

# AS PERSONAGENS LOLA E AGRADO NO FILME *TODO SOBRE MI MADRE* DE PEDRO ALMODÓVAR E OS PARALELOS COM AS FIGURAS DA *FEMME FATALE* E DA NINFA

**ESTHER** DE OLIVEIRA JAEGER

Natural de Taquara/RS. Vive e estuda em Porto Alegre/RS. Bacharelanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro do Núcleo de Arte Impressa - NAI, grupo de pesquisa em gravura contemporânea criado e coordenado pela professora e artista Helena Kanaan. Atualmente, é bolsista do Acervo do Museu da UFRGS.

## RESUMO

**O PRESENTE ARTIGO** analisa as personagens Lola e Agrado do filme *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, traçando paralelos com as figuras da *femme fatale* e da ninfa. Explora-se, ainda, a relação de antagonismo existente entre a figura masculina e tais personagens, levantando questões que ultrapassam a ficção mitológica e cinematográfica que estão diretamente ligadas a milhares de anos de estigmatização da sensualidade e independência femininas.

## PALAVRAS-CHAVE

*Femme fatale*; ninfa; paralelos; estigmatização; Pedro Almodóvar.

## RESÚMEN

**EL ARTÍCULO** analiza los personajes Lola y Agrado de la película *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar y traza paralelos con las figuras de la *femme fatale* y de la ninfa. Es explorada, no obstante, la relación de antagonismo existente entre la figura masculina y estos personajes con el levantamiento de cuestiones que ultrapasan la ficción mitológica y cinematográfica que están directamente ligadas a miles de años de marginación de la sensualidad e independencia femeninas.

## PALABRAS-CLAVE

*Femme fatale*; ninfa; paralelos; marginación; Pedro Almodóvar.

## INTRODUÇÃO

**NO CINEMA ALMODOVARIANO**, entramos em contato com uma série de personagens femininas, todas distintas umas das outras, mas com personalidades marcantes, umas aparentemente boas e outras aparentemente más – *as chicas de Almodóvar* são moralmente plurais em si próprias. É fato que, analisando a filmografia de Pedro Almodóvar, muitas personagens femininas interessantes poderiam ser tema de discussões, visto que elas somam mais de 80 ao longo da filmografia de Pedro Almodóvar (MUZY, 2013, p. 81-82). Entretanto, foram escolhidas duas intrigantes figuras como foco de análise do presente artigo: Lola e Agrado, do longa-metragem *Todo sobre mi madre*, de 1999. Essa escolha não se dá por acaso, mas sim pela proximidade de ambas as personagens com duas outras figuras femininas fortemente presentes há séculos no imaginário popular: a *femme fatale* e a ninfa. Mesmo que essas personalidades nem sempre sejam conhecidas por esses nomes, elas sempre existiram. Ambas – tanto a *femme fatale* quanto a ninfa –, ao contrário do que se pode pensar, não são antagônicas, mas sim interligadas, pois têm sua origem no mesmo ponto: a representação do desejo masculino.

A mulher fatal – tradução literal do termo em francês – é uma personagem conhecida pelos ocidentais há pelo menos 3000 anos e sua existência parte de uma imensidão de lendas e mitos até chegar na literatura e nas artes visuais. Tal figura atingiu maior popularidade no final do século XIX, com movimentos literários e artísticos ligados ao esteticismo, ao decadentismo e ao simbolismo e era, como é de se esperar, foi cercada de conotações negativas (LAUBSER, 2012, p. 10). O termo *femme fatale*, entretanto, não tem origem milenar como a ideia em si. Segundo Virginia M. Allen (2001 *apud* LAUBSER, 2012, p. 11), a expressão – que apesar de estar no idioma francês a autora afirma ser uma criação inglesa e dotada de preconceitos com a sexualidade e sensualidade da mulher francesa – surge no início do século XX e não era utilizada antes disso.

Com isso, nota-se que a ideia de mulher fatal surge muito antes do que seu famoso nome. Ela surge da vontade que o homem sempre teve de figurar os próprios desejos e temores mais íntimos. Para chegar a tal, ele parte da dualidade socialmente

enraizada entre os modelos femininos a serem imitados – virgens, esposas e freiras – e os modelos a serem condenados – prostituta, bruxa e mulher fatal (SANCHEZ, M., 2020, p. 32). A figura da mulher fatal surge como uma negação a tudo aquilo que a sociedade ocidental sempre considerou como o ideal da feminilidade. Ela é uma mulher que, antes de tudo, busca ser independente e utiliza de sua inteligência e sensualidade para alcançar este objetivo. Porém, são retratadas sobretudo como egoístas: sugam tudo de todos aqueles a quem seduzem, deixando-os, uma vez que elas somem, perdidos, enlouquecidos e desesperados por encontrá-la (RAÍNHO, 2015, p. 13). Partindo desses conceitos e características, traçou-se um paralelo, a ser melhor explorado futuramente neste artigo, entre a *femme fatale* e a personagem Lola de *Todo sobre mi madre*.

