



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO,  
APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO – COGEAE



JULIANA DE SENA FONSECA

**ALGO A MAIS**

ROTEIRO AUDIOVISUAL - FICÇÃO - MÉDIA-METRAGEM

ESPECIALIZAÇÃO EM ROTEIRO EM ÁUDIO E AUDIOVISUAL

SÃO PAULO

2010



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO,  
APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO – COGEAE



JULIANA DE SENA FONSECA

## **ALGO A MAIS**

ROTEIRO AUDIOVISUAL - FICÇÃO - MÉDIA-METRAGEM

ESPECIALIZAÇÃO EM ROTEIRO EM ÁUDIO E AUDIOVISUAL

Projeto de produto e relatório de pesquisa apresentados à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Especialista em Roteiro em Áudio e Audiovisual, sob orientação do Prof<sup>a</sup> Dra. Regiane Miranda de Oliveira.

SÃO PAULO

2010



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO,  
APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO – COGEAE



***JULIANA DE SENA FONSECA***

**ALGO A MAIS**

ROTEIRO AUDIOVISUAL - FICÇÃO - MÉDIA-METRAGEM

**Comissão Examinadora:**

---

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regiane M. Oliveira - Orientadora**  
**Pontifícia Universidade Católica– SP**

---

**Prof<sup>a</sup>. Mestra Sabina Reggiani Anzuategui**  
**Faculdade Cásper Líbero**

---

**Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa**  
**Pontifícia Universidade Católica– SP**

**SÃO PAULO**

**2010**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família pelo apoio e compreensão que me permitiram realizar esse projeto.

Muito obrigada à minha orientadora Regiane Nakagawa, pela excepcional paciência, dedicação e amizade, pelos direcionamentos precisos e habilidade para me tranquilizar nos momentos difíceis.

Obrigada a todos os professores do curso de *Roteiro em Áudio e Audiovisual*, pelos sábados de aprendizado intensivo, por sua dedicação no preparo das aulas e pela paciência diante das minhas interrupções e intervenções sem fim durante as aulas.

Um agradecimento especial aos professores Fábio Sadao e Carmen Lúcia José, sem os quais esse curso não seria o mesmo. Agradeço pela profunda qualidade das muitas aulas que ministraram no curso e mais ainda pelo envolvimento, respeito e compromisso desses dois professores para com seus alunos. Esse envolvimento ultrapassou os limites da relação professores-alunos e tornou-se amizade. Eu, e tenho certeza, todos os colegas, ficamos honrados em partilhar tanto conhecimento e companheirismo com esses dois admiráveis mestres.

Agradeço também aos colegas, por suportarem minha tagarelice incontrolável, pela partilha de conhecimento e acima de tudo pelo companheirismo. Sem dúvida, uma das principais “bagagens” que levo desse curso é a amizade com esse grupo de pessoas tão distintas, que respeitaram e aprenderam com essas diferenças e se uniram durante as aulas, em torno da garrafa de café trazida pelo generoso Bruno (muito obrigada), nos almoços no “Esmagadinho” ou no bar, uns com coca-cola, outros com cerveja.

## Resumo

Este projeto apresenta a pesquisa desenvolvida para a elaboração de um roteiro audiovisual de ficção média-metragem, que objetiva realizar uma paródia do filme longa-metragem *Uma Linda Mulher*. Com isso, busca-se expor as convenções desgastadas do gênero “comédia romântica”, ao mesmo tempo em que, por meio do diálogo com a sátira, é feita a crítica da hipocrisia da sociedade com relação ao modo como os travestis são tratados pelos homens que se relacionam com eles. A análise focaliza a definição dos elementos específicos da paródia e os mecanismos discursivos que compõem esse gênero do discurso, em especial a ironia, seu princípio estruturador central. Conforme a perspectiva da Semiótica da Cultura, a paródia é aqui encarada como texto da cultura, cuja estrutura pressupõe necessariamente o diálogo com outros textos, de maneira que o próprio receptor é também entendido como um outro texto. A compreensão das funções das personagens centrais na narrativa do texto parodiado e a posterior inversão dessas funções, realizada na construção da paródia em si, é também uma questão abordada, pois é justamente por meio da subversão de papéis que se encontra a ironia do produto desenvolvido, na forma de um paradoxo argumentativo.

**Palavras Chave:** roteiro, paródia, ironia, cinema, travestis.

## **Abstract**

The following project presents the theoretical basis and research developed for the preparation of a screenplay for a short fiction film, a parody of the movie *Pretty Woman*. The purpose of this parody is to expose the overworked conventions of the genre "romantic comedy", while at the same time, through its satirical lines, challenges society's discriminatory attitude towards transvestites and the hypocrisy with which men, who relate with them, are treated. The focus is to identify the specific elements of parody and the revelation of the discursive mechanisms that make this kind of discourse, especially irony, the central rhetorical strategy and one of the principles for parody. According with the Semiotics of Culture perspective, the parody is here seen as a text of the culture that essentially requires dialog with other texts, including the receiver, to create a meaning. Understanding the roles of the main characters in the narrative of the parodied text, and later, the inversion of those roles in the making of the parody itself, is also an addressed issue, it is precisely this subversion of parts that is the irony of the product developed in the form of an argumentative paradox.

**Keywords:** screenplay, parody, irony, movies, transvestites.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. PRODUTO .....	9
1.1 Sinopse.....	14
1.2 Descrição dos personagens .....	15
1.3 Roteiro -“Algo a Mais” .....	16
2. METALINGUAGEM.....	17
2.1 A paródia como texto da cultura.....	17
2.2 A ironia como princípio estruturador da paródia.....	19
2.3 A relação entre a paródia e a sátira .....	22
2.4 As funções dos personagens .....	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	36

## INTRODUÇÃO

Meu primeiro interesse pela escritura de roteiros surgiu durante a graduação, no curso de Rádio e TV. No entanto, sempre tive a sensação de que, diante da ansiedade e certa pressa para chegar logo às outras etapas de produção e ao produto final, o roteiro em si saía às pressas, sem reflexão. Todavia, no meu trabalho de conclusão de curso da faculdade, tive a oportunidade de exercitar melhor a escritura de um roteiro, escrevendo a adaptação de uma obra literária para longa-metragem junto com uma colega.

Apesar de experimentar e aprender muito sobre roteiro com essa prática, o grande volume de trabalho a ser feito não deixava muito tempo para a reflexão e a pesquisa teórica. Assim, após me formar e, ao buscar uma pós-graduação, tive a surpresa de encontrar o curso de especialização em *Roteiro em áudio e Audiovisual* e fazer parte de sua primeira turma. Finalmente, durante diversas experiências durante o curso e, principalmente, através deste projeto final, tive a oportunidade de criar um roteiro como fruto de muita pesquisa em textos teóricos, roteiros e filmes, que exigiram muita reflexão e experiências de erros e acertos.

De todas as minhas experiências na escrita de roteiros, essa foi a vez em que fui mais consciente do que queria dizer, além da “história para contar”. No processo que envolveu a decisão do enfoque teórico e a criação do roteiro, não consigo separar o que veio primeiro. Mas, com certeza, aprendi como aperfeiçoar o processo de criação, além de ter maior consciência da função que cada elemento exerce no roteiro. Assim, escrevi seguindo não somente uma certa “intuição”.

Definido que o meu objetivo era parodiar o gênero comédia romântica, fui buscar qual era a estrutura narrativa específica desse gênero no cinema, principalmente porque, apesar de apresentar características recorrentes que permitem classificá-lo como gênero, há muito pouco ou quase nada de bibliografia ou referência teórica que faça essa distinção. Por isso, fez-se necessário recorrer aos estudos dos gêneros que estão em sua origem: a comédia e o melodrama, e ao conceito de gênero de Mikhail Bakhtin. Ao mesmo tempo, durante esse processo, as diferentes leituras que fiz desviaram de tal maneira minha *storyline* inicial que ela tornou-se totalmente outra. Somente quando me dei conta que, no meu caso, o “como” da minha história era mais importante do que “o que” contar, é que pude me desprender da idéia original e moldar um enredo que atingisse os meus objetivos.

Entretanto, com o avanço da pesquisa e a análise de diversos filmes de referência, a possibilidade de encontrar as marcas do gênero em questão mediante a análise de um único objeto apresentou-se como uma alternativa mais viável e produtiva. Assim, defini meu projeto como a elaboração de um roteiro cinematográfico original, de ficção, no formato média-metragem, uma paródia dos filmes do gênero comédia romântica e, mais especificamente, do filme *Uma Linda Mulher* (*Pretty Woman*, 1990), dirigido por Garry Marshall e com roteiro original de J.F. Lawton.

Ainda que a estrutura de uma comédia romântica clichê não tenha sido inaugurada no cinema dos anos 90 e não tenha sofrido grandes alterações nesse período, *Uma Linda mulher* pode ser considerado um marco, devido a seu grande sucesso mundial de crítica e público. O filme atingiu uma das maiores bilheterias da década de 90, contribuiu para o estabelecimento da comédia romântica como uma das categorias mais lucrativas do cinema comercial americano e, até hoje, está entre os filmes de maior público desse gênero. Por sua vez, os demais longas que sucederam *Uma Linda Mulher*, em geral, repetiram o que ele tem de clichê e não o que ele ousou. A fórmula do casal de atores carismáticos com uma boa “química”, em papéis caricaturalmente opostos, que relutam para assumir que se amam e/ou passam por obstáculos e conflitos (restrições familiares ou profissionais, incompatibilidade de personalidade, diferença social, etc.) e sempre terminam casados (nem que seja apenas insinuado), repete-se até hoje, com pouquíssimas inovações. Ou seja, nada muito distante da estrutura dos contos de fadas.

Porém, um olhar mais atento para *Uma linda Mulher* demonstra que o filme vai um pouco além do que fizeram as comédias românticas superficiais que a sucederam. A escolha de “anti-heroínas” para os pares românticos já não era novidade: a mulher independente, ousada, com certa ousadia, já era uma constante em pares românticos em Hollywood. Mas Vivian, a personagem de Julia Roberts, é uma prostituta que trabalha na rua, o que a deixa bem distante da típica “mocinha ousadinha”. Aliado a isso, logo no início do filme, um rapaz faz truques de mágica em uma festa e declara: “*It’s all about money*” (O dinheiro é o que importa<sup>1</sup>), uma espécie de mote do longa, no qual as relações entre os personagens é pautada constantemente em torno de negociações, poder e dinheiro.

---

<sup>1</sup> Tradução das legendas do DVD.

Além disso, o envolvimento amoroso dos dois protagonistas é também totalmente fora do comum. A personagem de Edward se porta como um “cavalheiro”, com modos de “príncipe” desde o princípio, mas isso não por seu respeito à prostituta, mas por sua capacidade de viver num mundo de aparências. Ele paga por sexo e o tem na primeira noite de maneira nada “romântica”, mas sim mecânica: ele recebe o serviço pelo qual pagou friamente, ela exige que não seja beijada e age como profissional. Progressivamente, o sexo vai transforma-se em intimidade, cumplicidade e afeto, invertendo a ordem do típico romance.

Mas é em seu desfecho que *Uma linda Mulher* segue explicitamente o conto de fadas por seu *happy end*, contrastando, de certa forma, com o “clima” geral do filme. Esse contraste talvez se explique pelo fato de que o roteiro original era um drama que retratava a prostituição, no qual a personagem central seria viciada em cocaína e, no final do filme, encontraria sua colega morta por overdose. Para tornar leve essa história originalmente pesada, recorreu-se muitas vezes ao humor, ao estereótipo e ao clichê. Na versão que chegou aos cinemas, na maior parte das vezes por decisão do diretor, diversas soluções foram tomadas para amenizar a experiência da protagonista no submundo de viciados e prostitutas em Hollywood, o que culminou no final, em que a prostituta é romanticamente tirada de sua perdição pelo belo e rico homem.

