qui éventuellement serait considéré comme répréhensible.

En regardant les films ou en lisant le livre, le lecteur/spectateur éprouve la sensation qu'il y a quelque chose qui n'a pas été matérialisé et qu'il reste à sa charge de « l'imaginer ». Ce mouvement, qui fonde l'incomplétude fondamentale des personnages dans les divers récits se doit à une dissimulation de faits diégétiques qui auraient une importance cruciale pour la distanciation des héroïnes par rapport au spectateur ou lecteur.

Ce qui est *absent* garantie aux récits la consolidation de la représentation du personnage principal comme personne plus liée aux actions étiques et à la souffrance, qu'au comportement d'une certaine manière transgressif ou étrange. Dans le cas des films d'Almodóvar, l'invisible renforce le pouvoir du cinéaste qui garde pour lui ce qui n'est pas montré. Il est clair que cela fonctionne comme une technique narrative. Ainsi, ce qui est caché joue un rôle important.

Chez Prado, le *non vu* n'est pas le résultat d'une option du metteur en scène qui, au contraire, tente d'exposer au maximum l'histoire présente et revient à la protagoniste et à son groupe. Ce supposé pouvoir d'exclure, d'omettre, de cacher, repose sur le temps qui est déjà passé et qui ne reviendra plus. Ce qui, éventuellement, est occulté chez Carolina est quelque chose d'encore plus subtil. Elle ne semble définitivement pas avoir l'intention de cacher quoi que ce soit. Au contraire, parfois elle aporte au texte ce qui serait une parcelle moins belle de sa personnalité.

Dans *Talons Aiguilles* par exemple, le film ne montre pas le moment précis où Rebeca tue son mari, mais les scènes où elle raconte, tout simplement, comment elle l'a assassiné. Cette substitution, d'une certaine manière, « protège » Rebeca et l'éloigne d'une représentation où elle ne serait pas que l'héroïne souffrante et fragile mais la meurtrière.

*D*ans *Tout sur Ma Mère* l'élément substitutif de la matérialisation du passé anti-conventionnel de Manuela qui vit maritalement avec un travesti, Lola, est une photo. Sur cette image on la voit avec le travesti Lola (son mari à l'époque) et Agrado, tous en train de rire, heureux. La transgression de Manuela est, donc, substituée par un élément scénique de moindre force que ce qu'aurait eût la *mise en scène* des moments où le travesti et la protagoniste seraient ensembles.

4.2. SOUFFRANCE ET COMPORTEMENT ETHIQUE

Une question centrale dans les récits est le fait que les œuvres ne se privent pas de représenter leurs personnages comme des personnes qui souffrent. Ce mouvement les identifie au stéréotype le plus commun de l'univers féminin, notamment s'il est confronté au « sexe fort » attribué à l'univers masculin. Leurs angoisses sont inscrites dans les récits comme résultant, la plupart du temps, de l'action de l'homme sur leurs vies.

Dans *Le Dépotoir,* Carolina attribue grande partie de ses souffrances et de celles de ses enfants, et aussi celles des autres qui vivent en situation de misère, aux mauvais agissements, intentionnels ou non, des politiciens. Mais elle se réfère aussi au fait qu'il est bien difficile d'élever ses enfants toute seule et sous-entend que, si elle ne s'était pas laissée diriger par les hommes qui sont passés dans sa vie et qui lui ont laissé des enfants, elle ne serait pas en train de souffrir. A d'autres moments, elle se plaint aussi du père de sa plus jeune fille qui, vu qu'il est en meilleure position financière qu'elle, pourrait l'aider plus qu'il ne le fait avec la pension de misère qu'il lui verse par obligation légale.

A certains moments de son texte, elle relate des heurts avec des figures masculines mais dévoile, la plupart du temps, qu'elle les affronte, qu'elle ne se laisse pas vaincre. Même quand le sujet est l'amour, Jesus confesse sa fragilité, comme dans le cas d'un gitan qui habite quelque temps dans la favela. Mais le résultat de la relation, comme il arrive avec tant d'autres qui ont un copain se termine par une désillusion.

Dans *Estamira*, diverses sont les épreuves par lesquelles doit passer la protagoniste : outre la misère, elle est victime de deux viols, d'une lapidation montrée par Prado (visible dans les bonus du film), de l'abandon, des infidélités de ses maris, de la prostitution forcée et

de sa propre folie. Bien que sa folie ait des causes internes, il existe dans le long métrage une invitation à penser que son mal a pris racine dans les conditions de vie auxquelles elle a été soumise, dans les souffrances provoquées par les hommes.

Ainsi, les documentaires mettent en évidence un à un les hommes qui ont été ou qui sont source de souffrance de l'héroïne : le grand père, le père, le premier mari, le second, les violeurs et son fils. Estamira attribue à son grand père les premières violences sexuelles qu'elle a subies. C'est aussi lui qui l'emmène vivre et se prostituer, encore petite fille, dans un bordel de Goiás. Avec cet homme, Estamira est incité à revoir le concept de sécurité, de confiance envers une personne qui devrait prendre soin d'elle, mais la maltraite, la maintient en soumission.

Dans *Talons Aiguilles*, Rebeca souffre de l'absence de sa mère, de l'humiliation qu'elle subit de la part de son beau-père, de la perte de son mari qu'elle-même a assassiné et, finalement, de la mort de sa mère, à la fin du film. Le « grand méchant » dans sa vie est l'homme. Quand elle est enfant, cette figure est représentée par son beau-père qui la méprise et la maltraite. Au point qu'elle se débarrasse de lui. Adulte, c'est avec son propre mari qu'elle maintient une relation d'amour et de haine.

Dans la dispute finale avec son mari qui exige le divorce, il est clair pour le spectateur que le rôle de la victime appartient à Rebeca et non à Manuel. Le moment clé de la discussion, qui sert aussi à *justifier* son acte insensé est quand, désespérée, elle affirme que, s'il la quitte, elle va se suicider. Elle lui demande alors par quel moyen il veut qu'elle mette fin à ses jours : en avalant des médicaments ou par une balle de revolver. A cet instant précis, elle tient l'arme avec laquelle on le suppose elle pourrait se suicider. En l'entendant répondre que quelle que soit l'option choisie ça le laisserait indifférent, elle détourne l'arme pointée vers elle, le regarde et le tue.

Manuela, de *Tout sur Ma Mère,* est livrée au désespoir par la mort prématurée et violente de son fils unique. Pourtant, avant, alors qu'elle était enceinte, elle s'était vue obligée de s'éloigner de son mari qui avait décidé de se transformer en travesti. C'est lui la figure masculine qui est le plus mise en lumière mais ce n'est pas la seule qui est cause de souffrance et de douleur chez Manuela : il y a aussi, d'une manière involontaire, Estéban, le fils du couple, en mourant, transforme sa vie en calvaire. Par ailleurs, le pouvoir négatif de l'homme est spécialement mis en relief dans la figure de la maladie de Sœur Rosa, causée par le Sida et transmise par Lola, son ami travesti.

