

GÊNERO E SEXUALIDADE NO CINEMA ESPANHOL, NO GOVERNO SOCIALISTA PÓS-FRANQUISTA: IDENTIDADES E EROTISMO EM OS AMANTES

André Aparecido Medeiros¹

RESUMO: Esta pesquisa visa a uma investigação da representação de gênero e sexualidade no cinema espanhol, no governo socialista pós-Franco, centrada na noção de voyeurismo direcionado à mulher, com a satisfação do olhar masculino, reconhecendo a erotização feminina nesse período. Problematiza-se a forma com que a mulher é apresentada, por reforçar papéis sociais do gênero feminino que frequentemente ultrapassam as características isoladas das personagens, passando a endossar e a reproduzir a visão hegemônica sobre a mulher, servindo a interesses pessoais, sociais, culturais, políticos e econômicos. Assim, a mulher é representada mais pelo que o homem e a sociedade esperam dela do que pelo que ela poderia ser, se eliminadas as expectativas de gênero. Optou-se pelo estudo do filme *Os Amantes* (*Amantes*, Vicente Aranda, 1991). Constata-se que o filme possui inovações, porém elas não ocorreram buscando a satisfação do público feminino. O cinema do período, por vezes, aponta para a necessidade de a mulher servir sexualmente ao homem, ou ser por ele realizada, de modo a justificar a exaltação erótica, sendo *Os Amantes* um exemplo disso.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema espanhol. Gênero. Sexualidade. Erotização. Voyeurismo.

190

GENDER AND SEXUALITY IN SPANISH CINEMA IN THE SOCIALIST POST FRANCO REGIME: IDENTITIES AND EROTISM IN AMANTES

ABSTRACT: This study aims at an research of gender's and sexuality's representation in the Spanish cinema, in the post-Franco socialist government, centered on the notion of voyeurism directed to woman, with the satisfaction of male vision, recognizing women's eroticism in that period. It discusses the way women are presented; it corresponds to a reinforcement of a female social role which often goes beyond the isolated characteristics of the characters, endorsing and reproducing the hegemonic view about the women, serving the personal, social, cultural, political and economic interests. So the woman is showed more for that of what man and society expect of her than what she could be, gender expectations aside. We opted for the study of the film *Lovers: a true story* (*Amantes*, Vicente Aranda, 1991). Although the film shows innovations, this does not happen seeking the satisfaction of the female audience. The cinema of the period sometimes points to the need for the woman to sexually serve the man, or find the personal fulfillment with him, justifying the erotic exaltation, and *Amantes* is an example of this.

KEYWORDS: Spanish cinema. Gender. Sexuality. Eroticism. Voyeurism

¹ Mestrando no Programa de Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *campus* de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: andreapmed@hotmail.com

CINEMA E PROBLEMÁTICAS NAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO

Entende-se o cinema como um facilitador da compreensão dos signos da sociedade, sendo também empregado para a transformação sociocultural. “O cinema, como os outros meios de comunicação de massa e manifestações artísticas, serve de ferramenta para analisar os contextos culturais de seu tempo e em longo prazo promover mudanças, tanto no âmbito individual como no coletivo” (MARQUES, 2013, p. 13). Contudo, nem sempre as mudanças promovidas pelo cinema refletem o respeito à diversidade, no sentido de visibilizarem os grupos socioacêntricos e representá-los de modo a contribuir para o fortalecimento das suas identidades.

Apesar de seu valor educativo, em sua relação com o entretenimento, o cinema se faz uma indústria que busca recursos para seus produtores. Desse modo, conforme menciona Carvalho (2009, p. 12), a sobrevivência do cinema se relaciona à sua capacidade de captar audiência: “Para garantir sucesso de público, muitas vezes, exploram o erótico e mostram imagens sensacionalistas permeadas de ideologias.”

Asociedade busca, por meio de múltiplas estratégias, incluindo os produtos da arte e da comunicação, fixar padrões de identidade feminina e masculina, como sendo normais e duradouros. As identidades de gênero “normais”, conforme Louro (2001), se articulam com um único modelo de identidade sexual, a também “normal” identidade heterossexual, de modo que um homem ou uma mulher “de verdade” deverão ser heterossexuais, recebendo estímulo para atender a certos papéis convencionais. O contexto cultural é quem determina a rejeição de modelos “desviantes” e a hierarquização de gêneros e papéis sociais.

No período estudado, a mulher é apresentada no cinema espanhol em situações sociais muitas vezes inovadoras para a tradição do país, mesmo como uma tentativa de acompanhar as transformações dos papéis reais da mulher. Tal reorganização, frequentemente, é feita com a objetificação do corpo feminino, em um cinema escrito, dirigido e produzido por homens.