Após a análise detalhada do texto parodiado, iniciei meu roteiro pela caracterização dos personagens. Um dos objetivos era encontrar um conflito que fosse além da diferença de classe e que tivesse origem em algo que fosse ainda mais repudiado socialmente que a prostituição. Apesar da prostituição não ter deixado de ser tabu, são inúmeras as histórias sobre homens que se apaixonam por prostitutas na literatura e cinema. O conflito básico das comédias românticas, romances e melodramas, ou seja, a diferença social entre casais apaixonados também está mais do que desgastado, ainda mais em um tempo em que a ascensão social não causa mais tanto espanto. “Plebéias”, pobres ou prostitutas, ao se casarem com um homem abastado, podem se enquadrar perfeitamente por meio da adequação de suas vestimentas e comportamento aos de sua nova classe social.

Na busca por um personagem ainda mais estigmatizado socialmente do que uma prostituta, cheguei ao travesti. Isso porque, apesar da crescente aceitação midiática e

social dos homossexuais, as travestis<sup>2</sup> ainda sofrem preconceito declarado em diversos setores da sociedade, seja entre homens e mulheres heterossexuais, e até mesmo homossexuais. Hostilizadas e amplamente associadas à prostituição, muitas travestis, principalmente as que realizaram implante nos seios, realmente só conseguem trabalhar como prostitutas. Algumas conseguem exercer atividades relacionadas à arte e estética, como *performers* em casa de shows, cabeleireiras, maquiadoras, figurinistas, etc. Estereótipos, mas profissões há muitos anos verdadeiramente toleradas como “adequadas” a homossexuais, travestis e transexuais.

Travestis são pessoas que consideram sua identidade de gênero oposta a seu sexo designado no nascimento, mas que, ao contrário dos transexuais, não desejam submeter-se à cirurgia de redesignação sexual. O termo travesti pode designar tanto pessoas que se caracterizam com roupas e acessórios do sexo oposto por motivações artísticas (como os *drag queens* e *kings* e “transformistas”) ou por motivações múltiplas (como os *crossdressers*), quanto pessoas que se caracterizam o tempo todo com vestimentas e objetos com indicações do papel social de gênero oposto ao seu sexo biológico, fazendo uso, muitas vezes, de hormônios e/ou cirurgias estéticas para modificarem seu corpo. Essa última descrição é o que está mais comumente associada à palavra “travesti” no Brasil.

Por isso, a definição de um travesti como protagonista de uma história que, a princípio, apresenta-se como uma comédia romântica já é uma forma de criticar com ironia o convencionalismo e a falta de inovação comum ao gênero comédia romântica e ao chamado “cinema comercial”, introduzindo a temática da hipocrisia social no que concerne aos travestis e aos homens que se relacionam com eles. Assim, somente após a escolha das personagens centrais, parti para a definição de uma *storyline* e do argumento, porém, só consegui visualizar o desenlace durante o desenvolvimento da escaleta. Paralelamente, dei continuidade à pesquisa teórica que me deu respaldo para o desenvolvimento da narrativa.

Para a elaboração do projeto, a primeira etapa consistiu no estudo sobre o que é a paródia, quais são seus pressupostos e características estruturais e como se dá o diálogo entre os textos parodiados e a paródia, tomando como base o texto *Uma Teoria da Paródia*, de Linda Hutcheon. Esse texto ressalta que a paródia não pressupõe necessariamente o cômico ou a ridicularização do texto parodiado, esclarece os pontos

---

<sup>2</sup> No roteiro e no projeto tanto o termo “travesti”, como a personagem Roberta, que é travesti, serão referidos com concordância ao gênero feminino.

de distinção entre a paródia e a sátira, e define a ironia como uma das principais estratégias e recursos da paródia.

Isso me levou a um estudo mais particularizado sobre a ironia, por intermédio da obra *Ironia em perspectiva polifônica*, de Beth Brait, que discute a ironia como linguagem e princípio estruturador do discurso, além de defini-la como uma estratégia para expor e criticar mecanismos desgastados.

Além disso, procurei estabelecer uma relação entre a paródia como “transcontextualização”, conforme estabelecido por Hutcheon, com os conceitos de Iúri Lótman e dos estudos da Semiótica da Cultura, ressaltando como a paródia é essencialmente um texto da cultura hetero-estrutural, que só gera significado por meio do diálogo com outros textos, dentre os quais se destaca o próprio leitor.

Depois, seguindo a definição das funções dos personagens nos contos maravilhosos como descrita por Vladimir Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso*, comparei *Uma Linda Mulher*, o “texto em fundo”, com o conto de fadas *Cinderela*, expondo como esses dois textos foram trabalhados na elaboração do meu roteiro, sobretudo no que diz respeito à caracterização e determinação das funções dos personagens.

A partir dessa conceituação, ficou mais fácil definir a composição do meu roteiro, estabelecendo uma estrutura irônica que se apresenta aparentemente consonante com o modelo da comédia romântica, caracterizada por personagens estereotipados e final previsível, mas que, na verdade, faz uso dessa dinâmica narrativa para rompê-la, contrariando expectativas. Apesar do tom dos diálogos aproximar-se, muitas vezes, de algum deboche ou da comicidade, não se trata de um pastiche como as comédias escrachadas ou pastelão, tão comuns nas produções comerciais de Hollywood. Ao contrário, em virtude do modo como foram elaborados, aproximam-se mais do tipo de paródia que, segundo Hutcheon, mescla uma forma de homenagem e crítica.

A intenção do projeto foi experimentar, tomando como base uma estrutura já saturada, a comédia romântica, que geralmente reforça ideais de amor e de família valorizados e desejados pela classe média e que são, no entanto, muito distantes da realidade da família contemporânea e da diversidade das relações humanas. Tanto que, uma das dificuldades no processo de elaboração do roteiro foi definir um desenlace que fosse não só surpreendente, mas que também realizasse essa crítica.

Uma das maneiras de expor o desgaste dos modelos estabelecidos pelo uso na comédia romântica foi “repetir” o modelo “com diferença”, a fim de causar no receptor

uma certa tensão entre o reconhecimento de códigos “clichês” do gênero e a “compreensão de que se trata de qualquer coisa de diferente” (HUTCHEON, 1985, pg. 65).

Ademais, por conta desse uso que a paródia faz desses códigos facilmente reconhecíveis pelo espectador, sem a necessidade de alongar-se em explicações de algo já conhecido. Devido à utilização da “sugestão econômica” do texto em fundo, a paródia torna-se muito adequada ao formato curta ou média-metragem.

Depois de estabelecidos os papéis regulares dos agentes da narrativa, o efeito paródico e irônico ocorre justamente pela contra-expectativa, o “ponto de virada” surpreendente, que inverte os papéis ou os padrões. Ele só surgiu nos inspiradores “*brainstormings*” realizados durante a orientação e no processo de escritura do roteiro, como se os próprios personagens apresentassem seus rumos.

## **1. PRODUTO**

### **1.1 SINOPSE**

Ricardo, 35, paulista, investidor financeiro, está no Rio de Janeiro a trabalho. Ele estoura o pneu do carro alugado e, desajeitado, não consegue trocá-lo. Roberta, 28, travesti e prostituta, faz “ponto” naquela calçada e auxilia Ricardo a trocar o pneu. Ricardo leva Roberta a um bar para que ela lave as mãos e depois a deixa em seu “posto de trabalho”. Porém, encantado por esse primeiro contato com Roberta, retorna e a convida para jantar. Roberta aceita, deixando claro que se trata de um programa, e não de um encontro. Depois do jantar, os dois têm sua primeira noite de sexo no apart-hotel de Ricardo, local onde ocorrerão outros encontros entre os dois. Ricardo torna-se cliente fiel e, por isso, é convidado por Roberta para frequentar sua casa, decorada como se fosse um camarim. A partir desse gesto de confiança, Ricardo pede exclusividade a Roberta, e se oferece para se tornar seu amante. Roberta recusa essa oferta, alegando que um romance como esse não tem como durar e que, para continuar a vê-la, Ricardo deve aceitar sua condição de prostituta. Ricardo acata essa reivindicação e se envolve cada vez mais com Roberta e seu “universo”. Em virtude de sua sensibilidade “feminina”, Roberta percebe nesse interesse de Ricardo por seu mundo o desejo de também experimentar a fantasia de travestir-se, e o guia para dar os primeiros passos desse novo prazer.

## 1.2 DESCRIÇÃO DOS PERSONAGENS

RICARDO, 35 anos, 1,75 m de altura, investidor financeiro, bonito e rico. Ele não é exatamente afeminado, mas é muito delicado fisicamente e emocionalmente. Vaidoso, considera-se um metrossexual, sempre preocupado com a aparência e o cabelo. É um cavalheiro e não se encaixa no estereótipo masculino: não entende de futebol ou carros, tem muitos amigos gays, detesta “violência”, é sensível e interessado nas “belas artes”. De personalidade passiva e acomodada, tem dificuldade para definir o que quer.

ROBERTA, 28, travesti muito feminina, 1,85 m de altura, usa sempre saltos muito altos, roupas sensuais e muita maquiagem. Já realizou inúmeras cirurgias, dentre as quais implante de silicone nos seios, no rosto, nádegas e panturrilhas, afilamento do nariz e queixo. Faz depilação a laser e toma hormônios, no intuito de tornar-se tão feminina quanto possível, porém, sem desejar fazer a cirurgia de mudança de sexo. Ela é segura e bem-resolvida, quer criar uma cartela de clientes fixos para alcançar a independência financeira e parar de expor-se nas ruas para conseguir clientes. Sedutora, imprime feminilidade em suas atitudes, vestimentas e em sua casa, montada como um camarim de uma estrela.

### **1.3 ROTEIRO**

**“ALGO A MAIS”**

**Roteiro audiovisual de ficção média-metragem**

1. EXT.- APART-HOTEL - COPACABANA - NOITE

REF de trilha: Three Knocks Mix (Bossa N' Stones 2) - Honky Tonk Women

Do terraço do apart-hotel, a vista da praia e do calçadão, iluminados. Algumas pessoas praticam corrida, outras passeiam.

2. INT. - APART-HOTEL/FLAT DE RICARDO/BANHEIRO - NOITE

Banheiro claro e espaçoso, típico de hotel. RICARDO, 35, 1,75, branco, olhos castanhos, cabelos levemente grisalhos, curtos e com um topetinho; veste um roupão branco e termina de fazer a barba usando um barbeador elétrico masculino em frente ao espelho.

3. INT. - APTO. DE ROBERTA/BANHEIRO - NOITE

Banheiro pequeno, todo decorado em tons de rosa e branco. ROBERTA, 28, 1,80 de altura, pele morena clara, magra e esbelta, cabelos longos, castanhos e lisos, de costas, usa somente uma toalha cor-de-rosa amarrada na cintura.

PLANO DETALHE de seu queixo delicado no reflexo do espelho. Com extremo cuidado, ela tira alguns pelos no rosto com um aparelho de depilação feminino.

4. INT. - APART-HOTEL/FLAT DE RICARDO/BANHEIRO - NOITE

Ricardo retira a loção pós-barba do armário do banheiro, que está repleto de cosméticos alocados em embalagens de diferentes tons azul-marinho. Ele usa a loção, depois pega um produto para o cabelo e o aplica.

5. INT. - APTO. DE ROBERTA/BANHEIRO - NOITE

As mãos de Roberta, com unhas bem-feitas, pintadas com esmalte vermelho, abrem o pequeno armário do banheiro, exageradamente lotado de cosméticos femininos, alocados em embalagens cor-de-rosa. Há também alguns frascos de hormônios femininos. Ela pega um hidratante facial feminino.

6. INT. - APART-HOTEL/FLAT DE RICARDO/BANHEIRO - NOITE

Ricardo arruma vaidosamente o topete, enquanto observa o cabelo em vários ângulos diante do espelho.

7. INT. - APTO. DE ROBERTA/BANHEIRO - NOITE

Mãos de Roberta penduram a toalha que estava amarrada em sua cintura num gancho na parede. Roberta pega um roupão de seda vermelho que está no gancho ao lado da toalha.

Virada para a porta, de costas para o espelho, Roberta veste o roupão e prende o cabelo. CAM abre e revela no reflexo do espelho o desenho de um dragão chinês preto estampado nas costas do roupão enquanto Roberta abre a porta do banheiro.