4.2.1. Le pouvoir de l'homme *bon*

Bien que dans les films étudiés ici une grande importance soit donnée à « l'homme mauvais », il y a aussi place dans les récits pour « l'homme bon » et son pouvoir, ce qui ne doit pas être considéré comme quelque chose de mineur.

Dans le cas des documentaires, cette partie de l'univers masculin est mise en relation principalement avec le présent diégétique de la protagoniste, vu que dans le passé il n'y a que l'allusion au père d'*Estamira*. Cela invite à penser que celui-ci aurait été quelqu'un envers qui l'héroïne nourrissait un grand respect, de l'admiration et de l'amour. En parlant de son père, disparu quand elle avait à peine deux ans, elle s'émeut. Elle montre qu'elle ressent son absence et qu'il lui manque car, d'après ses souvenirs, il la traitait avec tendresse. Dans le présent, la figure la plus emblématique est Pingueleto, ami de la protagoniste. En tant que première voix masculine matérialisée par l'histoire, il occupe la place de quelqu'un qui collabore avec le personnage principal.

Dans *Le Dépotoir,* apparaissent quelques hommes que Carolina trouve sympathiques, qui l'aident, notamment pour lui fournir des produits alimentaires, comme son supposé amoureux, monsieur Manuel. Mais aucun de ceux-ci ne semble exercer une grande force dans le texte.

Dans les films de fiction la représentation de l'homme bon, insérée dans la diégèse filmique, est très faible. Dans *Tout sur Ma Mère,* le fils de Manuela est son ami et compagnon. Ses collègues de travail ont aussi avec la protagoniste une relation cordiale et cette cordialité est perçue au cours de la trame, notamment pendant les scènes où elle est en contact avec l'équipe qui joue au théâtre.

Du point de vue de celui qui se trouve en dehors du récit, j'attire l'attention non seulement sur les participants à la diégèse mais, et principalement, sur les auteurs des films et sur l'éditeur. Ceux qui ont tiré les protagonists du silence : Almodóvar, Prado et Audálio Dantas, respectivement. Je souligne combien leur pouvoir, explicite en qualité d'auteurs des textes filmiques (Almodóvar et Prado) ou d'éditeur de texte littéraire (Dantas), interfère soit dans la construction des personnages, comme il arrive avec Manuela et Rebeca, soit dans les vrais destins d'Estamira e Carolina.

La figure de l'homme apparaît dans ces deux œuvres liée autant à l'idée de rédempteur qu'à celle de premier interlocuteur externe à l'intériorité discursive de ces femmes. Ceci parce que c'est seulement quand ces hommes arrivent dans leurs vies que la parole des protagonistes, jusqu'alors latente, est amenée vers l'autre, configurant ainsi le dialogue, dans les termes de Bakhtin.

Dans les documentaires l'importance de Prado est flagrante pour la révélation du discours d'Estamira. C'est lui qui lui garantit de « révéler » sa mission à travers une construction assez sélective de son, image, édition et montage. Dans le cas de Carolina de Jesus, l'homme surgit d'un univers qui lui est extérieur et, sensibilisé par ce qu'elle écrit, construit ce qui sera le chemin de la femme en direction du mouvement de dialogisme entre les journaux et son lecteur.

Tant Prado – avec sa femme-dénonciation –, et Dantas – avec Carolina –, qu'Almodóvar – avec ses personnages qui incitent à la réflexion sur la liberté d'être différent, de pouvoir vivre d'une manière transgressive -, insèrent leurs œuvres au-delà de la question identitaire individuelle. Et, pour cette raison, elles peuvent être considérées comme la voix de « mouvements sociaux » dans lesquels le culturel est politique car est basé sur la promotion de lutte.

Chez Almodóvar, les héroïnes, exposées à la douleur, perdent aussi leur équilibre bien qu'elles ne soient pas considérées ni représentées comme effectivement porteuses de perturbations mentales. Dans ses films, la femme est fréquemment représentée comme une personne singulière. Que ce soit à travers une situation comique ou un effet dramatique, leurs rôles suggèrent toujours une voie de représentation du féminin bien proche de la folie et de la fragilité.

Ainsi, dans les fictions aussi, l'existence d'une relation de pouvoir qui régit le binôme auteur/personnage est claire. C'est toujours la femme folle et fragile qui est exposée à l'homme fort et puissant. Dans la filmographie du cinéaste espagnol, à moins que l'homme ne vive le rôle de « femme », le rôle de folle, fragile, faible, est toujours dévolu à la femme. Ce sont les sujets « féminins » qui sont inscrits dans les intrigues comme irresponsables et porteuses d'une espèce de « détachement » du monde réel. Manuela, par exemple, n'est pas « folle », mais « perd » la raison en voyant son fils agonisant sur la chaussée.

Il est possible de délimiter la *relation de pouvoir* qui s'observe dans ces représentations : en éditant les cahiers, Dantas, comme il le révèle dans une de ses conversations, commence à être responsable de la projection de Carolina dans le monde. Au pouvoir de Dantas, le texte de Carolina doit se soumettre au processus qui culminera avec la publication de ses écrits, même si cela prend trop de temps aux yeux de Carolina.

Le pouvoir de Prado n'est pas perçu uniquement en relation avec la ramasseuse de cartons, il l'est aussi dans la relation postérieure avec le public qui regarde le film. Son pouvoir dit respect, entre autres, à sa capacité de révélation de ce qui est occulté dans et par les déchets. Il *dénonce* au moyen de ce qu'il voit et qu'il représente dans les films. En prenant

connaissance de la réalité d'Estamira le metteur en scène altère son statut et commence à être vu comme celui qui sait, qui connaît la vérité.

Montrer Estamira renforce Prado et lui garantit un espace particulier, vu que le film, par son indéniable valeur tant esthétique que sociale, finit par recevoir divers prix nationaux et internationaux. Dantas, Prado et Almodóvar essaient aussi de faire de la femme un être digne, fort, héroïque. Ils ont, par conséquent, le *pouvoir* de re-signifier le féminin fragilisé, en amenant la femme à se surpasser : Carolina, au moyen de son journal et d'autres écrits qui grâce à Dantas ont pu se rendre visible. Estamira, durant les deux films, parle sans cesse d'elle-même ; Rebeca, à divers moments de la trame, notamment dans la séquence de « confession « à son public, regarde la caméra et pleure en montrant des photos et en se rappelant son mari récemment tué par elle-même. Ainsi, elle expose sa douleur et vit une catharsis avant d'être emmenée en prison. Manuela, dans ses longs dialogues confessionnels avec ses amies, met à jour sa propre histoire.