É interessante problematizar a predominância de falas de homens sobre mulheres, em diferentes ambientes produtores de conteúdo. Isso já pode ser constatado pelas fontes históricas (como dos períodos antigos e clássicos mediadas por grupos de homens específicos, tais quais escribas, sacerdotes, imperadores, filósofos), apresentando

à sociedade a visão do homem sobre a mulher. Essa hegemonia se repercute no número superior de realizadores cinematográficos homens, desde o surgimento do cinema. “Nesse culto ao silenciamento da mulher, no contexto da história ocidental, a percepção do feminino foi dada, em sua maior parte, pela visão masculina em vigor” (SANTOS, 2009, p. 19).

As identidades femininas são elaboradas num exercício que legitima a ordem dominante. A discriminação de gênero, assim como outras formas de discriminação, é socialmente construída para o benefício de quem controla o poder econômico e político:

A história oficial pouco ou nada registra da ação feminina no devenir histórico. Isto não se passa apenas com mulheres. Ocorre com outras categorias sociais discriminadas, como negros, índios, homossexuais. [...] É de extrema importância compreender como a *naturalização* dos processos socioculturais de discriminação contra a mulher e outras categorias sociais constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a “superioridade” dos homens, assim como a dos brancos, a dos heterossexuais, a dos ricos (SAFFIOTI, 1987, p. 11, grifo da autora).

Até mesmo o estudo histórico de tais fatos sempre foi visto “de forma parcial e unilateral, sempre pelos olhos dos dominadores”, invisibilizando a subjetividade de grupos dominados e apagados do processo histórico (NAVARRO; SCHMIDT, 2007, p. 95). As autoras (2007, p. 95) afirmam que refletir “sobre o passado com um olhar crítico e sem preconceitos ajuda a superar a herança de opressão e de exclusão, e permite traçar novos caminhos de transformação da nossa sociedade atual”.

O problema de muitas representações da mulher está em um reforço estereotipado de papéis sociais do gênero feminino, que frequentemente ultrapassam as características isoladas das personagens, passando a endossar e a reproduzir a visão hegemônica sobre a mulher, servindo a interesses pessoais, sociais, culturais, políticos e econômicos. A mulher é representada mais pelo que esperam dela do que pelo que ela poderia ser, se eliminadas as expectativas de gênero. Tal fator se torna preocupante na medida em que o discurso da visualidade se faz presente na construção de identidades e alteridades de gênero e sexualidade.

As representações no cinema ganham um peso significativo considerando o vínculo do público com a personagem ou com quem a interpreta. Nota-se a importância que certas atrizes e atores adquirem ao apresentar à Espanha características ou anseios sociais. Paiva (2006, p. 8) argumenta que “um olhar sobre o mundo hispânico representado

no cinema deve considerar a importância dos ícones cinematográficos para o imaginário dos fãs e telespectadores – nos contextos locais e globais – encarnados por astros e estrelas”, assegurando a identificação. Considera-se a importância antropológica da relação da humanidade com seus símbolos e o fato das estrelas do cinema possuírem poder de diálogo com a população, mesmo representando homens e mulheres imaginários.

Como um recorte da investigação da representação de gênero e sexualidade durante o governo socialista pós-franquista, opta-se pela abordagem de um filme pertencente ao início dos anos 1990: *Os Amantes* (*Amantes*, Vicente Aranda, 1991). A pesquisa é bibliográfica, privilegiando a análise do conteúdo e a análise textual da obra, observando a construção de papéis sexuais e de gênero. A preocupação na busca da literatura atravessa a repercussão que o cinema exerce sobre gênero e sexualidade e se expande para a situação sociocultural que instigou determinada escolha na realização.

A CINEMATOGRAFIA ESPANHOLA E OS PAPÉIS SOCIAIS NO GOVERNO SOCIALISTA PÓS-FRANQUISTA

Tendo vivenciado uma série de restrições por um longo período de tempo, o cinema na Espanha e a sociedade espanhola experimentam as possibilidades de uma nova realidade. A integração parcial e paulatina da mulher no espaço público, desde o fim da ditadura do general Francisco Franco, é simultânea ao interesse intelectual e acadêmico pelo seu novo papel social. Os novos papéis femininos, que se rebelam contra os impostos pelo patriarcado franquista, vão povoando as telas, junto a personagens femininas relegadas à exclusão, à marginalização e à invisibilidade social: delinquentes, prostitutas, lésbicas, ciganas, drogaditas, mulheres maltratadas, imigrantes *ilegais*, terroristas, dentre outras (BALLESTEROS, 2001).

A política de subvenções da era socialista reforça a noção do cinema como aparato ideológico, como artefato cultural, com o objetivo de voltar ao passado (e nesse processo ajudar a criar e a justificar o presente) e educar o público. Como parte desse intuito testemunhal, didático e culturizador, na década de 1980, foram adaptadas para o cinema – como explica Ballesteros (2001) – numerosas obras literárias; uma estratégia do estado socialista, para produzir discursos culturais e ideológicos e refazer a identidade nacional.