8. INT. - APART-HOTEL/FLAT DE RICARDO/QUARTO - NOITE

Ricardo sai do banheiro par ao quarto.

No quarto branco com cama de casal e decoração "clean", tudo está arrumado e no lugar. Ricardo veste um terno e, na frente do espelho da porta do armário, dá um nó na gravata.

9. INT. - APTO. DE ROBERTA/QUARTO - NOITE

O quarto está em desordem. A silhueta de Roberta passa em frente a um grande espelho cercado por lâmpadas, como o de um camarim. Em frente ao espelho há uma bancada e, sobre ela, nota-se a presença de vários itens de maquiagem, além de um estojo de maquiagem profissional com muitos pincéis. De um dos lados da penteadeira, há um cabideiro lotado de echarpes, casacos brilhantes, blusas e chapéus. Do outro, encontram-se duas cabeças de manequim: um com uma peruca morena com corte chanel e uma ruiva, encaracolada e longa.

Do lado, há um mural com muitas fotos de Roberta vestida com roupas brilhantes de show. Numa foto bem antiga, observa-se a presença de três rapazes.

10. INT. - APART-HOTEL/FLAT DE RICARDO/QUARTO - NOITE

A mala de Ricardo está aberta sobre a cama e, nela, nota-se que suas roupas foram meticulosamente arrumadas.

(cont.)

(cont.)

Ricardo retira um par de meias pretas. Ele senta-se na cama calça as meias e os sapatos sociais.

O celular de Ricardo toca. No visor está escrito: ESCRITÓRIO SP.

RICARDO

Acabei de chegar no Rio. A reunião é só amanhã à tarde.

11. INT. - APTO. DE ROBERTA/QUARTO - NOITE

Roberta joga uma blusa sobre a cama, que está em desordem e com outras peças de roupas femininas espalhadas. Roberta está de costas, vestida com uma mini saia preta e sutiã rosa. Ela veste um top pink frente-única bem decotado.

CLOSE UP - PÉS DE ROBERTA

Ela calça sandália plataforma preta, muito alta.

12. INT.- CARRO DE RICARDO - NOITE

Ricardo dirige o carro conversível importado. No sinal vermelho, ele ajeita o espelho retrovisor e regula o banco do motorista. No chaveiro em que está a chave do carro, há o logo "COPACABANA RENTAL CAR", redigido em letras brancas sobre um fundo vermelho. O sinal abre. O carro atrás dele buzina. Ricardo arranca e liga o rádio. Começa a chover e ele sobe a capota do carro às pressas.

13. EXT. - RUA DO JOCKEY CLUBE/CALÇADA - NOITE

Roberta se protege da chuva com um grande guarda-chuva decorado com estampa de oncinha. Ela caminha até um toldo, se abriga e fecha o guarda-chuva. Sob o toldo também está BIANCA, uma outra travesti muito feminina, loira tingida, altura mediana.

BIANCA

Rô, sumida!

Roberta dá dois beijos no rosto de Bianca.

ROBERTA

Férias. (E apalpa os seios)

BIANCA  
Tô precisando de uma dessas  
também.

Roberta e Bianca riem. Um carro importado preto, com película bem escura nos vidros se aproxima.

BIANCA  
Tô indo, gata.

Roberta joga um beijo para Bianca. Bianca sorri e entra no carro, que parte em seguida. Roberta acende um cigarro. Um carro com três garotos, com média 16 anos, passa em alta velocidade e diminui quando se aproxima da calçada onde está Roberta.

GAROTO  
(colocando a cabeça para fora do carro)  
E aí, boneca!

14. INT. - CARRO DE RICARDO - NOITE

Distraído, Ricardo procura uma estação no rádio. O carro passa em cima de um buraco.

15. EXT. - RUA DO JOCKEY CLUBE - NOITE

O pneu do carro de Ricardo estoura, fazendo um estrondo. Ricardo pára perto da calçada onde está Roberta, ela fuma e segura o guarda-chuva. Ricardo desce do carro sob a chuva, que agora está bem fininha, e observa o pneu estourado.

Ricardo abre o porta-malas e retira o pneu step e o macaco. Ele tenta trocar o pneu e, desajeitado, derruba o macaco. Quando vai pegá-lo, vê as longas pernas de Roberta, no momento em que ela apaga o cigarro com o pé. Ricardo levanta-se olhando Roberta de perto. Roberta aproxima-se e sorri.

ROBERTA  
Se você me permite, (colocando o  
macaco sob o pneu) não é uma  
questão de força,

(cont.)

(cont.)

(rodando a manivela suavemente) é  
questão de jeito.

RICARDO  
Impressionante!

Os dois riem. Roberta passa o guarda-chuva para Ricardo. Então, ela afrouxa os parafusos do pneu, com o pé sobre a chave de roda, enquanto Ricardo protege-a com o guarda-chuva.

16. EXT. - RUA DO JOCKEY CLUBE - NOITE - MAIS TARDE

Ricardo joga o macaco e a chave de roda no porta-malas e o fecha. Roberta sorri.

RICARDO  
O que eu posso fazer para te  
agradecer?

ROBERTA  
Só me agradeça.

RICARDO  
Obrigado.

Ricardo estende a mão para Roberta. Ela estende a mão para cumprimentá-lo, mas ao ver que a mão está suja, hesita. Ricardo sorri.

RICARDO  
Tem algum lugar aqui perto para  
você lavar as mãos?

ROBERTA  
Tem um bar aqui perto.

RICARDO  
(abrindo a porta do carro)  
Entra, eu te levo. É o mínimo que  
eu posso fazer.

17. INT. - BOTECO ATRÁS DO JOCKEY CLUBE - NOITE

No boteco simples e limpo, estão apenas o dono, seu Rogério, 50, gordo, baixinho e careca e um travesti de micro-vestido. Rogério serve uma coca-cola ao travesti. Os dois olham para Ricardo com estranheza. Roberta entra, Ricardo observa o lugar da porta e, meio sem jeito, pára na entrada.

ROBERTA

Seu Rogério, me arranja a chave,  
por favor?

Seu Rogério lhe entrega a chave com um sorriso.

POV DE RICARDO

Ele observa o rebolado de Roberta enquanto ela caminha até o banheiro.

VOLTA À CENA

Ricardo inclina a cabeça para ver a porta. CLOSE UP da placa "FEMININO".

18. EXT. - EM FRENTE AO BOTECO ATRÁS DO JOCKEY- NOITE

Ricardo está encostado no carro. Roberta sai do boteco. Ricardo abre a porta do passageiro para ela.

19. INT. - CARRO DE RICARDO - NOITE

Ricardo dirige e olha de rabo de olho Roberta ajeitar a mini saia.

RICARDO

Você (pausa) trabalhou muito  
hoje?

ROBERTA

A noite está só começando. E você?  
Costuma dar muito trabalho?

Ricardo ri e balança a cabeça em sinal negativo.

RICARDO  
Você não me disse seu nome?

ROBERTA  
Depende... Qual você quer?

RICARDO  
O seu.

ROBERTA  
Pára aqui.

Ricardo pára o carro. Roberta abre a porta do carro. Hesita um pouco antes de sair.

ROBERTA  
É Roberta.

Roberta sai do carro e bate a porta.

20. EXT. - RUA DO JOCKEY CLUBE - NOITE

Rebolando muito, Roberta caminha um pouco pela calçada. Ricardo avança com o carro e pára. Roberta dá um risinho sarcástico, de canto de boca. Ricardo dá ré. Ele abre o vidro do carro do lado do passageiro. Roberta apóia-se na janela, empinando bem a bunda e exibindo o decote.

RICARDO  
Roberta, posso te levar para  
beber alguma coisa?

ROBERTA  
Só bebo em serviço.

RICARDO  
(rindo)  
Em serviço? Então, posso te pagar  
um jantar? (e abre a porta do  
passageiro)

ROBERTA  
Minha companhia custa caro.

Roberta sorri e entra no carro.

21. INT.- CARRO DE RICARDO - NOITE

Ricardo abaixa o volume do som do carro. Roberta observa a rua. Ele olha de rabo de olho para o decote de Roberta.

RICARDO

Você sempre resgata as pessoas assim?

ROBERTA

Sempre. Ainda mais no meu trabalho.

RICARDO

Então, dei sorte de achar uma especialista em salvamento.

ROBERTA

Deu sorte mesmo. Ainda mais que voltei ao trabalho hoje.

RICARDO

Férias?

ROBERTA

(rindo)

Mais ou menos. (coloca as mãos nos seios. Digamos que eles tiraram férias.

RICARDO

(sorri)

Você já fez muitas cirurgias?

ROBERTA

Algumas. Nariz, queixo. Silicone em todas as partes interessantes.

RICARDO

Interessantes?

ROBERTA

Essas mesmas que você olhou: seios, bumbum, batatas da perna, lábios...

RICARDO  
Falta mais alguma?

ROBERTA  
Você acha?

RICARDO  
Não. Só curiosidade.

ROBERTA  
Ah, sempre falta alguma coisa,  
né? A gente quer melhorar,  
colocar, tirar...

RICARDO  
Tirar?

ROBERTA  
Se você tá querendo saber se eu  
ainda tenho, (coloca a mão sob  
sua saia) eu posso te mostrar.

RICARDO  
(nervoso)  
Não, não... Não precisa.

22. INT. - APART-HOTEL/RESTAURANTE- NOITE

Ricardo e Roberta entram no restaurante. O jovem maître os recebe.

MAÎTRE  
Boa noite, senhor Ricardo. A mesa  
de sempre?

RICARDO  
Sim, por favor.

MAÎTRE  
Boa noite (olha Roberta de cima  
até embaixo) senhorita.

O maître acompanha Ricardo e Roberta até a mesa. O maître puxa a cadeira para Roberta e entrega o cardápio a Ricardo.

RICARDO  
Obrigado.

Dois turistas americanos de meia idade, usando camisas tipo "pólo", estão sentados na mesa ao lado de Roberta e Ricardo e observam Roberta, discretamente.

TURISTA

People are much more liberal  
here, hãh?

JOGADOR

Oh, well, that's for sure!

O maître aproxima-se da mesa de Ricardo e Roberta. Ricardo tem o cardápio nas mãos.

RICARDO

(para Roberta)

Já escolheu?

ROBERTA

O mesmo que você... Confio no seu  
bom gosto.

RICARDO

(para o maître)

Nós vamos querer uma garrafa de  
Montrachet e duas bouillabaisse,  
por favor.

O maître anota o pedido, faz um gesto pedindo licença e se retira.

ROBERTA

Refinado...

Ricardo sorri.

ROBERTA

Tudo muito lindo, mas... O que  
você acha que é essa noite?

Discretamente, Ricardo retira uma nota do bolso da camisa. Ele pega a mão de Roberta, como se fosse um gesto romântico, e nela coloca uma nota de cem reais.

RICARDO

Essa noite vai ser o que eu  
quiser.

23. INT. - FLAT DE RICARDO/QUARTO - NOITE

Ricardo tira o paletó e o coloca numa cadeira perto da cama. Quando se vira, Roberta está de frente para ele. Ela apóia Enquanto tira as sandálias, apóia uma das mãos sobre o ombro de Ricardo. Mesmo assim, ela continua mais alta que Ricardo.

ROBERTA

(coloca as mãos na nuca de Ricardo)  
O que você vai querer?

24. INT. - FLAT DE RICARDO/QUARTO - SÉRIE DE PLANOS

Série de planos que indicam a passagem de tempo do relacionamento de Ricardo e Roberta.

a) Camisa social masculina branca cai no chão. SOM de passos com salto alto.

b) CLOSE UP - Ricardo fecha os olhos.

c) Unhas vermelhas de Roberta arranham as costas nuas de Ricardo. SOM de respiração ofegante.

d) CLOSE UP - Ricardo abre os olhos.

e) CLOSE UP - Boca de Roberta, com batom vinho, morde a orelha de Ricardo. Inicia uma MÚSICA SENSUAL.

f) Ricardo veste a camisa social azul.

g) Roberta limpa batom rosa da boca de Ricardo.

h) Ricardo abre o zíper de um vestido vermelho.

i) Roberta calça sandálias prateadas.

j) Ricardo ajoelha-se perto de sandálias de salto alto preto.

k) Mãos de Roberta, usando esmalte rosa claro, passam no peito nu de Ricardo, num abraço pelas costas.