Le pouvoir symbolique de l'homme semble être si grand en présence d'une supposée fragilité de ces protagonistes que le commentaire suivant ne semblera pas bizarre au lecteur du livre de Jesus :

> Quand j'étais enfant mon rêve était d'être un homme pour défendre le Brésil parce que je lisais l'Histoire du Brésil et je me rendais compte qu'il existait la guerre. Je ne lisais que des noms masculins comme défenseurs de la patrie. Alors je disais à ma mère :
> Pourquoi ne faites-vous pas en sorte que je devienne un homme ?[134] (2004, p. 48)

4.3. MATERNITE

Les films et le livre suggèrent qu'être femme c'est déjà, en soi, faire partie d'un univers particulier. Mais quand cette femme devient mère, c'est comme si elle montait d'un degré dans l'échelle des valeurs de l'univers féminin. A une femme quelconque on donne le droit d'être ce qu'elle veut. Cependant, la femme-mère est considérée comme souffrante, nourricière, forte, solitaire peut-être, mais, en fin de compte, comme un être supérieur. Rien ne peut être comparé à la figure de la mère. Tout lui est donné mais, en même temps, tout est exigé d'elle.

---

[134] Dans l'original: "Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a Historia do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe: - Porque a senhora não faz eu virar homem?".

Parler des univers féminins brésilien et espagnol, c'est aussi parler de sacré et de profane, vu que la religiosité est fortement présente dans ces cultures. Je perçois que le mouvement qui lie la figure de la *femme-mère* à l'icône chrétienne de Marie, mère de Jésus, apparaît dans ces œuvres dans la condition de toile de fond pour la construction du féminin ordinaire.

Dans *Estamira* la protagoniste est inscrite dans la condition de mère de trois personnes. Deux femmes et un homme. Le fils est absolument opposé à sa mère. Mais les deux filles l'admirent et lui pardonnent ses « écarts ». La plus jeune, Maria Rita, se lamente du fait de n'avoir pas été élevée par sa mère, bien que la décision de se séparer d'Estamira soit venue de son frère ainé. Son grand désir était celui de vivre avec sa mère quand bien même cela signifiait s'exposer aux souffrances et aux difficultés d'une vie au milieu d'un dépotoir.

La maternité est le sujet qui effectivement *fonde* le film *Tout sur Ma Mère*. La fonction de la mère joue un rôle important du début à la fin du récit. Parmi les mouvements narratifs qui méritent d'être mis en valeur, il y a la rupture de Manuela avec son mari-travesti au moment où elle attend un enfant. Comme si, dans cette condition de femme enceinte, elle ne pouvait pas se laisser aller au plaisir d'une vie profane comme celle qu'elle menait avec ses amis et au côté du travesti Lola à Barcelone. Elle décide de se *purifier*, en s'éloignant du milieu dans lequel elle vit pour, *sacralisée* par la souffrance et la solitude, vivre sa maternité.

Dans *Talons Aiguilles* la maternité est aussi un des thèmes fondateurs de la narration dans la mesure où l'absence de la mère est la grande entrave dans la vie de l'héroïne. Quasiment tout le film est basé sur cet argument. A la fin, le thème se renouvelle avec la mort de Becky et avec sa transformation potentielle en mère, vu qu'elle s'aperçoit qu'elle est enceinte du travesti Letal.

L'œuvre de Carolina Maria de Jesus incite le lecteur à réfléchir sur une construction identitaire du féminin lorsqu'elle aborde l'être femme en se prévalant du prisme *maternité*. L'écrivain a trois enfants qui, au moment de la production du journal qui devient livre, sont encore petits et dépendent d'elle pour leur survie. Carolina incarne la lionne qui s'éloigne de ses petits pour chercher de la nourriture.

Dans le livre, la description des moments où la famille souffre de la faim, mange des déchets, ou pratiquement n'importe quoi, sont innombrables. Rares sont les jours où cette femme décrit un repas complet dans sa famille. Elle a clairement la notion de ce qui serait l'idéal et, pour cela, elle en souffre, elle se martyrise parce qu'elle ne le peut pas, bien qu'elle fasse tout son possible pour cela, pour donner à ses enfants ce qui serait le minimum pour garantir leur alimentation.

4.4. DIALOGUE ENTRE DEUX MONDES

4.4.1. La faillite des relations hétéro et homo-normalisés

Le mariage est une institution « en faillite »: c'est la notion à laquelle le spectateur/lecteur est renvoyée. Ce fait aide à renforcer non seulement le caractère individualiste des héroïnes mais aussi leur solitude. Ce sont des personnes solitaires qui vivent à l'écart de la société.

Estamira passe par deux mariages malheureux qu'elle rompt. Carolina ne se marie jamais mais elle affirme que plusieurs hommes l'ont déjà voulue pour épouse. Elle fuit ! Dans le livre, elle raconte la proposition de mariage que deux hommes lui ont faite et révèle que ce que cette institution peut lui offrir ne lui convient pas. Elle fait rarement référence à un couple qui ait une vie heureuse. Mais, au contraire, dans le livre il y a plusieurs récits où elle décrit les dissensions entre maris et femmes. Selon l'auteur, cette vision renforce son désir de rester toute seule.

Peu nombreuses sont les références à des unions heureuses dans le journal. Le 20 juillet, cependant, elle parle d'une famille voisine, comme étant un groupe exemplaire : « Je suis allée laver le linge à la rivière et j'ai rencontré Mariana. Une femme agréable et décente. Elle a 9 enfants et un foyer modèle. Elle et son époux se traitent avec éducation. Ils souhaitent seulement vivre en paix et élever leurs enfants[135]. » (2004, p. 19) Dans le journal, le récit résonne d'une manière étrange devant tant d'exemples opposés décrits systématiquement par l'auteur et passe presque inaperçu.

Dans *Talons Aiguilles*, les histoires d'amour entre personnages secondaires sont elles aussi, malheureuses. Rebeca, qui se marie pour déplaire à sa propre mère, finit par tuer son mari. Paula, l'assistante sociale qui tombe amoureuse du « ex-drogué » Hugo, que en fait est le jugez Eduardo Domínguez déguisé, souffre quand celui-ci disparaît mystérieusement. La prostituée Susana, arrêtée le même jour que Rebeca, prémédite son arrestation dans l'idée d'être en prison avec son amoureuse. La jeune femme est accro à la drogue, ce qui nuit à sa relation. La mère du juge, très âgée, n'est plus capable de se souvenir de son compagnon.