Também conhecida por sua sensualidade e capacidade de despertar desejos, encontra-se a figura mitológica da ninfa, que difere da *femme fatale* em algumas características básicas. A principal delas é a falta de autonomia e liberdade dentro do sistema masculino que as oprime e reduz. Temos como exemplo o mito grego da ninfa Dafne que, não suportando mais os assédios do deus Apolo – o qual havia se apaixonado violentamente por ela após ser flechado por Eros –, não teve outra saída senão transformar-se, com a ajuda de seu pai Peneu, em um loureiro (ROSA, 2011, p. 33). Como introduzido, ninfas são figuras que surgem na mitologia grega e que possuem características muito específicas, como, por exemplo, sua ligação essencial com a natureza. Segundo Larson (2001, p. 3) existiam muitas figuras femininas na mitologia grega e havia duas possibilidades maiores de classificação: se não fosse uma deusa já reconhecida, a mulher poderia ser uma heroína, sendo assim, mortal, ou poderia ser uma ninfa, por sua vez, imortal. Estas duas figuras, heroína e ninfa, eram completamente opostas em relação a sua sexualidade e relação com os homens. As heroínas tinham um caráter mais vulnerável e delicado, sendo mais sensíveis e submissas aos atos masculinos, o que levava muitas vezes a sua própria morte. Podemos citar aqui a personagem Medusa, que era sacerdotisa de Atenas e foi estuprada por Poseidon dentro do próprio templo da deusa, tendo como seu punimento pelo ato do deus sua transformação em górgona e, mais tarde, sua decapitação por Perseu (HILGERT, 2020, p. 47). Por outro lado, as ninfas eram

seres considerados extremamente sexuais e que não poderiam ser domesticados por um homem. Em algumas histórias as ninfas destroem a vida de homens buscando a realização de seus próprios desejos, estabelecendo, neste ponto, uma certa semelhança com as *femmes fatales*, entretanto, diferentemente desta última, elas sofriam com consequências divinas terríveis, sendo muitas vezes mortas simplesmente por serem atraentes e despertar o desejo de muitos homens, levando-os à loucura por ciúmes ou desejo intenso – como acontece com a ninfa Coronis, assassinada por Apolo em um ataque de ciúmes (BERENS, 2009, p. 63). Na grande maioria das vezes, são as ninfas as vítimas dos homens e deuses que, desejando-as fisicamente de tamanha maneira, violentam e as assediam constantemente e não recebem punições por tais atos. Por meio da observação atenta das características das ninfas, percebe-se que a maioria delas são comuns à Agrado, outra personagem de Pedro Almodóvar. Essa questão também virá a ser esmiuçada mais adiante.

### **A MULHER FATAL**

*Todo sobre mi madre* gira em torno da figura de Manuela, uma mãe solo - nascida na Argentina, mas residente da Espanha - que acaba de perder seu único filho, Esteban, em um atropelamento. Ela, então, vai de Madri, onde vive, à Barcelona, onde morava com seu ex-marido, a fim de reencontrar-se com o pai do menino e contar-lhe sobre a existência do filho e de seu falecimento, visto que ele não sabia que Manuela estava grávida quando fugiu para outra cidade. Ao chegar em Barcelona, passando por uma zona ocupada por mulheres em situação de prostituição, de dentro do táxi, Manuela vê uma mulher apanhando de um homem, do qual ela tenta se desvencilhar. Ela desce do táxi e, com um golpe de sua bolsa – que ela havia recheado de pedras –, acerta a cabeça do homem e ajuda a mulher. Em questão de segundos, Manuela percebe que a mulher é sua antiga amiga Agrado, uma mulher transexual que conheceu quando ainda morava em Barcelona com seu ex-marido. Após o ocorrido descrito, Agrado convida Manuela para se hospedar em sua casa, onde as duas conversam sobre acontecimentos e pessoas do passado. É em uma dessas conversas entre as amigas que temos o primeiro contato com Lola, outra mulher transexual, também conhecida de Manuela. Em seguida, vemos rapidamente uma foto de Lola

abraçada à Manuela em um porta-retrato sobre a mesa da cozinha, indicando que a proximidade entre as duas já fora uma realidade. Agrado conta que morava com Lola até pouco tempo, mas que ela acabou fugindo e ninguém sabe de seu paradeiro. Na fuga, Lola levou o dinheiro e outros pertences importantes de Agrado. Essa informação revoltou Manuela, que lembra e fala de Lola com muito desgosto. No dia seguinte ao reencontro, Agrado leva Manuela a um grupo de freiras que ajudam mulheres em situação de vulnerabilidade e é lá que conhecemos Irmã Rosa, uma jovem calma e simples, muito amiga de Agrado e que ajudou Lola por alguns meses quando ela estava doente, já que ela é soropositiva. Rosa então desenvolve uma amizade forte com a recém-chegada, pois tem uma relação apática com sua mãe sanguínea e encontra em Manuela uma figura materna, com a qual ela se sente segura. Manuela, sofrendo com o luto de seu filho, também desenvolve um carinho imenso pela jovem freira. Rosa passa então a confiar tanto em Manuela que lhe conta um segredo chocante e inesperado: está grávida de Lola. Manuela fica muito assustada com a notícia, reagindo de uma maneira explosiva e preocupada com Rosa, que, desesperada, pede que a amiga a acompanhe ao médico no dia seguinte. É logo após a consulta que Manuela revela o motivo de não confiar em Lola, dizendo que uma amiga sua, há muito tempo, havia se casado com uma pessoa que, após alguns anos, assumiu-se como mulher transexual, mas não abandonou seu comportamento machista masculino, destruindo sua vida com constantes traições e uso de drogas excessivo. É neste momento, após escutar este relato sobre a “amiga” de Manuela, que o espectador chega à conclusão: Lola só pode ser o “pai” de Esteban.