(cont.)

(cont.)

Corte da MÚSICA SENSUAL.

1)Roberta envolve Ricardo, os dois dormem nus, em "conchinha".

25. INT. - FLAT DE RICARDO/QUARTO - DIA

Na cabeceira da cama há um balde com uma garrafa de champagne pela metade e duas taças. Uma delas, com marca de batom, encontra-se ao lado da bolsa de Roberta, que está aberta. Ricardo aparece enrolado em uma toalha. SOM de chuveiro. Ricardo pega o batom de dentro da bolsa de Roberta e coloca no bolso de seu casaco, que está pendurado na cadeira.

26. EXT. - RUA DO JOCKEY CLUBE - NOITE

Roberta está na calçada, usando micro vestido e botas de cano alto. Revira a bolsa procurando algo. Bianca se aproxima.

BIANCA

Fala, luxuosa.

ROBERTA

Oi, Bi.

Roberta e Bianca trocam beijinhos no rosto. SOM DE TOQUE DE CELULAR com música eletrônica. Roberta pega o telefone pink da bolsa.

ROBERTA

Oi, gato. Eu vi que você me ligou, mas eu estava ocupadinha. Você tá vindo pra cá? Só mês que vem? Ai, calma, vou compensar você. Amanhã. Na minha casa. Anota o endereço...

Bianca vai para perto da rua e faz pose para um carro que passa. Bianca volta para perto de Roberta.

BIANCA

Hum... Tá levando pra casa? É caso, é?

ROBERTA

Que nada. Chega, cansei desse negócio de bofe ciumento. Caso, namorado, rolo, isso só dá prejuízo e eu quero é lucro, bi!

27. EXT. - RUA DO JOCKEY - NOITE - PASSAGEM DE TEMPO

Roberta veste vestido preto muito curto e sandálias prateadas. Um carro importado estilo pick-up, prata, encosta na calçada, ela caminha em direção ao carro rebolando.

CLOSE-UP nas sandálias prateadas, Roberta dá três passos na calçada.

FUSÃO PARA:

CLOSE-UP: pés de Roberta calçando sandálias vermelhas. Ela dá quatro passos na calçada.

FUSÃO PARA:

CLOSE-UP: pés de Roberta calçando sandálias pretas, de salto fino e alto. CAM abre lentamente e revela Roberta vestindo mini-saia de paetês dourados e top preto decotado, perto da guia da calçada. Um carro vermelho, esportivo, encosta. Roberta reclinase sobre a janela do lado do passageiro do carro vermelho.

CORTA PARA:

Roberta, de top branco, reclinase sobre a janela do lado do passageiro de um carro antigo azul.

CORTA PARA:

Roberta, vestindo top tomara-que-caia vermelho, reclinase sobre a janela do passageiro de um carro conversível preto. Ricardo, o motorista, desce a capota.

RICARDO

(sorri)

Voltei.

28. INT.- CARRO DE RICARDO - NOITE

Roberta entra no carro. Ricardo fecha a capota do carro.

ROBERTA

Oi, sumido. acaricia o rosto de Ricardo) Finalmente, você achou um tempo pra mim na sua agenda.

RICARDO

Finalmente. Vamos comemorar. Algum lugar especial?

ROBERTA

Que tal minha casa?

RICARDO

Perfeito.

29. INT. - CASA DE ROBERTA/QUARTO - DIA

Roberta entra no quarto, que está bem arrumado. Ricardo entra em seguida.

ROBERTA

Não repara a bagunça (juntando as plumas e algumas peças de roupa espalhadas pela cama). Me dá só um minuto. Fica a vontade.

Roberta entra no banheiro. Ricardo observa as fotos do mural. Ele se olha no espelho e arruma o cabelo. Ele pega uma das echarpes penduradas no cabideiro e sente o cheiro de Roberta.

ROBERTA

(OFF SCREEN)

Gostou do meu camarim?

Ricardo toca, fascinado, a peruca ruiva. Abre o frasco de um perfume e sente o cheiro.

RICARDO

Lindo. Demorou pra você me deixar vir até aqui.

Ricardo toca as cerdas dos pincéis de maquiagem que estão sobre a penteadeira. Roberta sai do banheiro vestindo um conjunto de lingerie e camisola brancos e sandálias de salto. Ela faz uma pose apoiada no batente da porta.

ROBERTA

Só os meus clientes favoritos  
podem vir aqui, darling.

RICARDO

OS favoritos?

Roberta aproxima-se de Ricardo e coloca as duas mãos em sua bunda. Ricardo senta-se na cama e tira a gravata. Roberta vai até o cabideiro, pega um boá roxo e coloca-o em volta do próprio pescoço.

ROBERTA

Você é o meu favorito.

Roberta coloca o boá no pescoço de Ricardo e tenta beijá-lo, mas ele interrompe.

RICARDO

Quantos clientes você tem?

ROBERTA

Ai meu Deus... Ciúmes?

RICARDO

E se for?

Roberta revira os olhos, com ironia.

ROBERTA

Ser bela custa caro, querido.  
Tenho que trabalhar.

RICARDO

Mas você... Você é perfeita!

ROBERTA  
Depois de muitos mil reais e  
meses de recuperação e dor.

RICARDO  
Dor?

Roberta senta-se no colo de Ricardo.

ROBERTA  
É, querido, cirurgia tem pós-  
operatório!

RICARDO  
Ah... Pensei que você estava  
falando de alguma discriminação,  
preconceito mesmo.

ROBERTA  
Isso já Foi uma dor. Mas quanto  
mais eu alcanço o meu sonho, mais  
ela desaparece.

Roberta tira os sapatos.

ROBERTA  
Hoje, isso é como fazer  
depilação. É só pensar no  
resultado que a dor passa.

RICARDO  
(rindo)  
Eu também encaro a depilação.  
Detesto pelos.

Roberta ri e solta as cintas-ligas.

ROBERTA  
Depilação a laser, retoques a  
cada três meses, você nem imagina  
quanto custa cada sessão.  
Maquiagem, precisa ser a melhor.  
Os hormônios então...

RICARDO

Hormônios?

ROBERTA

Para ajudar a acentuar minha feminilidade. (gesto afetado com a mão) Mas a minha voz sempre foi doce.

Roberta tira as meias calças, Ricardo passa a mão em suas pernas e olha o "volume".

RICARDO

E você quer fazer A cirurgia?

ROBERTA

"A" cirurgia...

Roberta abre alguns botões da camisa de Ricardo, bem devagar.

RICARDO

É.

ROBERTA

(voz bem suave, sussurrante)  
Teve um tempo que eu achava que sim. (desabotoa a calça de Ricardo bem devagar) Mas você corre o risco de perder totalmente o prazer. Seria como arrancar de mim a única coisa que eu amava desde pequeno.

Roberta aperta com força os braços de Ricardo, ele suspira.

ROBERTA

(com a boca bem próxima de Ricardo)  
E que não me custou nem um tostão. Pelo contrário, só me dá lucro. Não se engane, é o meu principal atrativo.

RICARDO

Você tem muitos atrativos. E se eu os quiser só pra mim? (Passando a mão pela cintura de Roberta e descendo até a bunda)

ROBERTA

Exclusividade pra que? Eu já te dou o meu melhor e todo o tempo que você precisa.

RICARDO

Pensei que você queria SER uma mulher.

"Quebra-se" o clima. Roberta levanta-se. Vai até o cabideiro e arranca uma grande pluma vermelha de um adereço de carnaval.

ROBERTA

Até quando? Não caio no conto do príncipe encantado não, querido. Não existe "felizes para sempre" para uma princesa como eu.

RICARDO

Posso investir em você, te dar tudo o que você quiser. Você acha que eu não falo sério?

ROBERTA

Vocês sempre falam sério... Até que se cansam. Ninguém consegue viver numa redoma para sempre. Você iria o quê? Me apresentar para sua família?

RICARDO

Por que não?

ROBERTA

Não tem cirurgia ou dinheiro nesse mundo que apague quem eu sou. Eu sou mestra em esconder, não duvide... Eu sonho, mas não deliro.

RICARDO

Mas não seria bom ter um relacionamento? Uma vida normal?

Roberta senta-se no colo de Ricardo e coloca os braços ao redor do pescoço dele.

ROBERTA

Você fala como se fosse ruim ser quem sou. Essa é a minha profissão, o que eu faço de melhor. O que mais eu poderia ser? Cabeleireira? Maquiadora? Essa é a vida que eu escolhi. Se você me escolheu, esse é o pacote completo.

RICARDO

Você é bem difícil de entender, sabia?

Roberta abre as duas partes da camisa de Ricardo e passa a pluma no peito dele.

ROBERTA

Mas muito fácil de agradar, não acha?

Roberta beija Ricardo, empurra-o de leve para a cama e fica por cima dele.

30. INT. - AEROPORTO DO RIO DE JANEIRO/ SAGUÃO - NOITE

Muitos executivos usando terno e falando ao celular aguardam em fila a saída do avião para São Paulo. Ricardo carrega uma pequena mala na mão. Ele veste a mesma camisa da manhã, um pouco amassada, calça e sapatos sociais. Uma senhora o olha com ar desaprovador. Ricardo nota que falta um botão da camisa e sorri. Ele pega o celular do bolso e digita uma mensagem de texto.

31. INT. - RUA DO JOCKEY - NOITE

Roberta observa a rua parada, sem movimento de carros. Ela ouve o aviso do celular e lê a mensagem de texto: "Você me tira da linha. Semana que vem, quero mais."

32. INT. - CASA DE ROBERTA/QUARTO - NOITE

Ricardo veste com cueca estilo boxer e está com uma toalha jogada no pescoço. Ao se abaixar para calçar suas meias, ele nota o sapato de salto alto vermelho de Roberta. Ele o segura e observa. Roberta sai do banheiro vestindo um roupão branco.

ROBERTA

Lindo, não é?

RICARDO

Você fica linda neles.

Roberta ajoelha-se, pega o sapato e o calça no pé de Ricardo. O sapato cabe perfeitamente em seu pé. Ela sorri. Os dois riem e Roberta se joga em cima de Ricardo.

33. INT. - CASA DE ROBERTA/QUARTO - DIA

Roberta dorme na cama desarrumada. Na outra ponta da cama, Ricardo calça os sapatos. Ricardo usa o espelho e a escova de cabelo de Roberta para ajeitar o cabelo. Ele sente a luz do sol entrando pela janela e olha as horas no relógio de pulso.

34. INT. - CASA DE ROBERTA/QUARTO - NOITE

Ricardo, descalço, veste calça social e camisa branca, aberta. Mexe num vestido de paetês pendurado no cabideiro, observando o reflexo da luz nele. Ele acaricia uma estola de pêlos. Roberta, usando um roupão vermelho, acaricia o ombro de Ricardo.

ROBERTA

Você gosta de vir aqui, né?

RICARDO

Adoro.

Roberta senta-se à penteadeira e passa pó compacto no rosto. Pelo espelho, vê que Ricardo a observa por trás da cadeira.

ROBERTA  
Você não tem que viajar daqui a pouco?

RICARDO  
Quer que eu vá logo, é?

Roberta vira-se e dá uma pincelada cheia de pó no rosto de Ricardo. Os dois riem.

ROBERTA  
Vem cá.

Ricardo pega um banquinho e coloca ao lado da cadeira de Roberta. Ele senta-se. Roberta segura o queixo de Ricardo e espalha o pó pelo rosto, usando o pincel. Rindo, ele tenta se afastar.

ROBERTA  
Fica quietinho.

Ricardo fica quieto. Roberta larga o pincel e pega um corretivo que está em cima da penteadeira.

ROBERTA  
Fecha os olhos.

Roberta passa cuidadosamente corretivo nas olheiras e marcas do rosto de Ricardo, usando os dedos. Ela o acaricia delicadamente.