Manuela, dont le mari se décide à se transformer en travesti, se sépare de lui et jamais ne retrouve un homme à aimer. La même insatisfaction envers le mariage s'observe chez

[135] Dans l'original: "Fui no rio lavar as roupas e encontrei D. Mariana. Uma mulher agradável e decente. Tem 9 filhos e um lar modelo. Ela e o esposo tratam-se com iducação. Visam apenas viver em paz e criar filhos".

d'autres couples qui tournent autour de la vie des héroïnes. Quand elle arrive à Barcelona, le premier couple présenté à l'écran est celui qui est formé par le travesti Agrado et un homme inconnu. La scène est celle d'une dispute avec agression physique. Ils ne sont pas mariés. C'est une relation commerciale où le travesti vend son corps. Mais cela sert à renforcer l'idée que le mariage entraîne ce type de relation quel que soit le couple. Les parents de Sœur Rosa eux non plus ne vivent une vie harmonieuse. L'homme, sénile, est un poids pour sa femme. Un autre couple du film fortifie de même cette idée que le mariage n'apporte pas le bonheur : pourtant c'est celui formé par deux femmes : Huma Rojo et Nina.

Dans *Tout sur Ma Mère,* le seul couple qui semble heureux, même s'il vit une situation dramatique, est celui formé par l'homme qui reçoit le cœur du jeune Estéban. Dans *Talons Aiguilles*, la seule image qui décrit un foyer apparemment heureux est la photo de mariage des parents de Becky, accrochée au mur de la chambre de la chanteuse. Mais cette image suggère, plutôt, la notion d'un bonheur utopique, figé, clos et « jauni » par le temps.

4.4.2. Rites de passage dans les déplacements

Les rites de passage sont une constante et tracent dans les œuvres les limites entre différents temps, espaces et situations sociales. Masques, maquillage, échanges d'habits et une série d'autres éléments garantissent la représentation de rituels de déplacements dans toutes les récits. La plupart du temps ces rituels démontrent comment, au moyen de la participation des héroïnes, il est possible de réunir des univers dichotomiques. Le mur symbolique qui sépare des personnes comme Manuel, par exemple, semble tomber à terre.

Carolina Maria de Jesus vit dans la favela, mais décrit sa relation en dehors de cet univers et des moments où elle se déplace d'un monde à l'autre. A la différence des autres protagonistes qui révèlent une relation avec des habits dans les divers déplacements, Carolina reste la même. Elle ne change pas de vêtements pour aller travailler. Ce qui révèle son passage au monde officiel, et vice-versa, sont, plutôt, les commentaires qu'elle entend. Très fréquemment, quand elle circule en dehors de la favela, on la classe comme « sale ». Ce qu'elle admet.

En se reconnaissant comme « sale », et donc, dans une situation inadéquate pour sa relation avec le monde officiel, Carolina corrobore l'image que l'autre a d'elle et admet que, dans cet espace, l'apparence physique est importante pour définir qui est qui. Mais elle se justifie. Si elle est sale, c'est parce qu'elle n'a pas les moyens de faire autrement « Je crois

que je dois sortir avec une pancarte sur le dos : SI JE SUIS SALE C'EST PARCE QUE JE N'AI PAS DE SAVON[136] ». (2004, p. 89)

Il n'est pas certain qu'elle s'habille avec des habits spécifiques mais elle affirme, de temps en temps, « se changer »[137] pour établir une relation avec le monde officiel, comme lorsqu'elle dit : « ...je me suis changé et je suis allée recevoir l'argent de Vera. [...][138] » (id., p. 165) Le 13 juin 1959 elle rapporte une anecdote qui laisse voir au lecteur combien son habillement incommode ceux qui habitent le monde où elle vient de « s'infiltrer « au moyen de ses écrits. « Je suis sortie. Je suis allée ramasser un peu de papier. J'ai entendu plusieurs personnes dire 'c'est celle qui est dans l'*O Cruzeiro* !; - Mais comme elle est sale ![139]' (id. p. 152) Quoique cela ne dure pas jusqu'à la fin de sa vie, sa manière de s'habiller change au moment où elle effectue sa relation avec le monde duquel elle n'a jamais fait partie. Elle commence à se vêtir avec élégance et distinction, comme le révèlent les photos prises à l'époque.

Estamira, qui est présentée dans la condition de quelqu'un dont le parcours de base s'inscrit dans le chemin entre sa maison et la décharge, et vice-versa, dévoile des rituels importants qui délimitent ces espaces avec beaucoup de clarté. La première fois que se matérialise un rite de passage c'est quand elle arrive sur les lieux de son activité, dans la séquence initiale du film. Après s'être déplacée de chez elle à son travail, elle arrive et se change. Ce simple rituel traduit la signification du dépotoir du Jardim Gramacho pour la protagoniste : c'est un lieu de travail. Prado opte pour un plan général où la femme peut être appréhendée par le regard attentif du spectateur, projetant ainsi le dialogue entre les identités d'Estamira : maîtresse de maison et travailleuse.

Tout comme Carolina et Estamira, Manuela et Rebeca promeuvent aussi, par différents rituels, une signification différente pour les lieux qui font partie de leurs vies. Maison et travail, dans les films espagnols, souffrent aussi de la délimitation de frontières et les rituels de transformation physique, notamment à travers la différenciation vestimentaire, conquièrent de l'espace dans ces plans.

Manuela travaille dans un hôpital et porte une veste verte. Il ne nous est pas donné à voir, dans ce cas, le moment où elle se change. Pourtant, chez elle, dans l'intimité du foyer, et

---

[136] Dans l'original: "Se estou suja é porque não tenho sabão".

[137] Dans l'original: "Se trocar".

[138] Dans l'original: "... Troquei-me e fui receber o dinheiro da Vera".

[139] Dans l'original: "Eu saí. Fui catar um pouco de papel. Ouço varias pessoas dizer: - É aquela que está no O Cruzeiro!; - Mas como está suja!"

en présence de son fils, avec qui elle vit, elle est vêtue d'habits ordinaires, une chemise et un pantalon. Dans *Talons Aiguilles,* les frontières aussi sont circonscrites à partir de rituels spécifiques. Rebeca, qui est présentatrice d'un journal, est préparée par des maquilleuses, avant d'entrer dans le studio de télé. Le maquillage est ce qui délimite les espaces, en même temps qu'il sacralise le moment où l'héroïne passera du monde réel au virtuel. Elle vient du monde profane et, pour entrer dans l'espace sacré du petit écran, elle est transformée, embellie, convertie en personnage grâce aux couleurs, poudres, rouge à lèvres, coiffure soignée, parmi d'autres artifices.