Como anteriormente citado, o cinema almodovariano tem a habilidade de mostrar todos os tipos de mulheres e utiliza como ferramenta seus múltiplos estereótipos socialmente reproduzidos para construir suas narrativas. A utilização de referências, paródias e citações de obras populares já reconhecidas e a busca por referências visuais em outras mídias, inclinações e movimentos artísticos – como o polêmico *kitsch* e a *Pop Art* (CORDEIRO, 2010, p. 19-22), bem como da utilização de simbologias – como os ídolos católicos - e personagens culturalmente conhecidos (SÁNCHEZ, 2015 p. 12) são outras características fortíssimas do diretor espanhol. Em *Todo sobre mi*

*madre* isso não é diferente: temos, explicitamente a tão famosa figura da mulher pura e, acredita-se, intocável; a mulher que é mãe solo e faz de tudo por seu filho; a mulher que é despersonalizada, sendo resumida a um corpo que tem, à vista da sociedade, como principal função satisfazer sexualmente a um homem; e a mulher “vigarista”, que espalha o mal por onde passa e que por ser também muito sedutora utiliza disso como arma contra aqueles que por ela são atraídos. As facetas que as mulheres assumem são socialmente construídas a partir de um ponto de vista historicamente dominante: o masculino. O mesmo acontece no desenvolvimento de personagens femininas, que são moldadas para entrar em uma estética para agradar o olhar masculino, o male gaze, satisfazendo seus desejos através dos mais diversos recursos midiáticos (MILLER, p. 2-3). Esse fenômeno – o *male gaze* - só torna o cinema de Almodóvar ainda mais irônico, já que, nele, é um homem – o próprio roteirista e diretor - que compõe os papéis que as mulheres seguirão.

A idealização da feminilidade ganha diferentes contornos na medida em que os mitos vão sendo repaginados pelas relações sociais e suas práticas. O cinema como uma linguagem, um gerador simbólico da realidade, não raramente, reelabora esses mitos, (re)estabelecendo categorias opostas para demarcar a diferença e enfatizar os modelos de feminilidade: a virgem e a promíscua/vamp/femme fatale, a santa e a pecadora, a mulher casada/viúva/mãe e a solteira, entre outras. O cinema de Almodóvar consegue desassociar a figura da mulher da moral religiosa (a ameaça do pecado) e de algumas convenções sociais (a mulher pura, virtuosa, recatada)[...]. (COELHO, 2021, p. 8)

Percebe-se que Lola é o fio condutor de toda essa história, mesmo que a personagem só apareça fisicamente nos momentos finais do filme - no enterro de Rosa, que morre no parto de seu filho Esteban (nome dado em homenagem ao filho de Manuela e à Lola, que também se chamava Esteban). É pelo fato de Lola ser a “responsável” pelos problemas da trama que iniciaremos por analisar esta personagem contraditória, que ilustra muito bem a figura das *femmes fatales*.

A mulher fatal é normalmente lembrada por sua aparência fortemente presente e praticamente essencial no *film noir* e na sistematização do cinema como um todo. Tendo em vista que a indústria cinematográfica é um grande veículo de comunicação em massa, especialmente o cinema estadunidense por ser o mais consumido mundialmente, é fácil notar como os filmes podem ser utilizados como uma ferramenta para perpetuar ideologias patriarcais e conservadoras, utilizando de diversos meios – como a criação de personagens femininas que se antagonizam – para atingir esse objetivo (ANDERSON, 1995, p. 49-50). Porém, é claro que não podemos restringir a existência das *femmes fatales* ao cinema. Ao contrário disso, elas sempre estiveram aí.

Essas personagens têm sua origem no surgimento das próprias histórias. Temos como exemplo maior Eva, que “privou” Adão de toda a felicidade do paraíso com um simples ato seu, conforme se lê em Gênesis, 3:6 “E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido que estava com ela, e ele comeu” (BÍBLIA Sagrada, 2015, p. 5).

Como abordado anteriormente no texto, acredita-se que o surgimento da *femme fatale* como a conhecemos esteja no final do século XIX. Segundo Owens (2013, p. 3) esse início se dá no ano de 1854, na literatura francesa, atingindo seu ápice no período da *Belle Époque*, iniciado em 1871 e terminado em 1914, aproximadamente; neste período surge também o movimento da *Art Nouveau*. No ano de 1893, Oscar Wilde lança sua peça *Salomé* – que tem por título outra importante mulher fatal bíblica, que decapitou João Batista após seduzi-lo com sua dança - o qual veio a influenciar fortemente o cinema mudo europeu e americano. Porém, antes do cinema mudo, a história de Salomé já era retratada nas artes visuais e em outras peças de teatro pregressas à de Wilde. Estima-se que entre os anos de 1840 e 1920, 2.789 obras foram produzidas sobre o tema apenas na França (JANES, 2005, p. 98 *apud* CARVALHO, D.; FERRAZ, 2017, p. 3).

Essas mulheres fatais têm uma personalidade forte, algumas jocosas, outras mais sérias, frias e até melancólicas ou apáticas. A

*femme fatale* é tratada como “exótica, sanguinária, *obscura*, cruel e sedutora” (OWENS, 2013, p. 5, tradução própria). Além disso, a *femme fatale* é subversiva e, sobretudo, decidida: ela sabe o que quer e não mede esforços para consegui-lo, não importa o que farão ou dirão para impedi-la, ela consegue superar tudo. E ainda, como aspecto essencial de uma mulher fatal, existe o apelo sexual. Uma mulher fatal é sempre fortemente ligada ao sexo (HEIDBREder, 2017, p. 21). Ela pode ser uma mulher com muitos parceiros sexuais, não tendo nenhum pudor em ter uma vida sexual ativa, e sempre é uma mulher atraente, ao menos aos olhos masculinos, os mesmos que criaram esta personagem. Com isso, Lola é, certamente, uma *femme fatale*. Mas por quê, exatamente?