ROBERTA  
Seu rosto é muito delicado, sabia?

Ricardo abre os olhos e sorri.

FADE OUT/IN

Roberta, já toda maquiada e vestida com a camisa social de Ricardo, puxa-o pela mão. Ele está fora de quadro. Ricardo resiste um pouco, puxando a mão. Roberta insiste.

ROBERTA

Espera.

Roberta vira a cadeira de costas para o espelho. ÂNGULO ABRE PARA REVELAR Ricardo, vestido em um vestido de festa vermelho, longo e com fenda na perna e o sapato de salto alto vermelho. Ele senta-se na cadeira, fica ainda de costas para o espelho. Roberta coloca uma peruca chanel castanha em Ricardo e algodões dentro do sutiã que Ricardo veste. Ricardo ri bastante.

RICARDO

Precisa disso?

ROBERTA

Só um pouco. Como você acha que eu fazia antes?

No reflexo do espelho vemos maquiar Ricardo, mas sem mostrar o rosto dele. Roberta sorri com satisfação.

ROBERTA

Voilà!

Roberta gira a cadeira. Ricardo aproxima mais o rosto do espelho. Ele passa o dedo delicadamente sob os olhos, ajeita as pontas da peruca e sorri.

RICARDO

Ficou bom?

ROBERTA

(com as mãos no ombro de Ricardo, sobre a cadeira)

Uma princesa!

Roberta e Ricardo se entreolham e sorriem.

FIM

## 2. METALINGUAGEM

### 2.1 A PARÓDIA COMO TEXTO DA CULTURA

O roteiro apresentado neste projeto faz uma paródia do filme *Uma Linda Mulher*, inscrevendo em sua estrutura algumas marcas desse texto a fim de torná-las reconhecíveis. Essas marcas aparecem no roteiro não com o intuito de repetir ou imitar o filme, mas sim para “recontextualizá-las”, ou ainda, “reelaborar convenções”. (HUTCHEON, 1985, 49). Além disso, conforme será debatido mais adiante, a sátira também foi introduzida na estrutura narrativa do roteiro, com o intuito de criticar a maneira como a sociedade rotula e lida com a diversidade sexual.

Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia*, sintetiza no trecho abaixo a definição de paródia que foi tomada como fundamento para a elaboração deste projeto:

A paródia é [...], na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas essa ironia tanto pode ser bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vem” intertextual (*bouncing*) [...] entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, pg. 48)

Assim, conforme os preceitos estabelecidos por Hutcheon (1985, pg. 50), a paródia exige que tanto o codificador quanto o decodificador realizem uma “sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” e, para isso, ambos precisam partilhar códigos não só lingüísticos como também culturais. Isso porque, na paródia, o sentido só é construído com a participação ativa do decodificador, que reconhece e interpreta a sobreposição do segundo plano, ou “texto de fundo”, pelo primeiro plano, ou “superficial”.

Desta forma, a estrutura da paródia explicita, com muita clareza, o mecanismo de funcionamento do texto cultural, tal como este foi definido pela Semiótica da Cultura: um “mecanismo elementar que conjuga sistemas e, com isso, confere unidade pela transformação da experiência em cultura” (MACHADO, 2003, pg. 168). Entendido como um espaço de “relação por excelência”, o texto cultural conjuga pelo menos dois

tipos de códigos: “a codificação definidora do sistema semiótico” e a “codificação da esfera cultura que modeliza o sistema como um texto”.

Assim sendo, a paródia, texto da cultura por excelência, é essencialmente “multivocal”, possui pluravocalidade semântica, é heterogênea e “hetero-estrutural”, constituída “por inúmeros subtextos e em permanente diálogo com vários outros” (MACHADO, 2007, pg. 31), dada a própria natureza intertextual que a define. Conforme será reforçado mais adiante, o roteiro *Algo a mais* é construído pela “contaminação mútua” entre diferentes sistemas da cultura: os contos de tradição oral (que posteriormente deram origem aos contos de fadas), a literatura, os contos de fadas e o cinema (que inclui o gênero comédia romântica e o filme *Uma Linda Mulher*). Ou seja, nele convergem uma multiplicidade de textos e subtextos culturais em intenso diálogo, compondo um texto “*de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector*” (LOTMAN, 1996, pg. 80).

Os princípios da Semiótica da Cultura sobre o texto cultural coincidem ainda com a acepção de Hutcheon sobre a participação do decodificador na construção de sentido na paródia, pois, segundo Lotman (1996, pg. 98 e 99), o significado de um texto ocorre apenas pela introdução de “algo” de fora, seja um outro texto da cultura, o leitor, também considerado pelo autor como “outro texto”, e o contexto cultural.

A *semiose*, ou seja, a potencialidade do texto para gerar sentidos, depende, portanto, tanto da interação entre os diferentes códigos culturais, como do leitor, aqui encarado como outro texto. Tal *semiose* ocorre no espaço denominado por Machado (2003, pg. 163 e 164) como *semiosfera*, isto é, o “espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento da linguagem e da cultura com sua diversidade de códigos”.

Tal como foi observado, a paródia busca o reconhecimento do jogo formal da intertextualidade, do “vai-e-vem” entre os dois textos. Cabe ao receptor-texto decifrar as relações presentes no arranjo textual, pois é ele quem pode “ativá-lo” para produzir os significados suscitados pelo texto paródico. Por conta disso, Linda Hutcheon (1985, pg. 75) argumenta que, para a compreensão do que é a paródia, é necessário considerar todo o ato de enunciação, “a produção e a recepção contextualizadas de textos”, ultrapassando “esses modelos de intertextualidade texto/leitor, levando-os a incluir a intencionalidade codificada e depois inferida e a competência semiótica”.

Segundo Irene Machado (2003, pg. 143), no contexto dos estudos da Lingüística e pela definição de Noam Chomsky, a competência pode ser entendida como a

faculdade para compreender e produzir enunciados, o que permite a atualização de potencialidades prévias. Esse conceito, conforme desenvolvido pela Semiótica da Cultura, entende o fazer interpretativo como aquele em que o intérprete converte um objeto qualquer em signo de algo, “que leva à competência semiótica revelada, assim, uma competência interpretativa”. Machado (2003, pg. 147), assim como Hutcheon, ressalta essa necessidade de compreender a mensagem além do modelo “emissão-recepção”:

A competência semiótica é, evidentemente, uma capacidade dialógica e criação da linguagem. Nesse sentido, não se trata de considerar a mensagem no eixo de sua emissão e recepção, mas no processo de codificação ou recodificação<sup>3</sup> da informação, nunca da mera descodificação. Antes de ser interpretada, a mensagem é codificada por algum sistema semiótico - ou seja, a informação é modelizada em linguagem.

De acordo com Lotman (1996, pg. 82), tal competência também pode ser entendida pelo processo em que a fórmula “*el consumidor descifra el texto*”, é substituída por outra mais exata, na qual “*el consumidor trata con el texto*”, encarando o processo de descodificação de maneira mais complexa, “*tornándose más parecido a los actos, que ya conocemos, de trato semiótico de un ser humano con otra persona autónoma*”.

## 2.2 A IRONIA COMO PRINCÍPIO ESTRUTURADOR DA PARÓDIA

Hutcheon (1985, pg. 73) acredita que a paródia utiliza-se com tanta facilidade da ironia porque, tanto ela como o tropo apresentam uma afinidade estrutural, visto que ambos “combinam [...] diferença e síntese, alteridade e incorporação”. Segundo ela, a ironia opera:

a um nível microcósmico (semântico) da mesma maneira que a paródia a um nível macrocósmico (textual), porque também a paródia é um assinalar de diferença, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos). (HUTCHEON, 1985, pg. 73)

---

<sup>3</sup> Irene Machado denomina “recodificação” (ou recodificador) o mesmo que Linda Hutcheon chama de “descodificação” (ou descodificador).

Ao contrário do que atestam muitos estudos e definições de dicionário, a ironia verbal não se limita a uma sobreposição de contextos semânticos (oposição entre um sentido intencionado e afirmado), à antífrase ou à simples marcação de um contraste (HUTCHEON, 1985, pg. 74). Ou ainda a “figuras de linguagem”, ao conjunto de “frases de efeito que compõem um texto” ou, como já foi referido, à “comicidade” (BRAIT, 2008, pg. 73).

Para Beth Brait, a ironia pode ser entendida como uma forma de discurso que:

[...] por meio de mecanismos dialógicos, se oferece basicamente como argumentação direta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva. (BRAIT, 2008, pg. 73)

Dentro dessa perspectiva mais ampla, a ironia como forma de discurso “pode compreender o humor, a *paródia*, a intertextualidade, a interdiscursividade [...] *como mecanismos* que participam, ao mesmo tempo ou não, da *estruturação de um discurso irônico*, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia” [grifo meu].

A presente análise expõe os conceitos de Brait na definição de *ironia como discurso* para adequá-los à perspectiva de Linda Hutcheon, na qual *a paródia é que se serve da ironia como princípio estruturador* (e não o contrário).

A ironia<sup>4</sup> ganha força “para romper com estilos anteriores”, sendo utilizada como estratégia “para representar e revelar” mecanismos compositivos e “formas desgastadas”. A intertextualidade assume nos discursos irônicos “uma função crítica, quer para estabelecer um perfil da vítima, do alvo a ser atingido, quer para assinalar pólos de abertura.” (BRAIT, 2008, pg. 71 e 72).

Bange (1978, pg. 68 apud Brait, 2008. pg. 92) refere-se ao modo de discurso irônico “como forma de destruição indireta e implícita de um esquema de expectativa”, em que o enunciador simula fazer parte do universo de seu “alvo” para atacá-lo. Ainda segundo Bange:

A ironia reside na reprise, sob a forma de pressuposto, de asserções e de pressuposições do interlocutor ou de um terceiro (caráter citacional da ironia), reprise dissimulada que equivale a uma rejeição implícita do modelo de mundo instituído pela citação. (BANGE, 1978, pg. 68 apud Brait, 2008. pg. 92)

---

<sup>4</sup> Tanto como discurso irônico. na perspectiva de Brait, como quanto princípio estruturador da paródia, na concepção de Hutcheon

A principal ironia de *Algo a Mais* em relação a *Uma Linda Mulher* está na caracterização dos personagens. O início do roteiro procura despertar o reconhecimento dos protagonistas como o clichê dos “opostos que se atraem”, ressaltando o jogo de antagonismos que remetem aos personagens centrais do texto base: rapaz certinho, com emprego formal, socialmente bem-sucedido e rico, versus a “moça” bagunceira e desprezada, ousada, que se prostitui e, por isso, está “à margem da sociedade”, vivendo no “submundo”. No entanto, gradualmente, no desenrolar do enredo, essas convenções são subvertidas, ao mesmo tempo em que se revela a inversão das funções dos personagens.

No projeto aqui apresentado, a ironia, como paradoxo argumentativo, recai sobre a função do personagem do “mocinho”, ou “príncipe encantado”, como única possibilidade de salvação da “mocinha” perdida. *Uma Linda Mulher* escolhe uma personagem incomum e marginalizada para o papel de “princesa” e consegue a empatia do público ao caracterizá-la como independente, segura, um tanto vítima das circunstâncias, mas com capacidade e potencial para mudar de vida sozinha. Contudo, em seu desenlace, o filme reforça o estereótipo de que a “mocinha” perdida (pela prostituição, pobreza, desamparo) não só almeja e necessita do “resgate do príncipe em seu cavalo branco”, como só consegue sua ascensão social e “salvação” por intermédio do homem e da instituição do casamento.

No roteiro em questão, a personagem Roberta também se prostitui, além disso, encontra-se ainda mais à margem da sociedade por ser travesti, porém, ela não busca socorro ou salvação. Planeja melhorar sua vida com seus próprios recursos e, contrariando as expectativas do lugar-comum, não busca nenhum romance ou relacionamento estável. Por outro lado, o personagem Ricardo representa, a princípio, a figura do príncipe salvador, pois visa tirar Roberta do “submundo”. No entanto, na busca por entendê-la e fascinado por seu poder de atração, é ele quem adentra cada vez mais no universo de Roberta.