4.4.3. Le monde officiel et la contradiction du personnage antagoniste des héroïnes

Les récits mettent en scène des personnes qui ne s'opposent pas à la double vie des héroïnes et à leur participation dans les deux « mondes »: monsieur Manuel, ami de Carolina Maria de Jesus, dans *Le Dépotoir ;* Carolina, fille d'Estamira dans *Estamira* ; Becky, dans *Talons Aiguilles* et Sœur Rosa, dans *Tout sur Ma Mère* en sont des exemples. Ces personnages sont plus tolérants et semblent accepter les différences en accueillant les choix des héroïnes et en se comportant naturellement, même quand les protagonistes circulent entre les différents mondes. Par cette ouverture vers le non conventionnel, ces personnages prennent pas mal d'importance dans la vie des héroïnes. Toutefois, la vie d'Estamira, Carolina, Rebeca et Manuela n'est pas seulement composée d'alliés

Le personnage antagoniste des héroïnes, qui surgit représentée à un degré plus ou moins grand dans les récits, est aussi importante que ne l'est la présence d'alliés. Ce type compose le groupe de personnages qui sont totalement opposés aux héroïnes, spécialement quand celles-ci ne suivent pas les règles traditionnelles de la société.

Les opposants normalement font partie du monde officiel, dans les termes bakhtiniens et portent en eux l'illusion que la vérité et l'éthique habite exclusivement leur univers. Ces personnages, à l'exemple des héroïnes, sont complexes et contradictoires. Eux, tout comme elles, ne sont pas nécessairement des personnes intègres. Au contraire. Ce fait aide à affaiblir symboliquement leur présence dans les textes, en même temps qu'ils « élèvent » les protagonistes, en les rapprochant encore plus de la notion d'héroïnes.

Dans *Le Dépotoir*, la figure de l'antagoniste le plus représentatif est celle d'Orlando Lopes, le percepteur des factures d'électricité et d'eau dans la favela. Il appartient au monde officiel et fréquemment il fait tout ce qu'il peut pour rendre la vie de la protagoniste et des autres habitants du bidonville encore plus pénible.

A part lui, de manière générale, les femmes qui font partie du même monde que Carolina et qui sont jalouses de sa condition d'écrivain, de bonne mère et principalement du fait que depuis toujours les maintient à distance, représentent une grande entrave pour le parcours de l'héroïne. Elles maltraitent ses enfants et trament des intrigues qui touchent Carolina.

Dans *Estamira,* c'est son fils, Hernani, l'un de ceux qui représentent cette figure. Il n'est pas d'accord avec la vie qu'elle mène, avec ses choix, avec sa négation de Dieu. Selon Hernani, qui pense que sa mère est possédée par le démon, le meilleur endroit pour elle est l'asile de fous.

Dans *Talons Aiguilles,* le principal antagoniste est Manuel, mari de Rebeca. Manuel est le directeur d'une chaîne de télévision. Carriériste depuis le début de sa vie professionnel comme reporter, l'homme n'a aucun scrupule et profite de son statut pour obtenir des avantages. Il trompe sa femme avec une collègue de bureau et même avec sa belle-mère.

Dans *Tout sur Ma Mère,* c'est Rosa, la mère de Sœur Rosa, qui personnifie le monde intolérant. Elle se refuse à accepter et respecter les marginaux. Il existe même une opposition entre elle et sa fille. La jeune fille, bien qu'elle habite le monde traditionnel, se montre plus tolérante envers les personnes qui vivent dans l'ombre. Comme Manuel, dans *Talons Aiguilles*, Rosa (mère) dévoile ses contradictions et son comportement hypocrite. D'après elle, sa grande crainte est que l'on découvre son activité frauduleuse : elle peint des imitations du peintre Marc Chagall.

4.4.4. Le pouvoir du monde non officiel

Le monde non officiel vit la nuit ou caché dans quelque lieu inhospitalier comme la décharge du Jardim Gramacho, dans les films *Estamira* et *Estamira para Todos e para Ninguém* ou la favela de Canindé, dans le journal. Dans ces cinq récits les représentants de cet univers sont les travestis, les prostituées, les mendiants, les fous. Cependant, cette condition de personnes non conventionnelles ne leur enlève pas le pouvoir ni toute l'autonomie pour vivre librement.

Ces œuvres révèlent comment le monde non officiel est rejeté par les personnes dites traditionnelles. Mais, d'un autre côté, elles montrent que les « marginaux »sont loin d'être des personnes insignifiantes. Ceux qui vivent en marge sont aussi représentés comme des gens forts et aussi complexes que ceux du monde officiel.

GRAN FINALE

Les dernières scènes du film *Estamira* où l'on voit l'immensité de la mer sont une invitation à lier la protagoniste à la nature, avec toute sa vigueur, à l'eau, qui se superpose aux déchets. Estamira est amenée à se laver, à se nettoyer de l'odeur fétide des ordures. Face à l'immensité de la mer, elle résiste et réaffirme sa force, son courage et son pouvoir. Elle lutte et défend son espace.

L'ultime séquence de *Talons Aiguilles* montre la mort de Becky, mère de la protagoniste. Cette mort confirme aussi l'héroïsme de la grande idole de Rebeca. Avant de disparaître et pour garantir qu'elle soit réellement considérée coupable de l'assassinat de Manuel, au lieu de sa fille, la chanteuse laisse ses empreintes digitales sur l'arme du crime, ce qui dégage Rebeca de tout soupçon.

Les derniers mots enregistrés dans le journal de Carolina Maria de Jesus sont ceux datés du 1er janvier 1960. Elle écrit simplement: «je me suis levée à 5 heures et je suis allée chercher de l'eau[140]. » (JESUS, 2004, p. 167) Il semble au lecteur que, tout comme le 1er janvier de l'année antérieure, la vie de l'écrivain suit un mouvement rectiligne et immuable. Ce jour-là elle écrit:

> J'ai quitté mon lit à 4 heures et je suis allée chercher de l'eau. Je suis allée laver le linge. Je n'ai pas déjeuné. Il n'y a pas de riz. Cet après-midi, je vais faire des pâtes aux haricots. (…) Les enfants n'ont rien mangé. Je vais m'allonger car j'ai sommeil. Il était 9 heures, João m'a réveillé pour que j'ouvre la porte. Aujourd'hui, je suis triste[141]. (id., p. 131)

Pourtant, ce dernier jour de Carolina peut être lu de diverses manières. C'est le premier jour de l'année où la vie de la *favelada* commence à changer : son journal est édité pour la première fois en août de cette année. Après cela, une série de hauts et bas marque sa carrière d'auteur. Finalement, après un laps de succès, on connaît son retour au silence.

Ce fait est lié d'une certaine manière au dernier jour inscrit sur son journal. Tout redevient comme avant. Mais le laps de temps où Carolina connaît le succès ne peut jamais être considéré comme quelque chose de nul et sans importance. Elle est morte, mais son œuvre est toujours vivante.

---

[140] Dans l'original: "Levantei as 5 horas e fui carregar agua".