Apesar dos problemas de um projeto institucionalizador, essa atitude socialista conseguiu elevar o nível da produção cinematográfica, dissipando no público, paulatinamente, o receio do produto nacional, característico da época franquista e de parte da pós-franquista. O cinema dos anos 1990 se beneficiou de tal sistema que, além de melhorar a qualidade, favoreceu o incremento e a variedade da produção, de tal modo que a década de 1990 se tornou a época do renascimento industrial cinematográfico (BALLESTEROS, 2001).

A nova estabilidade política e institucional ajudou a definir um novo horizonte de modernidade, também chamada pós-modernidade, na qual ocorre a culminação dos processos de consumo massivo, a consolidação das indústrias culturais e o desenvolvimento econômico. O Governo de Felipe Gonzáles (1982-1996) possibilitou um avanço econômico também vinculado à entrada do país na Comunidade Econômica Europeia (1986) e à chegada de investimentos, dando impulso às infraestruturas. Como ponto de fuga para o modelo de desenvolvimento estava os grandes eventos de 1992, ano dos Jogos Olímpicos de Barcelona e ano no qual se comemorava o aniversário de 500 anos de Descobrimento da América, com a Exposição Universal de Sevilha e outros eventos. Buscou-se integrar a Espanha nas necessidades de uma cultura de consumo massivo, com uma atenção à indústria cultural (BENET, 2012).

O cinema dos anos 1990 oferece a observação do presente, das condições da modernidade já instalada, dos novos costumes, das formas de relações contemporâneas peculiares com as pessoas e as coisas, em um processo que revela como surgem fraturas, emergências do passado ou previsões do futuro, incluindo incertezas do mundo. São filmes que constantemente refletem sobre as próprias possibilidades da criação cinematográfica, em um período no qual as tecnologias eletrônicas e digitais alteraram o papel do cinema como modo privilegiado de entretenimento, conhecimento da realidade e acesso a experiências (BENET, 2012).

Nesse período, dois processos reconfiguraram a indústria audiovisual e foram determinantes no desenvolvimento do cinema espanhol: a aparição de novas televisões (financiamento e avanços nos direitos de edição) e a reestruturação das indústrias culturais e do entretenimento (integração, fusão e absorção de empresas, criando autênticos conglomerados midiáticos, financeiros e das telecomunicações) (BENET, 2012). Além

disso, foi um momento de fortalecimento da gravação digital e da entrada de mulheres na indústria cinematográfica, expondo suas propostas estéticas, em um período no qual não apenas a televisão influencia e compete com o cinema, mas também a Internet e a pirataria.

A nova configuração industrial está acompanhada das mudanças tecnológicas produzidas pelos meios digitais e informáticos, definindo um panorama distinto daquele dos anos 1980. Esses processos começaram a ter forma ao longo dos anos 1990 e se relacionaram com as políticas de privatização dos Governos finais de Felipe González e do conservador José Maria Aznar², influenciando a distribuição de veículos de comunicação (BENET, 2012).

O fato de a Espanha estar mais aberta à globalização determina novas possibilidades para a indústria cinematográfica. O crescimento das relações internacionais reflete no cinema com um crescente número de coproduções com outros países. Os produtos da Espanha também passaram a ser mais difundidos. Nesse cenário, é possível entender a disseminação da imagem da Espanha ao redor do globo e os imaginários que o cinema buscava gerar.

Pereira (2010, p. 65) considera “que o cinema espanhol é, de fato, o epifenômeno de maior expressão da história espanhola”. É possível entender que, por meio do cinema, a Espanha projeta uma ideia de sua população. Conforme Guillamón Carrasco, “Narração e ‘realidade’ – ou discurso sobre a realidade – convergem [...] para creditar o estereótipo do filme, que transcende a tela e se instala no imaginário social além da nossa cultura audiovisual” (2014, p. 50, tradução livre). Assim, mesmo que a representação da identidade não expresse a realidade, sendo mera generalização e repetição de discurso, a identidade fica, de algum modo, presa às ideias projetadas.

GÊNERO E SEXUALIDADE EM OS AMANTES

Será aqui discutido o filme *Os Amantes* (*Amantes*, Vicente Aranda, 1991), como um representante pertinente para o debate das representações de gênero e sexualidade no cinema do período. Foi feito para a tela pequena e é considerado a obra prima de Vicente

2 Em 1996, o Partido Popular (PP) foi o vencedor das eleições, tornando José María Alfredo Aznar López presidente, encerrando o governo do Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE).

Aranda, tendo envolvido uma abordagem aberta à depressão e à corrupção do pós-guerra imediato, com personagens que, por meio de relações sexuais, buscavam sua libertação (GUTIÉRREZ-ÁLVARES, 2015).