A paródia é, assim, utilizada para questionar algumas normas desgastadas do gênero “comédia romântica”, fazendo uso da contra-expectativa. Segundo Tomachevski (1965, pg. 284, apud HUTCHEON, 1985, pg. 52): “O questionar implícito destas normas [estabelecidas pelo uso] fornece também a base para o fenômeno da contra-expectativa que permite a ativação estrutural e pragmática da paródia pelo descodificador”.

### 2.3 A RELAÇÃO ENTRE A PARÓDIA E A SÁTIRA

Historicamente, a definição de paródia confundiu-se e mesclou-se com a de outros gêneros do discurso e é por isso que Hutcheon define a paródia delimitando o que lhe é específico, em contraposição aos tipos discursivos comumente a ela associados.

Primeiramente, a autora deixa claro que, ainda que o plágio e o pastiche também façam a repetição de outro texto, eles acentuam a *semelhança* existente entre eles, enquanto o que a paródia realça a diferença existente entre dois textos colocados em relação. Em seguida, Linda Hutcheon apresenta diversas definições de paródia que a associam sempre ao ridículo e ao humor para refutá-las, reforçando a idéia de que a paródia pode ser uma “combinação de homenagem respeitosa” e um tipo de “torcer o nariz” (HUTCHEON, 1985, pg. 49) a um alvo de maneira irônica, que não precisa necessariamente ridicularizar o texto parodiado ou sequer provocar o riso, já que a distância entre os textos é marcada pela ironia. Esse tipo de paródia aparece em larga escala nas artes plásticas do século XX, mais especificamente na obra de artistas da *Pop Art*, como Roy Lichtenstein e Mel Ramos.

Ademais, a ironia, principal recurso retórico da paródia, segundo Beth Brait (2008, pg. 73) também “não é necessariamente cômica, ou ao menos engraçada para utilizar um termo mais corriqueiro”. Apesar disso, alguns estudiosos atrelam a ironia ao riso, como por exemplo a autora Denise Jardon, citada por Brait, que enquadra a ironia entre a sátira, a paródia e o humor como “tipos de discursos cômicos”, todos eles, de alguma maneira, ligados ao riso.

É justamente dessa não necessidade de provocar o riso que a paródia diferencia-se de outros gêneros sempre voltados para o riso e para o ridículo, como a farsa e o burlesco. Contudo, o gênero que mais se confunde com a sátira é a paródia e, por isso, faz-se necessário entender o que os diferencia.

A distinção essencial é naquilo que as duas tomam como “alvo”: enquanto a sátira tem um alvo “extramural”, isto é, voltado para a crítica social, com o intuito de modificar os vícios e a falta de moralidade da sociedade que critica, a paródia toma um alvo “intramural”, com o objetivo de marcar o contraste entre os dois textos, ou seja, a paródia e o texto parodiado (HUTCHEON, 1985, pg. 61).

A razão para a confusão entre os dois gêneros em questão é que, frequentemente, eles são utilizados conjuntamente. Daí a afirmação de Hutcheon:

Tanto a sátira como a paródia implicam distanciação crítica e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado - “para distorcer, depreciar, ferir”. Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo. (HUTCHEON, 1985, pg. 62)

Tanto a paródia como a sátira utilizam a ironia como recurso retórico, como tropo, porém, por meio de “afinidades diferentes”. Enquanto a paródia utiliza a ironia para estabelecer a afinidade estrutural entre diferentes textos, a sátira encontra na ironia uma afinidade pragmática. Todavia, em ambos os casos, as funções estrutural ou pragmática explicitam duas dominantes distintas, pois, em especial, no caso da paródia, o viés estruturante não descarta o aspecto pragmático, que pressupõe o descodificador também como um texto cultural, isto é, aquele que aciona a paródia como dispositivo carregado de sentido.

De certo modo, tais usos elucidam os dois papéis exercidos simultaneamente pela ironia: a semântica e a pragmática. A função semântica é o contraste de sentidos, a antífrase. Já a função pragmática é a do julgamento, da emissão de algum tipo de juízo de valor, “como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do descodificador” (HUTCHEON, 1985, pg. 73).

Para Hutcheon (1985, pg. 73), a ironia verbal encontra em sua função pragmática, avaliadora, sua maior afinidade com o gênero satírico, visto que esta é utilizada como marca da intenção avaliadora do codificador no texto, a fim de permitir sua identificação pelo descodificador, pois quem ironiza, ironiza alguém ou alguma coisa: “Seria, portanto, nesta função pragmática, e não semântica, que residiria na pronta adaptabilidade da ironia trocista ao gênero sátira”.

Linda Hutcheon destaca outro ponto de diferenciação entre a paródia e a sátira que foi útil para a definição do “tom” do roteiro, que pretendeu fugir do cômico escrachado e, ao mesmo tempo, assinalar as diferenças com o texto parodiado. Este aspecto é o que a autora caracteriza por *ethos*, empregado por ela não no sentido aristotélico do termo, mas como intencionalidade codificada e depois inferida, motivada pelo texto, como a “sobreposição do efeito codificado (tal como desejado e pretendido

pelo produtor do texto) e do efeito descodificado”, tal como este é interpretado pelo receptor/texto.

Tal como já foi dito anteriormente, a ironia verbal, comum aos gêneros sátira e paródia, é um tropo cujo *ethos* contém uma graduação “que vai do risinho ligeiro à mordacidade”. E é justamente entre esses dois extremos que está o *ethos* dos gêneros mencionados.

A sátira possui um *ethos* marcado, o mais próximo possível do riso escarnecedor, desdenhoso, cáustico e pejorativo, sempre ligado à avaliação negativa e intenção corretiva (extramural).

Já a paródia pode possuir diferentes *ethos*, nem todos marcados de maneira negativa. Ainda que exista o *ethos* pejorativo, ridicularizador, em paródias mais comumente identificadas como tal, também há o que a autora denomina como a “forma moderna” de paródia, exemplificada principalmente por obras da *Pop Art*. Esta possui um *ethos* quase respeitoso ou homenageador, que provoca um “riso conhecedor”, isto é, o sorriso do descodificador que reconhece o jogo paródico, caracterizado pelo reconhecimento prazeroso do texto em fundo e o estranhamento por compreender que se trata de algo diferente.

Apesar de nunca deixar de assinalar o distanciamento crítico e a diferença, esse tipo de paródia é caracterizado por um *ethos* marcadamente positivo. Isso porque, essa forma mais “moderna” de paródia não tem a intenção de depreciar ou permitir que um dos textos se sobreponha ao outro, mas visa acentuar o fato dos dois textos diferirem, mediante o uso da ironia como principal ferramenta retórica para despertar no descodificador a consciência dessa diferença (HUTCHEON, 1985, pg. 46).

Hutcheon esclarece que essa classificação do *ethos* é feita com o intuito de deixar mais clara a conceituação, mas que, na prática, o que ocorre na análise de um texto concreto, particular, é que o *ethos* do tropo ironia e dos gêneros paródia e sátira podem ser representados como “três círculos sobrepostos e *em constante movimento*, variando as proporções da inclusão mútua” (HUTCHEON, 1985, pg. 76). A sobreposição da paródia e da sátira pode resultar ou em uma paródia satírica, que “mira” outra forma de discurso codificado, ou numa sátira paródica, em que a paródia é utilizada como arma para alcançar a sátira, a “correção” extramural.

Na prática, o que pode ocorrer é uma contaminação mútua entre paródia e sátira, como a que acontece no projeto apresentado. *Algo a Mais* é um texto que “mira” o texto parodiado e as convenções do discurso modelar da comédia romântica como gênero,

mas que também apresenta traços satíricos por sua crítica à discriminação social em relação aos travestis.

## 2.4 AS FUNÇÕES DOS PERSONAGENS

Na obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Vladimir Propp expõe sua pesquisa em torno de um *corpus* de cem contos, extraídos da compilação de contos russos feita por Afanássiev, que se aproximam muito de relatos da tradição oral. A partir da busca de elementos invariáveis nesses contos, Propp pretendia lançar os fundamentos que permitissem a comparação entre os contos tradicionais do mundo todo para, assim, chegar à resposta de uma questão recorrente aos folcloristas: o porquê da semelhança de esquemas narrativos presentes em textos culturais produzidos por povos de localidades e tempos distantes. Assim, em sua análise, ele conclui que os elementos constantes do conto maravilhoso são as funções dos personagens.

O autor russo salienta que, fora do âmbito do conto “absolutamente autêntico”, fica mais difícil decompor os contos. De acordo com Propp, os contos dos irmãos Grimm seguem, em geral, o mesmo esquema narrativo dos contos russos por ele analisados, mas “apresentam já um aspecto menos puro e menos constante desse esquema. Não é possível prever todos os detalhes” (Propp, 1984, Pg. 92). Ainda assim, no que concerne às funções dos personagens, a classificação descrita por Propp pode ser aplicada também a alguns contos de fadas difundidos por autores como Perrault e Grimm, que adicionaram seu “toque criativo”, dotando os contos de maior complexidade.

Propp (1984, pg. 26) define “função” como o procedimento da personagem, “definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”. A função, o “o que” faz um personagem, é uma constante no conto maravilhoso, enquanto que o “quem” e o “como” variam em grande número.

O filme *Uma Linda Mulher* não é só uma “versão atualizada” de *Cinderela* mas, em alguns aspectos, consiste numa paródia desse conto de fadas, no sentido em que foi definido por Hutcheon. Desta forma, pode-se dizer que, de certo modo, o roteiro *Algo a mais* é uma paródia de uma paródia. Isso porque, *Uma Linda Mulher* segue o mesmo desenvolvimento narrativo dos contos de magia, conforme analisado por Propp<sup>5</sup>. E se

---

<sup>5</sup> Do ponto de vista morfológico podemos chamar conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (Wo)” ou outras funções utilizadas como desenlace. (PROPP, 1984, pg. 85)

relaciona diretamente com *Cinderela ou O Sapatinho de Vidro* (aqui analisado na versão de Perrault) no tocante à função dos personagens. Propp (1984, pg. 73 e 74) lista trinta e uma funções dos personagens presentes em seu *corpus* e as agrupa em sete esferas de ação. São elas:

- 1) Do antagonista: o dano, o combate/luta como herói, a perseguição;
- 2) Do doador: preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói;
- 3) Do auxiliar: o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou carência, o salvamento durante uma perseguição, a resolução de tarefas difíceis, a transfiguração do herói;
- 4) Da princesa (personagem procurado) e seu pai: o casamento, proposição de tarefas difíceis, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do malfeitor, etc.;
- 5) Do mandante: envio do herói;
- 6) Do herói: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento;
- 7) Do falso herói: a partida para realizar a procura, a reação sempre negativa perante as exigências do doador e as pretensões enganosas.

Nos dois textos analisados (o conto e o filme), foram identificadas as seguintes esferas de ação:

FUNÇÃO DA PERSONAGEM	CINDERELA	UMA LINDA MULHER
ANTAGONISTA	Madrasta e suas filhas	Philip Stuckey (Jason Alexander), vendedoras de loja de roupas em Rodeo Drive
DOADOR	Fada madrinha	Barnard Thompson (Hector Elizondo), o gerente do hotel
AUXILIAR	Fada madrinha	Barney Thompson e Bridget (Elinor Donahue), vendedora indicada por Barnard
HERÓI	Príncipe	Edward Lewis (Richard Gere)
PRINCESA (personagem procurado)	Cinderela ou Gata Borralheira	Vivian (Julia Roberts)

Em *Cinderela* de Perrault, a madrasta exerce a função de antagonista ao encarregar Cinderela das “mais vis tarefas” domésticas, deixá-la dormir no chão, ficar entre o borralho, vestindo trapos. As duas filhas da madrasta também lhe causam dano por meio da mesquinhez e da falta de compaixão e, principalmente, por zombarem e humilharem a Gata Borralheira por causa de suas vestes simples e sua condição de serviçal.