[141] Dans l'original: "Deixei o leito as 4 horas e fui carregar agua. Fui lavar as roupas. Não fiz almoço. Não tem arroz. A tarde vou fazer feijão com macarrão. (...) Os filhos não comeram nada. Eu vou deitar porque estou com sono. Era 9 horas, o João despertou-me para abrir a porta. Hoje eu estou triste".

Ainsi donc, le dernier jour du journal, ce jour spécial est avant tout une invitation à la réflexion sur le futur qui s'est inscrit non seulement dans l'histoire de cette femme qui, comme Estamira, est venue parler des ordures, de la misère, de la faim, des injustices mais aussi dans l'histoire du Brésil, de la littérature brésilienne contemporaine, en divers lieux et à divers moments.

La dernière séquence de *Tout sur Ma Mère* n'occupe pas beaucoup de temps du film. Elle dure moins de trois minutes. Deux ans après avoir quitté Barcelone pour échapper à « l'hostilité « de la mère de Sœur Rosa, Manuela revient. Dans le train qui la ramène à Barcelone, elle semble heureuse. Le bébé dans les bras, elle a l'air de quelqu'un qui rêve à l'avenir ensemble. Le motif du voyage est un congrès auquel elle va participer parce que les médecins veulent étudier le cas du petit Estéban. En deux ans son organisme a annihilé le virus du SIDA qu'il avait hérité de ses parents.

Manuela avise Huma et Agrado de son arrivée par une lettre qui est lue tandis que l'on voit l'image d'un train qui passe en sens inverse à celui qui l'a amenée à Barcelone, dans la séquence précédente. Ce qui donne vie à la lettre, c'est la propre voix de Manuela, en *off*. Le plan suivant montre Huma Rojos et Agrado dans la loge du théâtre où elle joue une pièce de García Lorca. Manuela arrive là et est reçue par ses amies qu'elle n'a pas vues depuis longtemps.

Manuela insiste sur le fait que le bébé est en bonne santé et montre son bonheur. Agrado raconte qu'il a prié beaucoup pour qu'arrive le meilleur pour le tout petit Estéban. Manuela se rend compte que la photo d'Estéban, son premier enfant, est accrochée dans la loge de l'artiste : Lola la lui offre avant de mourir.

CONCLUSION

Littérature et cinéma sont des sujets provocateurs de jouissance, de divertissement. Mais ce sont aussi de puissants espaces de représentation et de production identitaire où circule une série de signifiants à travers divers discours. Tous deux possèdent une série de fonctions qui extrapolent son caractère ludique, parmi lesquelles j'en détache deux qui m'intéressent : celle d'agent formateur d'opinion publique et de témoignage de l'histoire, de la culture, du mode de vie d'une société.

Comme agents, ils amènent à la réflexion, en aidant le lecteur/spectateur à former son opinion sur divers thèmes proposés. Comme témoignage, le cinéma et la littérature dévoilent

une « réalité » présente dans l'imaginaire de celui qui le produit, qui est, de son côté, en accord avec les caractéristiques individuelles et culturelles de chacun.

Tout au long du texte j'analyse comment les auteurs inscrivent leurs protagonistes dans les divers récits. En faisant dialoguer les œuvres entre elles, je perçois tout ce qu'elles ont en commun. Même si cela paraît étrange. Qu'est-ce que Rebeca et Manuela ont à voir avec Estamira et Carolina ? Beaucoup. Elles sont construites à partir de caractéristiques assez similaires.

Ce sont toutes des femmes qui souffrent, qui sont courageuses, qui cherchent dans leur passé la solution à leurs problèmes du présent. Ce sont des mères. Elles sont transgressives et vivent à la limite entre le monde officiel et le monde non officiel, en fonctionnant, dans l'une grande partie des récits, comme des éléments intégrateurs.

Dans toutes les œuvres j'observe des stratégies communes pour faire en sorte que, au final, les protagonistes soient acceptées par le spectateur comme des héroïnes. Si d'un côté elles souffrent d'un mouvement de déconstruction de leur héroïcité, de l'autre, un mouvement contraire reflète un résultat opposé. Pas nécessairement dans cet ordre, les stratégies d'approche et de distanciation sont ce qui, ensemble avec les principaux recours littéraires et cinématographiques, garantit aux personnages principaux la situation de personnes bien singulières.

La possibilité de différentes interprétations est systématiquement considérée, vu que l'interprétation est quelque chose de personnel, que, bien sûr, elle a sa base dans la culture. Selon Stuart Hall, il n'existe pas de lois qui garantissent une signification unique aux choses, ou même, l'immutabilité des significations avec le passage du temps. Dans ce champ de l'interprétation de significations, déduit l'auteur, il n'y a ni le vrai ni le faux. (2001, p. 9).

Le *corpus* proposé dans cette thèse n'est donc, finalement, rien de plus qu'une invitation à la réflexion. Sur les normes sociales qui mettent en échec le rôle de la femme. Sur les droits humains. Sur les choix discursifs littéraires et cinématographiques. Sur la construction filmique et littéraire de l'image de l'héroïne.

En proposant l'analyse de ces cinq œuvres, j'avais à l'esprit quelque chose qui se confirme maintenant à la fin de mon travail. Il n'y a pas de recette toute faite pour rentrer dans l'univers des œuvres et pour en tirer des conclusions et apprentissages. Il est important, oui, de savoir que l'analyse ne se termine jamais. Mon analyse attend l'analyse de ceux qui actualiseront ce texte à la lumière d'autres propositions. Le texte est vivant et se renouvelle avec la lecture des nouveaux interlocuteurs qui sont, finalement, co-auteurs.

A la différence de ce que j'avais conclu dans mon mémoire de master quand j'affirmais que « le cinéma nous touche mais [...] nous ne le touchons jamais », je pense maintenant que c'est bien le contraire. Nous le touchons, oui, et nous interférons aussi dans les œuvres par et avec notre lecture. C'est cela qui transforme l'œuvre en texte vivant, éternellement renouvelable, corps organique, prêt au dialogue avec de nouvelles époques et de nouveaux lecteurs.

Et pourquoi ces œuvres ? Pour répondre de nouveau je me réfère à ce que j'écrivais dans conclusion de mon master : « par le simple fait que ces œuvres m'ont touchée. Parce qu'il existe quelque chose de moi dans chacune d'elles. Parce que, chez elles, il y avait une « urgence » qui m'appelait à dialoguer avec elles ».