Ao analisar a personagem de Lola, percebemos a figura de uma *femme fatale* muito bem delineada. Não é, de fato, uma *femme fatale* típica; longe disso. Lola é uma *femme fatale* completamente reformulada, mas que não deixa de sê-lo porque têm as características principais de uma: a subversão e a obstinação. Na trama, Lola se assumiu transexual quando, ao retornar de uma viagem a Paris, ela apareceu para Manuela com um par de seios recém-operados. Manuela ficou transtornada porque viu seu marido completamente mudado, não apenas fisicamente, mas em atitudes: Lola a traía constantemente com várias mulheres, além de fazer uso de drogas injetáveis (forma pela qual contraiu o HIV) e ter desenvolvido uma postura que reproduzia pensamentos machistas, como proibir que Manuela usasse roupas curtas ou biquínis. Essas atitudes revoltaram Manuela, que, grávida, fugiu para outra cidade. Aqui notamos o caráter subversivo da personagem: ela é uma mulher transexual e, apesar de tal, reproduz o machismo que também a oprime. Também notamos a característica da obstinação: para poder ser quem ela realmente era, uma mulher, ela abandonou sua antiga personalidade cômoda e estável, sendo capaz de qualquer coisa, inclusive a quebra de normas sociais (HOORNAERT, 2019, p. 3).

Conforme apresentado no parágrafo anterior, Lola traía constantemente Manuela, portanto, assume-se que sua vida sexual era agitada. Além disso, a sensualidade também era uma característica sua, mas esta não fica tão explícita no filme. Somente descobrimos que Lola é uma mulher atraente ao sabermos que ela foi capaz de seduzir e engravidar uma

freira, a Irmã Rosa – causando-lhe a morte, pois ela acabou sendo abatida pelo HIV. Essa situação passada por Rosa, uma mulher tida como representante da castidade e da pureza, uma verdadeira heroína mitológica, que morre por ação de outra que representa tudo aquilo que lhe é antagônico, apresenta uma situação comum quando se trata de *femmes fatales*: o homem bom (que nesse caso é uma mulher, já que o filme possui apenas um personagem homem relevante: Esteban, filho de Manuela e Lola) não consegue resistir aos encantos da mulher sedutora e ruim e acaba por se prejudicar por deixar-se seduzir, quebrando as expectativas do público de ver o *happy end* do protagonista (BRUNO, 2017, p. 17).

É nesse contexto de “deixar-se seduzir” pela mulher fatal que surge uma característica muito nítida das tramas que exploram o uso dessa personagem: os assassinatos por ela cometidos, a destruição causada (MALAFAIA, 2013, p. 898). Na obra de Almodóvar, isso não é diferente. Logicamente Lola não assassinou ninguém, mas atos por ela cometidos culminaram na morte de alguém, mesmo que essa não fosse a sua intenção. Além disso, ela é antagonizada pelas outras personagens em algum momento, principalmente por Manuela que, no enterro de Rosa, afirma que Lola é uma epidemia que destrói por onde passa. Essa fala de Manuela é uma metáfora direta ao vírus do HIV, pois, mesmo que sem querer, por conta de sua irresponsabilidade, Lola contaminou outras pessoas e acabou ela mesma por sofrer muito com a doença, que tirou completamente sua vitalidade. Vemos nitidamente a sexualidade de Lola – o poder principal da *femme fatale* – ser destruída, servindo, literalmente, como uma arma, da mesma forma que acontece em todos os filmes com essa personagem. A diferença, nesse caso, é que a sua própria “arma” lhe foi apontada e ela acaba por, assim, matá-la.

Embora, por vezes, o herói seja destruído porque não consegue resistir à mulher e controlar o seu desejo sexual, os filmes tentam restaurar a ordem através da exposição e depois da destruição da sexualidade da *femme fatale*, usada para controlar e manipular os homens. (CARVALHO, 2011, p. 54)

Notamos com a trama de Lola que o destino comum das *femmes fatales* não fugiu à regra: ela recebeu sua “sentença”,

seu pagamento moral, falecendo de uma doença que lhe tirou tudo aquilo que lhe era característico – sua sexualidade, sua vitalidade e sua obstinação. A diferença de *Todo sobre mi madre* para outros filmes com “mulheres fatais” está no modo como Manuela, a personagem mais afetada por Lola, encara toda a situação do seu reencontro. O público espera, talvez, uma briga. Há sim palavras fortes, xingamentos, ressentimentos. Porém, tudo isso muda de foco quando Manuela descobre que Lola está morrendo e decide apresentá-la a Esteban, filho de Rosa, e presenteá-la com uma foto de seu filho Esteban. Nesse dia, Manuela mostra o diário de seu filho, no qual ele escreveu sobre o desejo visceral que tinha de saber quem era seu pai, não importava quem e como ele fosse. Há uma completa quebra de regras das *femmes fatales*: seu destino não muda, ela ainda tem a doença e sofre muito com tudo o que aconteceu com outras pessoas para que ela assumisse sua verdadeira personalidade; porém, agora, ela havia sido humanizada e, o mais importante, perdoada.

Há na forma como Almodóvar trata a reação de todos os personagens à Lola um completo desvio da norma narrativa que acontece nas produções em geral. Desta vez a *femme fatale* não é perseguida pelo simples fato de ser mulher, de ser sexualmente ativa ou buscar sua independência. Lola já sofre bastante com o fato de passar por preconceitos por ser uma mulher transexual e, além disso, soropositiva: ela recebe sua sentença diariamente.