Por sua vez, em *Uma Linda Mulher*, o antagonista é o advogado inescrupuloso Phil Stuckey, que humilha Vivian ao descobrir que ela é prostituta, a ponto agredi-la e tentar violentá-la. Outras antagonistas são as vendedoras de uma loja chique na *Rodeo Drive*, que se comportam de maneira muito similar às “irmãs más” de Cinderela. Elas atendem Vivian de maneira arrogante e lhe dirigem olhares depreciativos por causa de suas roupas chamativas de prostituta, a fim de humilhá-la.

No filme *Uma Linda Mulher*, o gerente do hotel onde está hospedado Edward, Barnard Thompson, age como uma verdadeira fada madrinha ao indicar uma loja e uma gentil vendedora, Bridget, para atender e auxiliar Vivian. Além disso, o gerente dá a Vivian uma rápida aula de etiqueta à mesa e dicas de postura. Por conta disso, ele exerce a função de doador e auxiliar, ao contribuir para a transfiguração da prostituta sem classe em dama. Porém, essa primeira transformação se dá só por uma noite. A mudança principal ocorre pelas mãos (aliás, pelo cartão de crédito) de Edward, na famosa cena do “banho de loja” vivenciado por Vivian em meio aos vendedores bajuladores. A transformação externa de Vivian é acompanhada de sua interna: vestir-se bem lhe restaura a autoconfiança abalada pelas “vendedoras más”.

Da mesma maneira, a fada-madrinha de Cinderela é sua doadora e auxiliar, por intermédio da varinha (objeto mágico) que a transforma de Gata Borralheira em dama da corte: converte trapos de camponesa em trajes suntuosos, com os famosos sapatinhos de vidro; transforma ratos em criados; abóbora em carruagem e assim, lhe fornece todos os artifícios para adentrar e se destacar no universo social da nobreza.

Em *Cinderela* e em muitos outros contos de fadas, a descrição dos atributos do príncipe é muito sucinta e superficial. Atributos, segundo Propp (pg. 81), é o conjunto de qualidades exteriores dos personagens (idade, sexo, aparência, etc.). Segundo a classificação de E. M. Forster, esse personagem pode ser considerado como plano (*flat*), pois é construído “em torno de uma só idéia ou qualidade”, sendo definido em poucas palavras “e não apresenta evolução ou surpresas ao longo da narrativa (BRAIT, 1987,

pg. 40 e 41). No conto de Perrault, o filho do rei é apenas caracterizado como “o jovem príncipe” (em oposição a seu pai “idoso”), sem que se diga o seu nome. Ele ordena a busca pela dona do sapatinho de vidro, com quem irá se casar e, assim, exerce uma das funções de herói.

Em *Uma Linda Mulher*, o personagem Edward também exerce a função de herói e representa o meio de ascensão social da heroína, todavia, em comparação com o príncipe de *Cinderela*, pode ser considerado um personagem mais complexo, “redondo”. Isso porque ele é multifacetado, possui “diversas qualidades ou tendências” e sofre uma grande mudança no decorrer da narrativa (BRAIT, 1987, pg. 41).

A princípio, Edward é caracterizado como um príncipe: belo, charmoso, rico e bem-sucedido. Porta-se como um “cavalheiro”, como modos de “nobre”, mas não por seu respeito à prostituta como uma dama, mas por sua capacidade de viver num mundo de aparências. Por outro lado, ele também deixa transparecer seus defeitos, como a ação vingativa contra o pai que o abandonou e a fobia por alturas. Ainda assim, por meio da trama paralela referente a uma negociação para comprar uma empresa quebrada, Edward encontra a redenção, uma forma de se reconciliar com o pai, ao escolher salvar essa empresa familiar ao invés de tirar proveito de sua falência. Não é um personagem totalmente “bom”, mas apresenta uma mudança de caráter ao longo da história, devido à boa influência de Vivian. Ao mesmo tempo, é ele que supre a carência de incentivo e causa a melhora da auto-estima de Vivian, insuflando-a a mudar de vida ao declarar que vê nela potencial para ser “muito mais”.

Perrault caracteriza sua Cinderela como “tão boa quanto bela”, numa candura até mesmo exagerada. Um dos exemplos disso é que Cinderela, enquanto ouve zombarias das irmãs por não poder ir ao baile, auxilia-as a se pentear: “Se fosse outra, em vez de Cinderela, as deixaria de todo despenteadas, mas como ela era boa, as penteou muitíssimo bem.”<sup>6</sup> Além disso, assim que se casa com o príncipe, ela não castiga as irmãs, pelo contrário, as abriga no palácio e lhes arranja bons casamentos.

Cinderela se tornará princesa ao se casar, mas exerce a função de heroína, já que, de acordo com Propp (1984, pg. 49), o herói do conto maravilhoso pode ser tanto o personagem que repara o dano ou a carência de outro personagem (como o príncipe, por exemplo), mas também aquele que “sofre a ação do antagonista-agressor (ou que sofre

---

<sup>6</sup> Pg. 123. PERRAULT, CHARLES. Histórias ou contos de outrora. São Paulo: Landy Editora, 2004.

uma carência) no momento em que se tece a intriga” e é o “possuidor de um objeto mágico (ou de um auxiliar mágico)”.

A principal ironia de *Uma Linda Mulher* em relação à *Cinderela* é que a sua heroína não é uma moça “pura” e passiva como as princesas dos contos: ela se prostitui, é ativa, arrojada e um pouco rebelde. Porém, ela possui tantos outros traços das heroínas desses contos (bondade, generosidade, grandeza de caráter e até certa ingenuidade, em algumas situações) que o fato de ser uma prostituta, um possível empecilho para a identificação do público com a personagem, é quase “apagado”, pois ela só se prostitui por força das circunstâncias da vida e por más influências, mas quer mudar (heroína-vítima). Numa aparente contradição com as atitudes prévias e com o tom da narrativa até aquele momento, a personagem Vivian, após uma briga com Edward, recusa o dinheiro em favor de sua “dignidade”. Outro exemplo das qualidades de *Cinderela* presentes em Vivian é a preocupação com o futuro e o bem-estar de sua colega prostituta e drogada. Além disso, a personagem encenada por Júlia Roberts encanta as pessoas ao seu redor por sua espontaneidade, carisma e beleza física, muito mais do que por sua sensualidade.

Ademais, a mais notória diferenciação de *Uma Linda Mulher* em relação ao conto de fadas está na constante ênfase do filme sobre o poder de influência do dinheiro nas ações dos personagens. Enquanto a “moralidade” - a lição de moral presente no fim de todos os contos na compilação de Perrault - em *Cinderela ou O Sapatinho de Vidro* tem como verso central: “Ser bela vale mais que estar bem penteada,/Para conseguir, ter a pessoa adorada”<sup>7</sup>; o filme em questão apresenta, logo na primeira seqüência, por meio da fala de um homem que realiza um truque de mágica numa festa, uma espécie de “moral” desse conto de fadas: “*It’s all about money*” (O dinheiro é que importa). Somente por causa das belas roupas e penteados é que, tanto *Cinderela* como Vivian, têm sua beleza natural reconhecida e apreciada pelas pessoas do círculo social que antes as rejeitavam. Contudo, Vivian consegue isso por conta do dinheiro e não por um “passe de mágica. Além disso, o conto retrata uma sociedade em que ter riquezas não bastava, era necessário ser nobre para alcançar o maior prestígio. Já o filme, pelo contrário, enfatiza como, na sociedade atual, ter dinheiro já leva ao reconhecimento e aceitação social.

---

<sup>7</sup> Pg. 135. Idem.

Como, no conto de fadas de nosso tempo, o que rege as principais ações dos personagens é o dinheiro, a relação entre Edward e Vivian é constantemente pautada por negociações: o quanto ela cobra por seus serviços e o quanto ele está disposto a pagar, de modo que, entre eles, identifica-se quase sempre a disputa pelo poder.

O envolvimento amoroso dos dois protagonistas é também uma clara inversão com distanciamento crítico da paródia em relação aos enlaces amorosos idealizados dos contos de fadas. Edward paga por sexo e, ainda que aja como um *gentleman*, recebe pelo que pagou. A primeira noite de encontro é também a primeira noite de sexo, mas de forma mecânica e desinteressada. Edward permanece frio e distante, Vivian chega a voltar o olhar para uma comédia na TV durante as preliminares. Ela age profissionalmente e deixa clara a regra de que não beija na boca - uma cena nada “romântica”. Ao contrário dos romances clichês, somente com o passar dos dias, o sexo entre os dois protagonistas muda progressivamente: vai de mecânico a sensual, até se tornar mais íntimo e afetuoso, culminando num beijo na boca e sexo apaixonado.

Assim como o encantamento das vestimentas e carruagem de Cinderela acabava à meia noite, a relação com o homem rico e cavalheiro, num ambiente de luxo, tinha prazo para acabar, conforme o “contrato” verbal entre Vivian e Edward. Apesar de Vivian declarar que tratará Edward tão bem que ele não vai deixá-la partir, ela não se esquece do prazo de uma semana quando pensa em tirar o máximo proveito daquele momento.

Em alguns momentos, nota-se que *Pretty Woman* faz uma série de citações diretas ao texto parodiado. Na conversa de Vivian com sua colega Kit de Luca (Laura San Giacomo), ela insiste que a amiga lhe diga o nome de alguém que tenha conseguido fazer um relacionamento como o dela e Edward dar certo e Kit responde: *cinda-fucking-rella*<sup>8</sup>. Também não é à toa que Edward leva Vivian para ver a ópera *La Traviata*, uma adaptação do livro *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, que conta a história do romance impossível entre uma cortesã e um jovem estudante de direito, pertencente a uma família aristocrática.

Apesar de obter as roupas e a melhoria de auto-estima por intermédio da relação com Edward, Vivian recusa sua oferta para ser sua amante constante, com carro, apartamento, compras e despesas pagas. Ela entende que assim continuaria prostituta, só que fora das ruas, e diz que “quer o conto de fadas”, como seus sonhos de infância:

---

<sup>8</sup> Vivian: Tell me one person who it's worked out for.

Kit: [...] You want like a name? Oh, God, the pressure of a name... I got it. Cindafuckin'rella

When I was a little girl, my mama used to lock me in the attic when I was bad, which was pretty often. And I would- I would pretend I was a princess... trapped in a tower by a wicked queen. And then suddenly this knight... on a white horse with these colors flying would come charging up and draw his sword. And I would wave. And he would climb up the tower and rescue me. But never in all the time... that I had this dream did the knight say to me, "Come on, baby, I'll put you up in a great condo."<sup>9</sup>

Essa descrição do sonho infantil de Vivian segue exatamente a estrutura narrativa dos contos de magia. Porém, nesse momento, em que o filme parecia apontar para a crítica de que o conto de fadas não é possível, ele segue explicitamente para o *happy ending*. Vivian já havia recusado ser a prostituta de luxo de Edward, decidiu mudar de cidade, buscar um emprego e terminar seus estudos, não era mais uma “mocinha à espera de salvação”. Mas ainda assim sua felicidade dependia do resgate do herói, Edward reproduz o conto de fadas ao chegar numa limusine branca, ao som de *La Traviata*, com rosas e um guarda-chuva na mão, subindo pela escada de incêndio até o último andar da residência de Vivian. Essa versão do desenlace não estava no roteiro e foi determinada pelo diretor do filme, Garry Marshall. Talvez por isso, essa mudança da ação dramática da personagem Vivian parece destoar do tom crítico do filme, endossando o clichê de que é possível um amor “feliz para sempre”. Ao repetir desta maneira a fórmula do conto, o filme rompe com o procedimento paródico, não o sustenta até o final.

Cumprе salientar que a primeira versão do roteiro de *Uma Linda Mulher* (com o título *3 Mil*, em referência ao valor do contrato entre Vivian e Edward) era um drama que retratava o submundo da prostituição em L.A. Nessa versão, a protagonista era viciada em cocaína e parte do trato de seis dias com Edward incluía a promessa, por parte dela, de não usar drogas naquele período. No desfecho, a colega de Vivian, Kit, seria encontrada morta por overdose.