Escrito por Álvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero e Vicente Aranda, dirigido por Vicente Aranda, produzido por Pedro Costa e José Luis Rubio, o filme conta, dentre outros, com a atuação de: Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú, Enrique Cerro, Mabel Escaño, Alicia Agut, Gabriel Latorre, Lucas Martín, Saturnino García. Rendeu o Prêmio Goya de Melhor Filme e Melhor Diretor. Rendeu à Victoria Abril o Urso de Prata no Festival de Cinema de Berlim de 1991.

Considerando o gênero uma das mais poderosas fontes identitárias humana, Guillamón Carrasco (2014) destaca seu uso no processo de redefinição da identidade social e nacional, analisando discursos de redefinição de gênero no filme *Os Amantes*. Considera o filme sintomático da (re)escritura vinculada à continuidade / descontinuidade de discursos que marcaram a transição do franquismo à democracia.

Muñoz (2013) resume o filme da seguinte maneira: “O jovem Paco (Jorge Sanz) se debate entre o amor de duas mulheres: sua noiva tradicional (Maribel Verdú) e uma amante rica (Victoria Abril) que sabe tudo nas artes do amor, que competem entre si”. Calderón (2011) o qualifica como um filme inesquecível e mítico.

A história não é complexa em elementos, mas o drama é trabalhado de modo intenso. Passa-se na Espanha pós-guerra. Paco, noivo de Trini, fica sem emprego após deixar o exército. Ao procurar um quarto para alugar, vai morar no apartamento da viúva Luisa, que passa a ser sua amante. Trini descobre a traição e busca em seu corpo um meio de reconquista.

O filme se diz baseado em um fato real ocorrido em 1949. Pelas características da narrativa, há a subversão à representação do corpo e da sexualidade feminina como meros objetos de espetáculo do desejo masculino (BALLESTEROS, 2001). Ballesteros (2001) considera que ocorra uma representação estilizada do período histórico do pós-guerra para facilitar a comercialização e o acesso ao público nacional e internacional, sendo

a estilização visível, sobretudo, na personagem Luisa (Victoria Abril), em seu figurino, no espaço que habita, incluindo o lugar onde ocorrem as relações sexuais, que a definem como personagem e guiam o fio narrativo da obra.

Ocorre uma “feminilização” do protagonista ou a desconstrução do padrão sobre o qual a masculinidade é defendida no franquismo, estereótipo renunciado por Paco ao rejeitar a carreira militar (GUILLAMÓN CARRASCO, 2014). Revelando a aversão pela imagem robusta do soldado valente, Paco representa, conforme a autora, uma masculinidade passiva, menos viril e mais infantilizada. Reforçando a quebra da robustez de soldado e de suas formas tradicionais masculinas presentes no imaginário franquista, é exibido, com aparente naturalidade, o corpo esbelto de Paco (GUILLAMÓN CARRASCO, 2014). Em diferentes momentos, o filme é assim construído, entre o reforço dos ideais de Franco e a ruptura de padrões.

Guillamón Carrasco (2014) lembra que, nas primeiras cenas, a cotidianidade dos noivos Trini e Paco é desenvolvida sempre em cenários públicos, o que remete à vigilância social à qual estavam submetidas as relações amorosas no franquismo. Apresenta a feminilidade normativa de Trini, inicialmente definida no território do desejo reprimido, da aceitação do sistema e nos pilares defendidos pela ditadura: religião, família e exército (trabalhava como assistente na casa do comandante do grupo no qual seu noivo serviu). O vínculo de Trini à norma social é visto desde a primeira sequência, na qual ocorre uma missa militar, sendo representada a hierarquização de relações de gênero e classe do período. Ao longo do filme, nota-se Paco rejeitando os citados pilares.

Por vezes, os papéis parecem se inverter e o *ingênuo* protagonista masculino, Paco, é o objeto de atração fatal e de jogos eróticos. As duas protagonistas representam os dois polos da dicotomia tradicional, inevitável no produto comercial franquista: de um lado a mulher virginal, inocente e pura, representada por Trini (Maribel Verdú), uma jovem que se entrega com o propósito de deixar seu noivo feliz, sem pedir nada em troca; do outro, a *femme fatale*, sedutora e amoral, na pele de Luisa, a viúva lasciva que domina e exige a entrega incondicional do amante. Veem-se na tela a mulher que morre por amor e a mulher que mata por amor em um enfrentamento mediado e favorecido pelo homem (BALLESTEROS, 2001).

Analisando os papéis femininos no filme, Guillamón Carrasco (2014) também os apresenta como centrados na clássica dicotomia da mulher virginal (*la "chica buena", la norma social*) e da mulher carnal (*el desvio de la norma*), uma ambivalência discursiva de modelos hollywoodianos, relacionados ao melodrama (representado em Trini) e ao *film noir* (representado em Luisa). Esse fator se encontra com Ballesteros, visto o uso do termo *femme fatale* para Luisa e a menção do melodrama e da pureza em Trini. Guillamón Carrasco demonstra fissuras e contradições nessa dicotomia, questionando a aparente estabilidade e coerência dos estereótipos.