### **A NINFA**

Como já visto, Lola é apresentada pelas palavras de outras personagens e só a conhecemos mesmo no final do filme. Com Agrado, a situação é oposta: a conhecemos logo no início. Diferentemente de Lola, que é vilanizada, sentimos uma empatia gigantesca por Agrado desde sua primeira cena: ela é uma mulher em situação de prostituição sendo violentamente agredida por um cliente, que a tentava estuprar, com um seio exposto por ter sua roupa puxada ao tentar se defender. Além disso, seu rosto está machucado e sangrando. Agrado é uma prostituta, ou seja, uma mulher procurada apenas para o prazer sexual e que está em constante luta por sua sobrevivência e independência, em meio a assédios e incertezas constantes. Com isso, *habemus* ninfa!

A ninfa é uma figura mitológica que surgiu do imaginário grego antigo, aparecendo pela primeira vez na *Teogonia* de Hesíodo por volta de 700 a.C (RAHME, 2019, p. 101). Ninfas eram divindades que não habitavam o Olimpo, mas sim, as florestas, os rios, os montes e as cavernas, estando diretamente ligadas à fertilidade, ao parto e à mortalidade infantil. A figura da ninfa é constantemente associada a mitos nos quais os deuses as violam ou tentam violá-las, como o já citado mito de Dafne e Apolo. Por conta disso, as ninfas estão em constante estado de alerta de sobrevivência, já que sempre há um deus interessado em usá-las, enxergando-as apenas como seres para a sua satisfação sexual. Além disso, as ninfas são seres femininos de extrema beleza física, sendo o seu corpo o principal objeto de interesse dos homens e deuses masculinos, despertando-lhes libidinosa curiosidade.

O processo que focalizaremos para estudá-las [as ninfas] é tão antigo quanto o homem e talvez passe despercebido, embora continue sendo, como forma de criação poética, oportuna reintegração e revalorização de espaços os quais provocam, desde sempre, interesse, encanto, medo, sentimento de posse, de dominação e de entrega. Tais espaços são as montanhas, as águas e as grutas vistas na perspectiva de “moradas das ninfas”, o seu local de pouso e refúgio, mas também seu próprio corpo, o meio pelo qual elas se manifestam e se ligam aos seres humanos. Referimo-nos, portanto, ao processo tecnicamente chamado de personificação, o qual, por sua vez, é uma variante da alegoria e será focalizado para delinear o imaginário em relação a um espaço específico: as grutas, cavernas, furnas, antros e tudo que se relaciona com os ocos da terra. (BARBOSA, 2008, p. 76)

Podemos estabelecer um paralelo com o local habitado pelas ninfas e o local de trabalho de Agrado. Como levantado na passagem anterior, as ninfas vivem em grupos em vários lugares diferentes: os antros. Ao analisarmos a ambiguidade da palavra “antro”, notamos também a ambiguidade da figura da ninfa e, por consequência, da figura de Agrado. Antro pode significar gruta, abrigo natural, fuma, esconderijo, mas também pode

ter o sentido de lugar asqueroso, que tende à corrupção e à degeneração moral, sendo de baixa categoria (ANTRO, 2023). O paralelo surge quando analisamos a zona de trabalho da personagem: um terreno baldio, lotado de mulheres seminuas, com vários veículos passando e alguns estacionados, onde essas mesmas mulheres vendem seus serviços aos homens que as procuram. Vemos essa cena logo que Manuela chega a Barcelona e encontra Agrado se desvencilhando de seu cliente-violentador. Uma zona de prostituição é o antro habitado por Agrado e muitas outras mulheres.

Relacionando-se ao exposto, surge uma nova faceta da ninfa mitológica grega: a da corporificação do sagrado profanado. As ninfas acabaram por se tornarem seres marginalizados por atos que, na maioria das vezes, não lhe são inteiramente intencionais ou culpáveis. Elas são belas e sedutoras e despertam desejos nos homens e deuses, que acabam por cometer uma série de atos desprezíveis que são julgados como sendo culpa das próprias ninfas. As ninfas são estigmatizadas, mas seus agressores não; da mesma maneira que as mulheres em situação de prostituição são marginalizadas e julgadas negativamente por seu trabalho, e os homens que as procuram e abusam, não. Segundo o Boletim da Associação de Proteção às Mulheres Prostituídas – Apramp, a Espanha é o país que – no ano da pesquisa, 2011 – liderava o ranking de consumo de prostituição na Europa: 39% dos homens entrevistados afirmaram que já buscaram o serviço e a maioria considera o ambiente de prostituição como cômodo e social, o que enfatiza ainda mais o conforto masculino – e principalmente a sua indiferença – perante à situação das mulheres por eles procuradas (INFANTE, 2011).

Para analisarmos mais a fundo a figura de Agrado, faz-se necessário compreendermos outros pontos da narrativa de Almodóvar. Como sabemos, o filho de Manuela foi atropelado e faleceu. Ele morreu próximo a um teatro em Madri, onde, mais cedo, ele e a mãe assistiram a uma peça estrelada pela atriz Huma Rojo, a qual Esteban admirava muito. Por ser seu aniversário, Esteban implorou à mãe que esperassem nos fundos do teatro, pois ele queria um autógrafo da atriz. Huma, longos minutos depois, sai do prédio e entra rapidamente em um táxi com Nina, sua colega de peça e namorada, viciada em heroína.

Esteban corre até o táxi e bate no vidro fechado, chamando por Huma, que o vê, mas segue caminho no veículo. O jovem, então, persegue o táxi, que passa por um cruzamento, local do fatal acidente. Meses depois desse acontecimento, Manuela retorna à Barcelona, onde assiste a mesma peça de Huma Rojo. Ela, através de suas habilidades de persuasão e mentira – como ela mesma diz –, se aproxima de Huma e se torna sua assistente pessoal. Passam-se meses e, com a gravidez de Rosa e outros problemas, Manuela deixa de trabalhar para Huma e indica Agrado para ocupar a vaga em seu lugar.