Os recursos para transformar esse drama pesado em uma leve comédia romântica foram muitas vezes a acentuação do humor e o uso do lugar-comum, o que torna essa história cativante, mas inverossímil, se confrontada com a realidade social

---

<sup>9</sup> Quando eu era uma garotinha, minha mãe me trancava no porão quando eu me comportava mal, o que era sempre. E eu...Eu fingia que era uma princesa trancada numa torre por uma rainha malvada. E aí, de repente, esse cavaleiro num cavalo branco, com cores ao vento, aparecia à galope e sacava sua espada, e eu acenava para ele. E ele escalava a torre e me salvava. Mas nunca, em nenhuma vez que eu tive esse sonho o cavaleiro disse pra mim: “Vamos lá, gata. Vou te colocar num belo condomínio.”

das mulheres que se prostituem (ainda que verossímil dentro do universo dos contos de fadas).

É sobre a impossibilidade desse desfecho que *Algo a Mais* questiona. Se uma prostituta pode tornar-se Cinderela, o mesmo pode acontecer com uma travesti? A apresentação dos personagens centrais na abertura do roteiro é uma alusão direta ao começo de *Pretty Woman*, enfatizando a caracterização estereotipada de opostos. Ricardo é um homem organizado, certinho, que vive num ambiente *clean*. Sua vaidade, fragilidade e incapacidade para uma atividade tipicamente masculina, como trocar um pneu, são colocados como aspectos caricatos de sua feminilidade. Roberta, em oposição, busca apagar seus traços masculinos, pelo uso de cosméticos e vestimentas relacionadas ao papel social oposto ao seu sexo biológico. Outra oposição do casal é a atitude ousada e segura da travesti, além da também caricata agilidade para atividades consideradas masculinas, como trocar um pneu com facilidade, e ainda manter o charme feminino.

A personagem Roberta é, aparentemente, uma heroína-vítima, que encontraria em Ricardo sua chance “de sorte” para sair das ruas e viver um “amor verdadeiro”. Porém, ao contrário de Vivian, ela encara a prostituição como uma escolha consciente, gosta de ser o que é, almejando apenas ter sua cartela de clientes fixos para que, por meio do trabalho, consiga alcançar estabilidade financeira para abandonar a prostituição. Nessa história, não há vilão para lhe causar dano, ainda que a opressão da sociedade, o preconceito e as decepções amorosas a tenham feito desistir de acreditar num conto de fadas. Apesar disso, Roberta não busca os culpados para seus problemas.

O personagem Ricardo, a princípio, parece exercer a função de herói: sem saber ao certo qual seria a carência de Roberta - a prostituição como única perspectiva de vida ou como necessidade para sustentar suas caras cirurgias de modificação corporal - ele se oferece para suprir essa falta, sustentá-la, ser seu amante exclusivo, viver um romance. Diante da recusa de Roberta, utilizando argumentos que ele não consegue sequer compreender, Ricardo se desprende do compromisso de exercer sua função de herói e deixa aflorar sua fragilidade e personalidade submissa. Seu interesse é não perder a companhia de Roberta, aceitando a condição de ser seu cliente até “quando durar”. Roberta inverte a aparente função de heroína-vítima, para se tornar a heroína que resgata e supre a carência de Ricardo. Por causa de sua segurança e certeza do que quer, ela se transforma na auxiliar e doadora de Ricardo, sua “guia” para que ele finalmente

descubra sua imagem feminina e não tente encobrir sua natural docilidade e, com isso, passe a explorar sua sexualidade e o prazer de travestir-se.

Os traços satíricos do roteiro encontram-se na crítica à postura hipócrita da sociedade em relação aos homens que se relacionam com travestis, justamente num período em que práticas e comportamentos sexuais que existem desde muito tempo ganham novas definições e nomenclaturas (como por exemplo, transgêneros, *crossdressers*, etc.). Surgem relações interpessoais “indefiníveis”, difíceis de serem classificadas, pondo em xeque ou confundindo outras definições, como heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade, que parecem não dar mais conta das possibilidades de relações humanas.

Devido à intenção de parodiar *Uma Linda Mulher* por seu reforço a um ideal de amor e relacionamento incansáveis, o roteiro busca fugir do *happy ending*. Mas isso não significava construir um final dramático, trágico, infeliz. No processo de escrita do roteiro, o final apresentou-se como uma possibilidade de contrariar as expectativas por intermédio dessa inversão das funções dos personagens: um príncipe que encontra a felicidade em transfigurar-se em princesa, uma heroína que realiza essa transformação, compartilhando seus conhecimentos como travesti e um relacionamento de cliente-prostituta que não passará disso.

No texto *Alguns aspectos do conto*, Julio Cortázar (2006, pg. 151) faz algumas considerações acerca do conto na literatura que são pertinentes também à ficção curta e média no cinema. O autor equipara o romance na literatura com o cinema<sup>10</sup> e o conto à fotografia e compara: enquanto o cinema e o romance captam a “realidade mais ampla e multiforme”, por meio de elementos parciais e acumulativos, a fotografia e o conto recortam “um fragmento da realidade” e, obedecendo à limitação física de seu meio (o enquadramento, no caso da câmera, e o número de páginas, até 20, no caso do conto), escolhem:

uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.

Assim como o conto, o média-metragem obedece ao limite de tempo de até 20 minutos e, por isso, não oferece tempo suficiente para narrar acumulativamente, de

---

<sup>10</sup> Que aqui considero como filme longa-metragem, em oposição aos curtas-metragens.

modo que “seu único recurso é trabalhar com profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo” do espaço narrativo. A condensação do tempo e do espaço, submetidos à intensidade da ação ou à tensão interna da narrativa, são estruturas formais que provocam essa “abertura” para além da superfície do texto (CORTÁZAR, 2006, pg. 152).

Cortázar (2006, pg. 157 e 158) chama de intensidade da ação num conto a eliminação de todas as idéias intermediárias ou acessórias da narrativa. Segundo ele, outros estilos de contos são construídos por um diferente tipo de intensidade, que ele denomina tensão: forma de “intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto e, entretanto, não podemos subtrair à sua atmosfera.” É a tensão interna da narrativa em *Algo a Mais* que permite que o final do roteiro se dê justamente em seu ponto de virada: a revelação de Ricardo travestido.

De acordo com Hutcheon (1985, pg. 65), a ficção curta pode ser tão provocante quanto obras mais longas, ao fazer o uso econômico da paródia sugestiva. A autora reconhece assim a importância da síntese e da economia na paródia:

Reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma. Ao contrário da maior parte da crítica, a paródia é mais sintética que analítica na sua “transcontextualização” econômica do material que lhe serve de fundo. (HUTCHEON, 1985, pg. 70)

A síntese é uma característica comum à paródia e ao curta e média-metragem. O processo de “transcontextualização” do projeto ocorre pela seleção somente de elementos que marcam a similaridade e a diferença entre a paródia e o texto em fundo, de maneira sintética, por meio de sugestões (como por exemplo, a já mencionada caracterização estereotipada dos personagens). Além disso, contrariando a lógica teleológica do longa-metragem, o roteiro não expõe a resolução de um conflito. O final apresenta-se como uma ordem “aberta”, provocando no espectador o impulso de ir além do texto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num momento em que a cinematografia nacional alcança êxito nas bilheterias com comédias “leves” e começa a explorar o terreno do cinema comercial, é interessante adotar uma postura crítica em relação à repetição e imitação insossa dos modelos (principalmente norte-americanos) de comédia no cinema.

Conforme discutido no presente texto, a paródia pode ser utilizada como ferramenta para revelar as convenções e o desgaste de uma estrutura padronizada para expor os mecanismos do modelo com distanciamento crítico (com ou sem o intuito de causar efeito cômico). É justamente essa uma das principais intenções deste projeto: fazer com que o espectador adote também esse olhar mais arguto não só em relação aos clichês do audiovisual, como também à vida de aparências. Essa crítica social compõe os traços satíricos do roteiro. Ao criar uma situação “amorosa” inusitada, de difícil classificação, levanta-se o questionamento não só sobre a impossibilidade de dar conta, por meio de rotulações, das possibilidades das relações humanas, como também sobre a própria validade e pertinência dos rótulos sociais relativos à sexualidade e aos relacionamentos amorosos.

Para atingir esse objetivo, a pesquisa teórica foi crucial para a tomada de direção no desenvolvimento da narrativa do roteiro. A principal mudança foi o redirecionamento da paródia do gênero para a paródia de uma obra representativa desse gênero. Aliado a esse aspecto, o exercício constante de análise de obras audiovisuais durante o curso de *Roteiro em Audiovisual* permitiu que, ao voltar o olhar atento para o texto parodiado, fosse possível compreender e enxergar os mecanismos superficiais e profundos do filme, identificar quais os diálogos com os textos da cultura ele estabelece e quais os elementos do gênero “comédia romântica” estavam contidos no filme *Uma Linda Mulher*. Esse primeiro passo foi fundamental para a elaboração do projeto, pois para parodiar um texto é preciso conhecê-lo bem. Só depois dele, o enredo do “produto” tornou-se mais bem delineado, sendo continuamente reelaborado, sem perder de vistas o texto parodiado.

O trabalho simultâneo de embasamento teórico e elaboração de um produto demonstrou o valor da pesquisa para o enriquecimento de um roteiro. A simples apresentação de um produto como resultado final de um curso de especialização, sem a

reflexão teórica, seria insuficiente para demonstrar a aplicação dos conteúdos ministrados durante esses dois anos de estudos.

A experiência da elaboração desse projeto num duplo aprendizado: tanto da pesquisa acadêmica e seu processo de produção do conhecimento, como do processo de criação de roteiros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAYÃO, Luiz Gustavo. **Escrevendo curtas**: uma introdução à linguagem cinematográfica do curta-metragem. Rio de Janeiro: Nitpress, 2002.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2ª ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2008.

\_\_\_\_\_. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1987.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

GRIMM, Irmãos. **Contos de Grimm**. Tradução de Celso M. Paciornik. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LOTMAN, Iuri M. **La Semiosfera I - Semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Escola de semiótica: a experiência de Tartu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê, 2003.

PERRAULT, Charles. **Histórias ou contos de outrora**. São Paulo: Landy Editora, 2004.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

#### **REFERÊNCIA DOS SITES, com acesso em 04/01/2010:**

<http://www.screenplays-online.de/screenplay/101>

[http://www.jorwiki.usp.br/gdnot07/index.php/Exemplos\\_de\\_g%C3%ADrias\\_GLS](http://www.jorwiki.usp.br/gdnot07/index.php/Exemplos_de_g%C3%ADrias_GLS)

<http://www.webzip.com.br/planetagay/travesti.htm>

<http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=3321&bd=1&pg=1&lg=>

[http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/AnaisXIVENA/conteudo/html/sessoes/1011\\_sessoes\\_resumo.htm](http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/AnaisXIVENA/conteudo/html/sessoes/1011_sessoes_resumo.htm)

<http://www.redepsi.com.br/portal/modules/smartsection/print.php?itemid=1018>

<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633.pdf>

<http://50anosdefilmes.com.br/2009/uma-linda-mulher-pretty-woman/>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Dama\\_das\\_Cam%C3%A9lias](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Dama_das_Cam%C3%A9lias)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/La\\_traviata](http://pt.wikipedia.org/wiki/La_traviata)

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Transexualidade>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Portal:LGBT>

### **REFERÊNCIA DOS FILMES:**

**Uma Linda Mulher** (*Pretty Woman*). Direção: Garry Marshall. Roteiro: J.F. Lawton. Produção: Arnon Milchan e Steven Reuther. 1990 (EUA). Manaus: Sonopress, 2005. DVD (120 min.).

**Traídos pelo desejo** (*The Crying Game*). Direção e roteiro: Neil Jordan. Produção: Stephen Woodley. 1992 (Inglaterra, Irlanda, EUA). Manaus: Microservice, 2006, DVD (112 min.).

**Cinderela Edição Especial** (*Cinderella Special Edition*). Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. 1950 (EUA). Manaus: Videolar, 2005, DVD (75 min.).