A protagonista do filme possui as aspirações de ascensão social e econômica da classe trabalhadora, como reconhece Guillamón Carrasco (2014). Considerando que o discurso da divisão sexual do trabalho se disfarce de universal, a-histórico e não ideológico, a autora observa uma face dessa lógica: a ideia de exclusão da mulher da vida pública, colocando a ela o âmbito privado da casa, dado o suposto destino de mãe. Mesmo a independência econômica de Trini não implica, necessariamente, a emancipação feminina, por não afastá-la da pressão dos papéis sociais. Outro fator que pode ser mencionado é que Luisa, a personagem feminina que assumiu papéis fora da esfera doméstica, foi punida.

198

Apesar do disfarce da naturalização dos papéis sociais e da sexualidade, eles não são biologicamente dados, mas culturalmente construídos. Os diversos modos de fazer-se mulher ou homem, conforme Louro (2001), são sempre sugeridos, anunciados, promovidos socialmente, atualizados, condenados ou negados, de modo que novas identidades sociais possam se fazer visíveis. No trabalho, no doméstico, na convivência social, na realização de desejos corporais ou em outras esferas sociais, as identidades, para além de pessoais, abrangem questões de dimensão sociopolítica, sendo *aprendidas* e construídas no decorrer da vida, por todos, de muitas maneiras, consideração que contribui na análise do filme.

Ajustando seu trabalho fora da própria casa ao discurso franquista, Trini o considera uma situação temporária e um sacrifício necessário para atingir seu ideal, de modo que Guillamón Carrasco (2014) aponte que ela não queira mudar as regras do jogo, mas estar adequada a elas. Ocorre a possibilidade de ruptura do cenário ideal de cuidadora da residência e do possível marido quando Trini manifesta o interesse em abrir uma mercearia para que possa manter Paco até que ele encontre um trabalho (GUILLAMÓN CARRASCO,

2014). O doméstico surge como um ideal a ser alcançado por Trini, não algo inerente ao seu corpo de mulher, mas algo a que aspira, um caminho da feminilidade a se realizar continuamente, sendo coroado pelo matrimônio.

Para Ballesteros (2001), *Amantes* se distancia do cânone erótico por mostrar o corpo nu masculino de Paco em várias cenas, geralmente passivo e submisso à iniciativa de Luisa e, posteriormente, indiferente à entrega de Trini, porém observa que isso não ocorre buscando a satisfação do público feminino. Há um primeiro plano de seu órgão genital, geralmente invisível no cinema não-pornográfico e, provavelmente, o primeiro do cinema espanhol; contudo ele não está em ereção. A famosa cena do lenço está dirigida à satisfação de Paco, mas não existe nenhuma equivalente para as mulheres. O nu masculino foi uma inovação, mas nem o tratamento visual nem os diálogos que o acompanham equivalem, em nenhum instante, ao exibicionismo e à estilização impostas sobre o corpo feminino, negando à espectadora o prazer visual concedido aos espectadores heterossexuais.

As cenas do ato sexual se concentram no corpo de Victoria Abril, fetichizado com lingerie sexy. Ela aparece usando batas de seda, espartilho de renda ou seda, meias com costura e ligas, salto alto, em uma iluminação suave, para contribuir com o ambiente de excitação sexual. Seu corpo vira objeto de luxo. Como no pornô suave, o desejo do protagonista e do espectador heterossexual é ativado diante da imagem do corpo da mulher adornado de fetiches. A atriz empresta a iconografia da prostituta; a encenação imita o prostíbulo para transformar o privado em um discurso público. Os gestos provocativos e o vestiário estilizado explicam a atração fatal de Jorge e excitam o espectador, que desfruta da ilusão de ser o objeto da sedução da sempre disponível mulher madura. Os primeiros planos do corpo feminino semivestido reforçam o exibicionismo. Seu traje atua como fetiche e signo sedutor (BALLESTEROS, 2001).

Paralelamente, a inscrição de Trini à norma social apresenta fissuras quando a esposa do comandante mostra inconvenientes na vida matrimonial, como a aceitação diante da traição masculina. Buscando resgatar seu noivo e seguindo o conselho da patroa, Trini tenta representar a mulher sensual ao oferecer a sua virgindade. Contudo, seu ato sexual com Paco foi marcadamente não erotizado, sendo apresentado como uma entrega, em

uma atitude passiva, ante um noivo surpreso e resignado, contrastando com a sofisticação das cenas íntimas envolvendo Luisa (GUILLAMÓN CARRASCO, 2014), o que também é discutido por Ballesteros.