A partir do momento em que Agrado passa a trabalhar para Huma e a frequentar o ambiente do teatro, interagindo com os outros atores, são reveladas informações importantes sobre a vida da personagem. Partiremos, a fim de análise, de um monólogo por ela feito já na segunda metade do filme. Quando Nina tem uma overdose e, obviamente, não pode atuar, a peça é cancelada e Agrado toma o controle da situação. Ela se coloca em frente ao público, no palco, e, a fim de entretê-los, começa a falar:

Por causas alheias à sua vontade, duas das atrizes que diariamente triunfam sobre este palco hoje não podem estar aqui, coitadinhas. Desse modo, a peça está suspensa. Àqueles que quiserem, seu dinheiro será devolvido na entrada, mas àqueles que não tenham nada melhor para fazer, já que vieram ao teatro, é uma pena irem embora. Se ficarem, eu prometo distraí-los contando a história da minha vida. Se eu deixar vocês entediados, é só fingirem que estão roncando – assim: ‘grrrrr’ – logo eu percebo e vocês não ferem em nada meus sentimentos. É verdade! Me chamam de Agrado porque toda a minha vida eu somente quis fazer com que a vida de todos fosse agradável. Além de agradável, eu sou muito autêntica. Olhem esse corpo, todo feito sob medida: olhos puxadinhos 80.000; nariz 200, jogados no lixo porque um ano depois de operado ele ficou assim por causa de uma surra... Eu já sei que me dá muita personalidade, mas se eu soubesse disso não teria operado. Tetas, duas, porque não sou nenhum monstro. 70 cada uma, mas estas já estão super-

amortecidas. Silicone... nos lábios, testa, maçã do rosto, quadril e bunda. O litro custa 100.000, então soma aí porque eu já perdi a conta... Afinamento de mandíbula 75.000; depilação definitiva a laser, porque a mulher também vem do macaco, talvez até mais que o homem! 60.000 a sessão. Depende do quão barbuda a mulher é, o normal é de duas a quatro sessões, mas se você for folclórica, vai precisar de mais, lógico... Bom, o que eu estava dizendo é que custa muito ser autêntica e nessas coisas você não pode ser mão de vaca, porque uma pessoa se torna mais autêntica à medida em que se parece mais com o que sonhou de si mesma. (TODO..., 1999, 01:16:23)<sup>1</sup>

Partamos da frase “Me chamam de Agrado porque toda a minha vida eu somente quis fazer com que a vida de todos fosse agradável”, dita por Agrado em seu monólogo. Aí temos a mais pura expressão da criação de uma ninfa: ser agradável aos demais, ser agradável aos homens – inclusive ao seu cliente-violentador, que, após Manuela abatê-lo, ela o trata com calma e o ajuda. É em seu monólogo, também, que notamos que o caso da agressão em que Manuela ajudou Agrado não foi isolado (“[...] nariz 200, jogados no lixo porque um ano depois de operado ele ficou assim por causa de uma surra...”): ela já fora agredida fisicamente outras vezes.

Ainda sobre o monólogo, outra questão interessantíssima de Agrado é a forma como ela lida com os procedimentos estéticos pelos quais já passou: da maneira mais natural possível. É fato que, se olharmos de maneira geral, este aspecto de Agrado não parece ter muita ligação com a ninfa mitológica grega, porém ela acaba por ser um dos fatores que mais traçam paralelos comparativos. As ninfas foram seres “desenhados” para serem as mais belas possível – não é à toa que os grandes artistas renascentistas, os que mais retrataram as figuras mitológicas das ninfas na história da arte, possuíam como modelos várias mulheres para a construção de uma perfeita, pois de cada uma eles retiravam o seu traço considerado mais bonito para compor uma espécie de monstro de Frankenstein da beleza absoluta;

**1**  
Tradução própria.

Alberti, no tratado *Da pintura* (1999, p. 147), inclusive instruía os artistas a fazê-lo. Portanto, as ninfas foram construídas, até por serem seres irreais, desenvolvidos pelo imaginário popular. Assim é Agrado: uma mulher que, por meio de procedimentos estéticos, construiu a beleza que ela considerava ideal, autêntica e que lhe era sonho, conforme ela mesmo fala.

São muitas as comparações a serem feitas. Os corpos das ninfas mitológicas sempre despertaram muita curiosidade por parte dos outros seres que, para conseguir possuí-las contra sua vontade, violentavam-nas. Essa situação também acontece com Agrado: seu corpo transexual gera extrema curiosidade nos atores da peça de Huma Rojo, que vão constantemente ao camarim onde ela trabalha para assediá-la. É interessante, nesta produção de Almodóvar, que o homem não é o único que assedia e constrange Agrado. Nina fica obcecada com seus seios e com seu órgão genital, pedindo para que sejam mostrados a ela. Além disso, Nina toca e aperta as partes íntimas de Agrado, que incomodada tenta se desvencilhar da atriz. Outro ator, alegando estar estressado, insiste que Agrado pratique felação nele. Na vida de Agrado, bem como na das ninfas e, quiçá de todas as mulheres, o instinto de sobrevivência e a necessidade de autoafirmação e proteção estão sempre em alerta.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com as comparações neste artigo estabelecidas, pode-se perceber claramente que as figuras femininas do imaginário popular vão se repaginando ao longo dos anos, sendo representadas nos mais diversos tipos de arte de maneiras diferentes, mas que em sua base permanecem semelhantes àquelas desde sempre existentes e sobreviventes. As *femmes fatales* são representadas, principalmente no cinema, como mulheres que usam de sua extrema sensualidade e inteligência para ludibriar os homens, sugando completamente sua felicidade e dinheiro, deixando-os desamparados. Diferentemente disso, as ninfas, outra figura feminina fortemente presente no imaginário popular são, na grande maioria das vezes, usadas e abusadas pelos personagens do sexo masculino, antagonista principal em ambos os casos. Ao observarmos tais personagens tão marcantes, podemos pensar que sua existência é reduzida