Je pourrais continuer sans doute encore cette interprétation, incitée par l'infini amour et l'urgence qui ont fait que j'ai gardé les yeux fixés sur ces textes tout au long de la réalisation de cette thèse. Mais il est nécessaire de s'arrêter ici. Cela parce que, comme l'enseigne Rosenfeld (2000, p. 47), « à un certain point l'interprétation doit s'arrêter. La grande œuvre d'art est inépuisable en termes conceptuels ; ceux-ci ne peuvent que s'approcher des significations les plus profondes. L'essentiel se révèle, dans toute sa force immédiate, seulement à la propre expérience esthétique[142]. »

Au terme de cette thèse, reste la forte impression que la façon dont on représente l'héroïne dans diverses œuvres du cinéma et de la littérature, peut suivre la même trajectoire observée dans le présent corpus : on observe que, si d'une part l'auteur éloigne la protagoniste du lecteur/spectateur, d'autre part, en souhaitant la création d'une « vraie » héroïne, il ne se prive pas, au moyen de techniques aisément identifiables, de s'y opposer. Il utilise, donc, des stratégies qui approchent, inexorablement, la protagoniste du sujet qui lit ou regarde les récits.

Il faut souligner, par contre, que l'analyse proposée dans cette thèse n'a pas, et ne pourrait même avoir, l'intention d'arriver à une conclusion fermée et définitive, bien au contraire. Le présent travail sert, ainsi, d'instrument pour de nouvelles recherches autour de ce thème, et j'ai la conviction qu'il est capable de contribuer à l'avancement de la réflexion sur ce qui se dit par rapport à l'analyse de la construction et de la représentation de la figure de l'héroïne dans d'autres œuvres littéraires ou cinématographiques.

Mots-clé : Littérature, Cinéma, Représentation, Identité, Féminin.

[142] Dans l'original: "em determinado ponto a interpretação deve deter-se. A grande obra de arte é inesgotável em têrmos conceituais; êstes só podem aproximar-se dos significados mais profundos. O essencial revela-se, em tôda a sua fôrça imediata, sômente à própria experiência estética".

ANEXO

I. CREDITOS

1.1. *Estamira*

Direção	Marcos Prado
Título original	*Estamira*
Produção	Marcos Prado e José Padilha
Fotografia	Marcos Prado
Som direto	Leandro Lima
Montagem	Tuco
Trilha original	Décio Rocha
Produtor executivo	James D'Arcy
Assistente de direção	Alexandre Lima
Assistente de edição	Moema Pombo
Som adicional	Yan Saldanha, Nuno Saldanha, Evandro Lima, Altyr Pereira
Fotografia adicional	David Prichard, Alexandre Lima, Alemão
Edição adicional	Moema Pombo
Assistentes de produção	Helena Barreto, Mariana Bentes, Gabriela Carvalho, Aurora dos Campos, Mari Martins, Patrícia Bon, Beatriz Lopes, Marcela Oliveira
Assistentes de fotografia adicional	Tom Jardim, Daniel Pinheiro, Fernanda Hermanny
Finalização de imagem	Flávio Nunes
Mixagem	Rodrigo Noronha
Edição de som	Rodrigo Noronha, André Ponzano
Efeitos de som	Gravação – Maurício Pasolet e Rodrigo Campos Edição - Henrique Coelho Supervisão – Ricardo Reis Gravação e edição – Effects Filmes
Música adicional	Vila-Lobos (Alma Brasileira) Cinematic Orchestra (Dawn) Paulo Jobim (Valse)
Trilha sonora adicional	Décio Rocha e Pedro Igel
Captação de recursos	Léo Kastrup
Assistente de contabilidade	Márcia Leitão Veiga, Márcio Nunes
Transcrição	Elton Takii Aurora dos Campos Moema Pombo
Tradução	Verônica Carlos, Afonso Mello Franco
Produção musical	Roberto Freitas, Décio Rocha
Músicos	Adriano Giffone, Afonso Cláudio, Ales de Souza, Armando Marçal, Décio Rocha, Felipe Poli, Glória Calvente, Léo Lira, Lui Coimbra, Pedro Augusto, Pedro

	Igel, Pedro Limão, Roberto Freitas
Operadores de som	Duda Melo, Heber Marcos, Thiago Braga
Gravação de trilha	Estúdio Palco, Estúdio Fubá, Outside Studio
Fotos aéreas	Paulo Romeu (My Zoom)
Imagens Hospital Pedro II (atual Instituto Municipal Nise da Silveira)	Luiz Carlos Saldanha para o filme *Imagens do Inconscinte* (1987) de Leon Hirszman
Colorista	Gerson Silva
Formato	Longa metragem
Duração	1h55
Lançamento	2004

1.2 *Estamira para Todos e para Ninguém*

Direção	Marcos Prado
Título original	*Estamira para Todos e para Ninguém*
Produção	Marcos Prado e José Padilha
Fotografia	Marcos Prado
Som direto	Leandro Lima
Montagem	Moema Pombo, Marcos Prado, Tuco
Produtor executivo	James D'Arcy, Mariana Bentes
Assistente de direção	Alexandre Lima
Som adicional	Yan Saldanha, Nuno Saldanha, Evandro Lima, Altyr Pereira
Fotografia adicional	Alexandre Lima
Assistentes de produção	Carmen Levy, Anna Clara Peltier, Bia Lopes
Finalização de imagem	Gerson Silva
Colorista	Gerson Silva
Estúdio de mixagem	Mangajingle
Mixagem	Bruno Stehling, Pedro Guedes
Captação de recursos	Léo Kastrup
Assistente de contabilidade	Márcio Nunes, Andrea Klein
Transcrição	Anna Clara Peltier
Tradução	Verônica Carlos, Fabian Remy, Jean Marie Remy
Formato	Média metragem
Duração	1h00
Lançamento	2004

1.3 *De Salto Alto*

Realização	Pedro Almodóvar
Roteiro	Pedro Almodóvar
Direção	Pedro Almodóvar
Título original	*Tacones Lejanos*
Produtor Associado	Enrique Posner
Produtor Executivo	Agustín Almodóvar
Coprodução	Ciby 2000 – El deseo S.A - TF1 Films Production, avec la participation de CANAL PLUS
Diretor de produção	Esther García
Cenário	E.G. Decoración Escénica
Diretor de fotografia	Alfredo Mayo
Som	Jean Paul Mugel
Decoração	Pierre-Louis Thévene
Montagem	José Salcedo
Figurino	José Maria de Cossío Karl Lagerfeld com a colaboração de Giorgio Armani
Música	Ryuichi Sakamoto
Canções	Un año de Amor e Piensa em mi, No me importa nada – Interpretada por Luz Casal. Gil Evans, George Fenton, Nino Ferrer, Agustín Lara, Gaby Verlor interpretados por Los Hermanos Rosario, Miles Davis.
Design e material gráfico	Studio Gatt
Cabelo	Jesùs Moncusi
Maquiagem	Gregório Ros
Efeitos especiais	Reyes Abades
Formato	35 mm
Duração	1h55
Lançamento	1991
Interpretação	Victoria Abril: Rebeca, Marisa Paredes: Becky del Páramo, Miguel Bosé: Juez Dominguez/ Hugo/ Letal, Ana Lizaran: Margarita, Mairata O'Wisiedo: Mãe do Juíz Dominguez, Cristina Prado: Paula, Féodor Atkine: Manuel, Bibí Andersen: Susana, Pedro Díaz del Corral: Alberto, Nacho Martínez: Juan, pai de Rebeca, Miriam Díaz Aroca: Isabel, Rocío Muñoz: Rebeca criança, Lupe Barrado: Luisa, Juan José Otegui: padre do hospital, Paula Soldevila: Enfermeira do hospital, Javier Bardem: gerente da TV, Gabriel Garbisu: Diretor da TV, Eva Siba: Tata, Montse G. Romeu: Maquiadora 1, Lina Mira: Maquiadora 2, Abraham García: Médico da prisão, Angelina Llongueras: Funcionária 1, Carmen Navarro: Funcionária 2, Roxy Vaz: Negociador, Javier Benavente: Vendedor na loja de fotos, Rodolfo Montero: Policial na TV, Luigui Martín: Policial de lenço, José María Sacristán: Padre, Plácido Guimaraes: Homem negro da Ilha Margarita, María Pau Dominguez: Locutora, Hilario Pino: Locutor, Fernando Prados: Agente Judiciário,