Quando Trini, a jovem inexperiente e pura, decide entregar sua virgindade, como detalha Ballesteros (2001, p. 189), um plano médio emoldura o púbis angelical, mostrando meias grossas de cor de carne, a saia enrolada e as pernas desajeitadamente semiabertas. O ato sexual parece um sacrifício e é condenado ao campo das elipses. Depois, junto aos passos de sua mãe, o diálogo com Paco e a indiferença dele, diante da solicitação sexual, são patéticos e anticlimáticos.

Há um grande poder subversivo à sexualidade feminina neste filme, pois as protagonistas, principalmente Luisa, controlam sua sexualidade e a dirigem buscando satisfazer seu próprio desejo. O papel sexual dominante de Luisa é favorecido pela associação que o público estabelece entre a atriz Victoria Abril e a força sexual. Contudo, mesmo que a narrativa coloque às mulheres a iniciativa sexual, esteticamente, a sexualidade feminina permanece no terreno do fetiche. Uma cena chave de excitação sexual, usada para comercializar o filme, mostra Luisa de costas, com espartilho, lingerie, meia-calça e salto alto, sobre Paco, seguido de um plano frontal das nádegas coroadas pela liga preta (BALLESTEROS, 2001).

À parte a excessiva erotização de Luisa ao representar a alternativa à feminilidade submissa, Silvia Guillamón Carrasco (2014) aborda um fator amplamente teorizado pela crítica feminista do cinema: a “masculinização” da mulher que se aparte do modelo tradicional de passividade, ao adotar um papel dominante. Menciona a questão da dificuldade cultural de imaginar um “sujeito mulher” fora dos parâmetros patriarcais. A autora (p. 45, tradução livre) recorre a Ann Kaplan (1988)³ para a qual a mulher, ao ocupar “um papel dominante no cinema, habitualmente perde suas características tradicionalmente femininas, não seu atrativo físico, mas sim o aspecto amável e humano, convertendo-se em um ser frio, calculista e manipulador”. A inversão dos papéis não supõem uma transformação

3 KAPLAN, Ann. **Women & Film**. Both sides of the Camera. Londres e Nova York: Routledge, 1988.

das categorias masculino e feminino, mas parece ser usada, de acordo com a análise de Guillamón Carrasco (2014), para condenar a mulher em seu papel dominante e, assim, em sua vida desviada da norma.

Ballesteros (2001) admite que a morte de Trini também se significa por meio do ato de renunciar ao fetiche. Trini retira seus sapatos de salto alto e coloca seus pés descalços na branca neve. As gotas de sangue que caem e mancham a neve representam a dupla imolação de sua virgindade. A espectadora sofre com Trini, que não obteve o prazer de seu sacrifício; a espectadora tampouco vibra com Luisa, cuja paixão e desejo não têm limites.

Enquanto a abnegação de Trini e o excesso sexual ou passional de Luisa são castigados, o desejo masculino é satisfeito, como observa Ballesteros (2001). A disponibilidade e experiência sexual de Luisa não se materializam em orgasmo, mas permanecem estritamente no terreno do discurso verbal. Esse fator é reforçado pelas constatações de Guillamón Carrasco (2014) de que embora o filme aponte que o ideal feminino de Franco entre em choque com uma sociedade dificilmente adaptável a ele, o texto da obra mantém a elaboração da fantasia ao redor da dicotomia de papéis femininos advindos do cinema patriarcal.

O masculino, em Paco, foi apresentado como vítima da influência manipuladora e dos encantos femininos, na *femme fatale* Luisa, como destaca Guillamón Carrasco (2014). Foi Luisa quem conduziu os passos do “pobre rapaz” no terreno sexual e econômico, culminando com a indução do assassinato de sua noiva:

Em suma, o que o filme explora amplamente é, precisamente, esta ideia: a exculpação do verdadeiro assassino e a culpa feminina – de Luisa, como instigadora; de Trini, como executora – na morte (suicídio) da protagonista, reduzindo as implicações ideológicas da representação do triângulo amoroso e do crime, como mostrado no filme, a um conflito de interesses. [...] Paco não assassina sua noiva, ela decide suicidar-se e pede sua ajuda para fazê-lo (p. 49-50, tradução livre).

De forma geral, neste filme, Victoria Abril e Maribel Verdú possuíram presenças marcantes. A expressão de gênero, envolvendo suas roupas, sua postura (física, social ou sexual), a maneira com que se dirigem à figura masculina ou a outra figura feminina, a ocupação exercida, os locais frequentados e seus hábitos, apontam para os papéis de

gênero que as personagens constroem. É difícil medir a influência do filme, mas deve ser considerado que, no período, o debate sobre gênero possuía uma dimensão menor que no atual, tendo em vista que as referências existentes repercutem na formação de conceitos nos membros da sociedade.