à ficção cinematográfica e mitológica e a tempos e culturas muito distantes das nossas. Entretanto, apesar de sua origem ser remota, esses arquétipos femininos vão se reinventando ao longo dos anos e assumindo facetas muito diferentes das suas iniciais. Esse fenômeno de reinvenção pode ser observado nas personagens Lola e Agrado, que fogem completamente do padrão de representação de uma *femme fatale* e de uma ninfa ao longo de toda a história da arte, partindo do fato principal de ambas serem mulheres transexuais, uma delas em situação de prostituição e a outra portadora de HIV.

Essas temáticas já foram muito utilizadas no desenvolvimento de narrativas de personagens. Conforme já teorizava Aby Warburg em suas pesquisas sobre as ninfas, elas são seres sobreviventes que vão se reencarnando, refletindo-se, em outras mulheres ao longo dos anos (CAMPOS, 2015, p. 224). Em seu *Atlas Mnemosyne*, “um arquivo da memória constituído de 63 painéis com cerca de mil fotografias em montagem sincrônica, com o qual buscou permanências e comprovar similaridades” (RAHNE, 2019, p. 103), Warburg notou a repetição das formas representativas das ninfas da Antiguidade no Renascimento, por meio de gestos simbólicos repetitivos, fazendo surgir, assim, a ideia de uma rememoração formal inconsciente dessas criaturas através dos anos, implicando na sua constante “luta por sobrevivência”, no ponto de vista artístico. Pode-se, porém, levar esta ideia de Warburg para além de aspectos pictóricos ou visuais e, de uma maneira geral, artísticos, expandindo-a para toda a existência das mulheres e da feminilidade em si. Essa questão da sobrevivência pode ser encarada como uma luta literal pela sobrevivência, levando em conta a repetição de padrões de comportamento masculinos que antagonizam a figura feminina e constantemente marginalizam sua independência há milhares de anos.

Entretanto, nas tramas de Pedro Almodóvar, as mulheres são humanizadas e representadas como personagens independentes de homens para existir. Logicamente em suas primeiras produções, as personagens femininas possuíam um caráter mais escandaloso e caricato, com várias abordagens problemáticas. Mas em *Todo sobre mi madre* a maneira como a singularidade e pluralidade da mulher e, sobretudo, a afirmação de sua liberdade e poder sobre si mesma foram representadas chegaram a outro

nível. Temos todos os tipos de figuras femininas popularizadas há anos convivendo em um ambiente de conforto mútuo e proteção, fugindo de muitas das disputas femininas perpetuadas nas produções cinematográficas. Conhecemos em *Todo sobre mi madre* duas mulheres transexuais completamente diferentes dos retratos comumente feitos em outras produções de cinema e que rompem completamente com os estereótipos das personagens que assumem: uma é uma *femme fatale* sem intenção de sê-la; a outra é uma ninfa moderna que tem como seu desnudamento (BOSAK; ACOM, 2022, p. 79) as próprias “roupas de prostituta” que a vulnerabilizam e expõem. Lola é a *femme fatale* que recebe seu castigo moral e físico através do vírus do HIV. Agrado é uma ninfa que tem seu corpo como objeto de maldosa curiosidade. Ambas sobrevivem em um mundo machista, do qual inclusive reproduzem muitas opiniões problemáticas e continuarão sobrevivendo por muito mais tempo, dentro e fora da ficção e das artes visuais.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, L. B. **Da pintura**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ANDERSON,, L. C. **M. The femme fatale**: a recurrent manifestation of patriarchal fears. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade da Colúmbia Britânica, Vancouver, 1995. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0086754/1>. Acesso em: 23 set. 2023.

ANTRO. In: Dicionário Aulete Digital. Rio de Janeiro: Lexikon, 2023. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/antro>. Acesso em: 28 set. 2023.

BARBOSA, T. V. R. Representações do feminino no drama satírico: as ninfas, amenas e sombrias. **Humanitas**, Coimbra, n. 60, 2008. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas60/06\\_Barbosa.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas60/06_Barbosa.pdf). Acesso em: 10 abr. 2023.

BERENS, E. M. **The Myths and Legends of Ancient Greece and Rome**. Amsterdam: MetaLibri, 2009. Disponível em: [https://www.ibiblio.org/ml/libri/b/BerensEM\\_MythsLegends\\_p.pdf](https://www.ibiblio.org/ml/libri/b/BerensEM_MythsLegends_p.pdf). Acesso em: 28 set. 2023.

BÍBLIA Sagrada. Salt Lake City: Intellectual Reserve, Inc, 2015. Disponível em: [https://www.churchofjesuschrist.org/bc/content/shared/content/portuguese/pdf/language-materials/83800\\_por.pdf](https://www.churchofjesuschrist.org/bc/content/shared/content/portuguese/pdf/language-materials/83800_por.pdf). Acesso em: 23 set. 2023.

BOSAK, J.; ACOM, A. C. C. Da Ninfa ao Trapeiro: o panejamento caído, entre restos de moda e rastros de Arte. **dObra[s]**, São Paulo, n. 36, 2022. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1606/770>. Acesso em: 9 abr. 2023.