Victoria Torres: Bailarina, Ana García: Bailarina, Almudena de la Riva: Bailarina, Elia Camino: Bailarina, Raquel Sanchís: Bailarina, M. Dolores Ibáñez: Bailarina, Yolanda Muñoz: Bailarina, Strello: Figurante, El Martillo De Lucifer: Figurante, Agustín Almodóvar: Cliente na loja de Photos.

1.4 *Tudo sobre Minha Mãe*

Realização	Pedro Almodóvar
Roteiro	Pedro Almodóvar
Direção	Pedro Almodóvar
Título original	Todo sobre mi madre
Produtor associado	Michel Ruben
Produtor executivo	Agustín Almodóvar
Diretor de produção	Esther García
Diretor de fotografia	Affonso Beato
Som	Manuel Rejas
Decoração	Federico García Cambero
Montagem	José Salcedo
Figurino	José María De Cossio, Sabine Daigeler
Música	Alberto Iglesias
Canções	Dino Saluzzi ("Gorrión" e "Coral para mi pequeño y lejano pueblo"), Ismael Lô ("Tabajone"), Luis Pacual (Fragmentos de "Haciendo Lorca"), Trilha sonora: interpretada por: The City of Prague Philarmonic, Dirigida por: Mario Klemens, Los Hermanos Rosario, Miles Davis.
Design e material gráfico	Óscar Mariné / OMB Madrid
Cabelo	Jean-Jacques Puchu
Maquiagem	Juan Pedro Fernández, Jorge Hernández
Efeitos especiais	Molina
Formato	35 mm
Duração	1h38
Lançamento	1999
Interpretação	Cecilia Roth: Manuela, Marisa Paredes: Huma Rojo, Candela Peña: Nina, Antonia San Juan: Agrado, Penélope Cruz: Irmã Rosa, Rosa María Sardà: Mãe de Rosa, Fernando Fernán Gómez: pai de Rosa, Toni Cantó: Lola, Eloy Azorín: Estéban, Carlos Lozano: Mario, Fernando Guillén: Doutor em "Um bonde chamado desejo", Manuel Morón, José Luis Torrijo, Juan José Otegui: Ginecologista, Carmen Balagué, Malena Gutiérrez, Yael Barnatán, Carmen Fortuny, Patxi Freytez, Juan Márquez, Michel Ruben, Daniel Lanchas, Rosa Manaut, Carlos García Cambero, Paz Sufrategui, Lola García, Lluís Pascual, Agustín Almodóvar, Ésther García, Cayeana Guillén Cuervo, Fito Páez: espectador (não creditado), Inmaculada Subira.

TITRE EN FRANÇAIS

LA REPRESENTATION DU FEMININ HEROÏQUE DANS LA LITTERATURE ET DANS LE CINEMA

Sous-titre

Une analyse des œuvres *Le Dépotoir* (Carolina Maria de Jesus), *Estamira* et *Estamira para Todos e para Ninguém* (Marcos Prado), *Tallons Aiguilles* et *Tout sur Ma Mère* (Pedro Almodóvar)

Résumé

L'objectif de cette thèse est de démontrer, à partir d'une analyse du livre et des films, la façon dont Carolina Maria de Jesus (*Le Dépotoir)* et les directeurs Marcos Prado (*Estamira* e *Estamira para Todos e para Ninguém*, 2004) et Pedro Almodóvar (*Talons Aiguilles,* 1991 et *Tout sur Ma Mère*, 1999) représentent le féminin héroïque. La problématique centrale de cette étude s'organise autour des questions suivantes : comment et pourquoi les instruments littéraires et cinématographiques sont utilisés pour représenter les singularités des protagonistes féminines ? Comment la reproduction esthétique des rôles féminins principaux contribue à influencer directement les spectateurs, visant surtout, diverses possibilités d'identification ? Nous cherchons à examiner également les relations entre ces procédures d'identification et leur potentiel de production d'évolutions sociales.

Mots clés : Littérature, Cinéma, Représentation, Identité, Féminin.

TITRE EN ANGLAIS

THE REPRESENTATION OF THE HEROIC FEMININITY IN WORKS OF LITERATURE AND MOTION PICTURES

Sous-titre

An analysis of the pieces *Child of the Dark*: the Diary of Carolina Maria de Jesus (Carolina Maria de Jesus), *Estamira* as well as *Estamira para Todos e para Ninguém* (Marcos Prado), *High Heels* and *All about My Mother* (Pedro Almodóvar)

Abstract

The purpose of this thesis is to establish, based on the analysis of the book and the films, how Carolina Maria de Jesus (*Child of the Dark*: the Diary of Carolina Maria de Jesus) and the movie directors Marcos Prado (*Estamira* as well as *Estamira para Todos e para Ninguém*, 2004) and Pedro Almodóvar (*High Heels*, 1991, as well as *All about My Mother*, 1999) embody the heroic femininity. The central issue of this study comprehends the following matters: how and why are literary and cinematographic devices used to represent the protagonists as particular women? How does the aesthetics reproduction of main female roles contribute to directly influence the spectators, aiming an array of possibilities through identification? The given thesis intends to evenly address the relationship between this identification process and its potential to trigger social changes.

Keywords: Literature, Cinema, Representation, Identity, Femininity.

Discipline :
Portugais/Littérature Brésilienne

LABORATOIRE OU COMPOSANTE DE L'UNIVERSITÉ
ECOLE DOCTORALE ARTS LETTRES, LANGUES
Université Rennes 2 - Campus Villejean
Place du Recteur Henri Le Moal - CS 24307
35024 RENNES CEDEX
FRANCE