Victoria Abril desempenhou a imagem da Espanha que se moderniza, ligada aos novos papéis sociais femininos. Luisa, personagem por ela interpretada, mora sozinha, encontra renda em negociações perigosas e também no aluguel de um quarto em sua casa. Torna-se a amante dominadora do jovem locatário, e é a motivadora do crime que ele comete, além de, um dia, já ter assassinado seu próprio marido. Enquanto isso, Maribel Verdú interpretou Trini, a virgem que se oferece em sacrifício pela felicidade de seu amado, após ter perdido o sentido da própria vida. Sua autorrealização se liga, portanto, à sua felicidade conjugal com o homem que ama. Causando a disputa entre elas, Paco (Jorge Sanz) representa um homem que se deixa levar e tira proveito das oportunidades surgidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema espanhol pós-Franco faz transparecer as possibilidades de construções do enredo. A censura trazida pelo regime franquista contrasta com a não-censura que, nos anos 1980, foi sendo construída pelo regime democrático, soando como novidade a se sujeitar a uma oposição ainda presente entre setores do próprio governo, bem como a um conservadorismo e a um medo que ainda pairava sobre a população. Nos anos 1990, muitas dessas amarras se fazem distantes, em um cinema que, embora carregue as heranças históricas, é desenhado em um espaço que possui novas características.

Como em outros ambientes, no cinema, por vezes, palavras e gestos são colocados sobre mulheres de maneira que não estão visíveis as personagens em si, mas a ideologia social, da qual os autores façam parte. Ocorre que é comum que tal ocultamento e sobreposição de identidade não seja identificada, visto que os filmes costumem repetir os mesmos discursos do meio social. Quando notada, é comum que a responsabilidade das falas ou atitudes recaia mais sobre a personagem do que sobre a produção, sendo justificada a partir da personagem. Assim, o discurso hegemônico aparece camuflado, arrazoado ou minimizado.

Cabe perceber que a transição de pensamentos, da vida social para o autor e do autor para a personagem, retorna para o ambiente social por meio do público, fortalecendo o pensamento inicial, em um ciclo vicioso. Apesar da constância desse mecanismo não ser identificada com facilidade no cinema, de modo geral, ela é mais visível em casos de maior impacto, por se inserir em um universo inovador ou por adentrar em ambientes ousados, talvez até convencionalmente *proibidos* ou negados, gerando estranheza ou alarde. Dado seu caráter, o cinema Espanhol pós-Franco, especialmente nos anos 1990, ilustra essa transposição com maior nitidez.

É fato que a hegemonia masculina define o produto cultural. Estudar os papéis sociais de gênero na ficção constitui um modo de estudar como os gêneros podem estar sendo vistos ou almeçados na vida social, pois a ficção, por vezes, se inspira na realidade e a ela oferece modelos.

Com o surgimento do audiovisual, o domínio masculino segue prevalecendo. O elevado número de homens no cinema, falando, direta ou indiretamente, sobre gênero e sexualidade é mais um reflexo de uma sociedade na qual, desde o surgimento da escrita, o masculino detém maior acesso (quando não exclusivo) à expressão pública. Tal predominância favorece a liberdade do homem impor seus conceitos sobre as mulheres, produzindo materiais com visões masculinas sobre o mundo, constituindo uma manifestação de influência e controle, na medida em que difunde um discurso que será assistido e, de alguma forma, absorvido por muitas pessoas.

As identidades de gênero e de sexualidade, incluindo os papéis sociais, não sendo dados pela natureza, mas construídos socialmente, não são fixos e podem se alterar. No cinema, tais papéis são abordados de acordo com conveniências do momento, geralmente ligadas aos interesses ideológicos ou comerciais dos produtores e patrocinadores, de modo que a história cinematográfica da Espanha, assim como de outros países, é mais bem entendida quando considerados os seus momentos políticos. Podem ser observados os interesses do governo e os modos de o cinema usar os papéis sociais de gênero para difundir diversas imagens da Espanha.

Ao demonstrar a liberdade do homem e a carência afetiva da mulher ou a sua emancipação, o cinema do período, por vezes, aponta para a necessidade de a mulher servir sexualmente ao homem, ou ser por ele realizada, de modo a justificar a exaltação erótica. Embora homens também tenham recebido alguma exibição erótica no período, quando não associada a seu vigor físico e jovialidade, ela parece ser usada como complemento à exibição da mulher. A exibição erótica da mulher é mais constante e significativa. O voyeurismo cinematográfico se faz sentir envolvendo atrizes, de modo que a erotização da mulher no cinema espanhol se torna visível no período estudado, tendo em *Os Amantes* um exemplo.