BRUNO, R. F. **Sexy, charmosa e fatal**: análise de estereótipos femininos a partir do figurino das vilãs em Batman (1989 – 2016). 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo em Design de Moda) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/bitstream/ANIMA/7773/4/SEXY%2C%20CHARMOSA%20E%20FATAL.pdf>. Acesso em: 28 set. 2023.

CAMPOS, D. Q. Ninfa: a criatura fluida. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 28, set. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25935/18689>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CAMPOS, D. Q. Ninfa, uma criatura da sobrevivência. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, n. 1, 13 abr. 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/29869/16642>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CARVALHO, D. S. L. P. **Fatal, cativa e independente: a mulher no film noir**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) - Faculdade de Letras, Universidade de

Coimbra, Coimbra, 2011. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/19517/1/DEBORA%20CARVALHO-FATAL%20%20CATIVA%20E%20INDEPENDENTE%20%20A%20MULHER%20NO%20FILM%20NOIR.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2023.

CARVALHO, L. F.; FERRAZ, M. C. F. A Salomé de Oscar Wilde: véus, espelhos e decapitações na Belle Époque. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 24, n. 3, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26065>. Acesso em: 28 set. 2023.

COELHO, P. A construção do feminino no cinema de Pedro Almodóvar. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 61, 15 set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8666959/27274>. Acesso em: 10 abr. 2023.

CORDEIRO, C. F. **As cores de Almodóvar**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1180/2/20891408.pdf>. Acesso em: 28 set. 2023.

HEIDBREder, M. **Le figure fatali per combattere l'altro sesso**: Sovversione dell'homme fatal da parte delle scrittrici italiane dalla fine dell'Ottocento all'inizio del Novecento. 2017. Dissertação (Mestrado em Línguas e Letras Modernas) – Universidade Católica de Louvain, Ottignies-Louvain-la-Neuve, 2017. Disponível em: [https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis%3A12148/datastream/PDF\\_01/view](https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis%3A12148/datastream/PDF_01/view). Acesso em: 27 set. 2023.

HILGERT, L. H. O arcaico do contemporâneo: Medusa e o mito da mulher. **Lampião**, Alagoas, v. 1, n. 1, 17 dez. 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/lampiao/article/view/11689>. Acesso em: 28 set. 2023.

HOORNAERT, E. **The femme fatale in film noir**: from modern to contemporary conditions. 2019. Dissertação (Mestrado em Cinema e Televisão) – Faculdade de Ciências Políticas e Sociais - Ghent University, 2019. Disponível em: <https://libstore.ugent>.

be/fulltxt/RUG01/002/791/335/RUG01-002791335\_2019\_0001\_AC.pdf. Acesso em: 27 set. 2023.

INFANTE, A. Homens usam prostitutas porque ‘sabem distinguir entre sexo e amor’, diz estudo. **BBC NEWS Brasil**, São Paulo, ano 85, 7 nov. 2011. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/11/111104\\_perfil\\_prostituicao\\_ai](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/11/111104_perfil_prostituicao_ai). Acesso em: 28 set. 2023.

LARSON, J. **Greek nymphs: myth, cult, lore**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

LAUBSER, L.M. **La femme fatale: une réconsideration d’un archétype négatif**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de Stellenbosch, Stellenbosch, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/37401081.pdf>. Acesso em: 23 set. 2023.

MALAFAIA, T. A. **Relembrando conversas, relembrando uma exposição**. Algumas notas sobre femmes fatales. In: VIANA, J.C.V. et al (org.). “A Scholar for all Seasons” -Homenagem a João de Almeida Flor. Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa / Departamento de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras de Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/29325>. Acesso em: 28 set. 2023.

MILLER, G. **The consequences of the “male gaze” and sexual objectification**. Disponível em: <https://ginacalnan.pbworks.com/f/themalegaze.pdf>. Acesso em: 27 set. 2023.

MUZY, L. S. **Chicas del Montón: A Representação de Gênero no Cinema de Pedro Almodóvar**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=21035@1>. Acesso em: 28 set. 2023.

OWENS, C. N. **La donna fatale tra evoluzione ed emarginazione**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes e Estudos Italianos) – Universidade de Georgetown, Georgetown, 2013. Disponível

em: [https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/558383/Owens\\_georgetown\\_0076M\\_12286.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/558383/Owens_georgetown_0076M_12286.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 27 set. 2023.

RAHNE, A. M. O olhar de Giorgio Agamben sobre as ninfas. **ARA**, São Paulo, n. 7, 22 nov. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/164311>. Acesso em: 31 jul. 2023.

RAÍNHO, C. S. **Femme fatale**: influências na cultura visual e cinema. 2016. Dissertação (Mestrado em Design e Cultura Visual) - Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, Universidade Europeia, Lisboa, mai. 2016. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/14189>. Acesso em: 26 jul. 2023.

ROSA, D. D. F. **Dafne**: uma metamorfose sob diversos olhares. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://adelpha-api.mackenzie.br/server/api/core/bitstreams/73fef40b-5bb3-4853-9b37-791a1231826d/content>. Acesso em: 28 set. 2023.

SANCHEZ, M. R. Desvestindo a fatalidade: a evolução da imagem da femme fatale no cinema por meio do figurino. **dObras**, São Paulo, n. 35, 2022. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1549/755>. Acesso em: 26 jul. 2023.

SÁNCHEZ, P. P. (org.). **El cine de Almodóvar**: Una poética de lo “trans”. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/223061902.pdf>. Acesso em: 27 set. 2023.

TODO sobre mi madre. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Cecilia Roth; Marisa Paredes; Candela Peña; Antonia San Juan; Penélope Cruz; Toni Cantó; Eloy Azorín e outros. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Espanha; França: El Deseo, 1999. 1 DVD (101min), color.