A exibição erótica de corpos por parte da mídia, que frequentemente se relaciona com os interesses de difusão de padrões de beleza/sensualidade e com a influência da indústria cultural, possui o reforço no cinema espanhol de um papel comercial e ideológico. Há o desejo de transmitir uma imagem de Espanha moderna e há o interesse da indústria cultural de tornar o filme mais moldado para a venda e para a recepção, pautado, sobretudo, na busca de tornar o filme agradável ao espectador masculino heterossexual, importante público para o qual o espetáculo do nu feminino e das cenas de sexo, de modo geral, é oferecido.

O fato de a sociedade globalizada estar cercada de reforços midiáticos para modelos de papéis a serem seguidos (que incluem tanto a imagem física como a comportamental), somado à exibição erotizada de mulheres que atendam a esse modelo, mais o interesse pela transmissão de uma imagem moderna da Espanha, incluindo esses novos papéis femininos, pode ter gerado uma expectativa de papel social da mulher.

Ainda que a exibição de novos papéis femininos guarde um lado positivo, ela atende a interesses específicos e frequentemente é construída para o olhar de grupos específicos, não privilegiando as visões femininas. Portanto, a mulher em posição de liberdade sexual não é algo a ser comemorado por si só, mas um fator a ser pensado no contexto da produção e nas possibilidades de recepção e interpretação. Deve-se pautar quanto aos interesses que o filme atenda, aos papéis que ele reforce ou questione e à

satisfação de quem é voltado. A excessiva atenção dada à erotização e ao discurso opressor pode prejudicar a sociedade na percepção da identidade feminina, se contrapondo às características pessoais de cada mulher.

REFERÊNCIAS

BALLESTEROS, Isolina. **Cine (Ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España pós-franquista**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

BENET, Vicente J. **El cine español**. 1. ed. Barcelona: Paidós, 2012.

CALDERÓN, Rafael. Escenas eróticas del cine español. **Cineralia.com**. 17 out. 2011. Disponível em: <<http://www.cineralia.com/2011/10/17/escenas-eroticas-del-cine-espanol/>>. Último acesso em: 23 set. 2017.

CARVALHO, Marcel Fonseca. **O cinema como fonte de pesquisa na educação escolar: uma análise da ditadura militar brasileira**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Maringá, UEM, Programa de pós-graduação em educação, 2009.

GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia. Entre la ley y el deseo: la problemática dicotomía de los roles de género em *Amantes* (Vicente Aranda, 1991). **Revista Comunicación**, n. 12, v. 1, pp. 38-51, 2014. Disponível em: <http://www.revista.comunicacion.org/pdf/n12/Articulos/A3_Guillamon-Carrasco_Entre-la-ley-y-el-deseo.pdf>. Último acesso em 23 dez. 2017.

GUTIÉRREZ-ÁLVARES, Pepe. In memoriam: Vicente Aranda, um cineasta de la heterodoxia. **Viento Sur**, 28 maio 2015. Disponível em: <<http://www.vientosur.info/spip.php?article10129>>. Último acesso em: 22 set. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: _____. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARQUES, Sílvia Cristina Aguetoni. O cinema como ferramenta de análise e transformação cultural: o franquismo em Bigas Luna. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. [suporte eletrônico]. 1º sem. 2013. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/64>>. Último acesso em: 30 set. 2017.

MUÑOZ, Mónica. Las mejores escenas de sexo del cine español. **Cupon.es Magazin**. 16 jul 2013. Cine / Entretenimiento. Disponível em: <<http://cupon.es/magazin/las-mejores-escenas-de-sexo-del-cine-espanol/>>. Último acesso em: 1 out. 2017.

NAVARRO, Márcia Hoppe; SCHMIDT, Rita Terezinha. A questão de gênero: ideologia e exclusão. **Anais do 2º Congresso Internacional sobre a Mulher, Gênero e Relações de Trabalho**, Goiânia, p. 85-96, 2007.

OS AMANTES (*Amantes*). Direção: Vicente Aranda. Produção: Pedro Costa e José Luis Rubio. Intérpretes: Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú e outros. Roteiro: Álvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero e Vicente Aranda. Espanha: Pedro Costa Producciones Cinematográficas S. A./ Televisión Española (TVE), 1991. 1 DVD (103 min), son., color.

PAIVA, Cláudio Cardoso. Mídias e conexões latinas: tradição e modernidade no cinema espanhol. João Pessoa, fev. 2006. **Revista eletrônica Temática**. Disponível em: <<http://www.insite.pro.br/2006/04.pdf>>. Último acesso em: 1 out. 2017.

PEREIRA, Daniela Ribeiro. Operação propaganda! O cinema espanhol: do Franquismo à Transição Democrática (1939-1978). In: ABRAO, Janete (org.). **Espanha**: Política e Cultura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 41-65.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, César Augusto dos. **Subversão do silêncio**: o resgate de histórias de mulheres na ficção de Eduardo Galeano. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2009.