

A ARTE DE ALMODÓVAR

Ana Costa¹

RESUMO:

O texto trata da arte do cineasta Pedro Almodóvar, fundamentando nos conceitos de feminino e barroco. No que se refere ao primeiro, traz tanto o desdobramento da histeria, em diferentes filmes, quanto a referência aos gozos. Destes, propõe sua aproximação com a arte barroca, como expressão possível do corpo gozante.

PALAVRAS-CHAVES: Corpo. Gozo. Barroco. Cinema.

¹ Professora Visitante do PPG em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Analista Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA).

Almodóvar desenvolve a rara arte de narrar um mesmo tema, de forma sempre renovada e visceral. Quem não sabe sobre o quê tratará seu próximo filme? No entanto, é sempre uma surpresa cada dobra, cada véu, cada segredo, – *La flor de mi secreto* – na árdua tarefa, que parece ser a sua, de tentar desvendar um certo enigma do feminino. Proponho-me, neste artigo, a acompanhar uma determinada passagem, realizada pelo cineasta, de uma apresentação da histeria - nos filmes iniciais - para o tema do gozo feminino.

Mas, para além disso, este autor consegue interpretar um espírito contemporâneo - completamente imerso nele, de dentro dele - a tal ponto que nos confundimos na sua ficção. Em seus primeiros filmes parecia mais evidente o efeito de *non sense* e ironia. Nos atuais, esse mesmo *non sense* não nos surpreende e, ao contrário, nos faz chorar. Tratarei de dois de seus filmes que fazem um contraponto entre si na temática do feminino: são eles *Tudo sobre minha mãe* e *Fale com ela*.

Inicialmente, apresentarei algumas idéias que me ocorreram ao assistir *Tudo sobre minha mãe*, que me fizeram pensar num certo desdobramento da histeria no tempo: esta não se representa sempre da mesma forma e se modifica conforme os contextos. O filme trata da personagem chamada Manuela, que perde seu único filho e resolve retomar um laço com seu passado. Decide isto depois de ler no diário do filho a queixa de que ela excluía a fala sobre a vida de seu pai da relação dos dois. A circunstância onde o filho morre é por um atropelamento, em função de ter querido ir atrás de uma atriz para pedir autógrafo. É aqui onde se cruzam os tempos. A atriz encenava Blanche, a histérica de “Um bonde chamado desejo”, peça teatral que passou ao cinema (anos 50), trazendo sucesso ao então jovem Marlon Brando e a Vivian Leigh. Duas coisas, que no filme são apresentadas como acessórias, chamaram-me a atenção: a encenação da peça e a encenação do pedido de doação de órgãos. O órgão, ali, tem um suporte muito particular.

Pois bem, para resumir a história, Manuela, de atriz passa a sujeito – de trabalhar na encenação da mãe consultada sobre a doação de órgãos, passa a precisar decidir pela doação de órgãos de seu filho morto. Em Barcelona – cidade onde morou com o marido transformado em travesti - encontra apoio em Amparo (outro travesti). Toma dois caminhos de doação pessoal: cuidar de Rosa, a freira grávida de seu ex-marido, e trabalhar para Huma, a atriz da peça “Um bonde chamado desejo”, último traço do olhar do filho.

Esse é apenas um dos resumos da história (quem conta, já interpreta), onde acontecem muitas tiradas preciosas, pérolas de ironias que vão no ponto. Numa delas, Amparo ao mencionar todo silicone e plásticas que lhe modelaram o corpo, diz mais ou

menos o seguinte: só somos mulheres quanto mais próximas chegamos do que sonhamos ser; no que transforma o “ser” corporal em ficção. Outra, é o fato de a mãe de Rosa (a freira contaminada com HIV) ser falsária de obras de arte famosas. Assim, falso e real se encontram e se superpõem.

Sabemos que as descrições sobre a histeria começaram centradas na representação do órgão, e a conversão era sua expressão característica. É assim que o aspecto “representação” se confunde com encenação e falsidade. O “falso” órgão (que põe em causa um “falso” saber) sempre foi objeto de disputa entre as históricas (preponderantemente mulheres) e os médicos. Para dizer rapidamente, esse “falso” aparece tributário de uma reivindicação constantemente dirigida ao pai. A clássica mulher insatisfeita tematiza uma posição de reivindicação, na histeria, de um homem “de verdade”, que lhe dê um órgão “real”. A histeria clássica confunde mulher insatisfeita e infantilismo, na suposição de que algo lhe é devido.

Parece-me que o pano de fundo do filme é o desdobramento inter-geracional da representação dessa mulher insatisfeita. Nesse ponto, “Um bonde chamado desejo” – a peça dentro do filme – tem relevância. Relembrando a história da peça², Stela e seu marido (uma espécie de macho brutalizado) recebem a irmã dela – Blanche – em sua casa de subúrbio. A personagem de Blanche é uma representação clássica da fantasia de A mulher. Ela se alimenta do engano e da encarnação forçada da fragilidade, tão esvoaçante e etérea como seus vestidos. Entra em rota de choque com o marido da irmã, que encarna a fantasia do homem de “verdade” (encenação forçada do grande macho viril, que bate na mulher). Assim, os dois excessos – o grande macho e A mulher – aparecem como verso e reverso de uma mesma questão. No meio, Stela, aquela que ama os dois.

Se supusermos uma espécie de continuidade no tempo entre “Um bonde chamado desejo” e “Tudo sobre minha mãe”, poderemos considerar Manuela como uma Stela contemporânea³. Ela parece essa testemunha da vida, tal qual ela se mostra, escolhendo simplesmente amar, e não “ser” ou “fazer” isto ou aquilo. Nesse sentido, ela é sempre levada, de um lugar a outro, pelos laços que faz. E Blanche, onde estará? Certamente em Huma⁴, mas muito particularmente em Esteban/Lola, o ex-marido travesti. É no travestismo que se representa a fantasia de mulher que as Blanches encarnavam.

² A peça foi escrita por Tennessee Williams.

³ Por sinal, parece ser isso que o autor sugere, quando Manuela substitui a atriz que fazia Stela, por saber “seu papel de cor”.

⁴ Tem uma brincadeira do autor com o nome da atriz, que ela mesma revela: é alusivo a fumaça, ao que se desmancha no ar, último traço da vaporosa Blanche original.

Pode-se dizer que o tema de Almodóvar parece ser o fascínio pela fantasia de mulher e, muito mais, pela mulher como fantasia. Ela também surge signatária da fantasia do macho, a quem ele não poupa. Nesse sentido, no seu primeiro filme a fazer sucesso entre nós (“Mulheres a beira de um ataque de nervos”), é onde isso melhor se mostra. A mulher como fantasia está na preocupação excessiva com as vestes e também na teatralidade⁵ da insatisfação. A personagem de “Mulheres...” está no fundo do poço porque foi abandonada grávida. Ela desmaia, chora desesperada, tenta suicídio, mas nunca descuida do visual: troca de roupa a cada cinco minutos, para cada pessoa que chega, a cada ocasião de saída, sempre lembrando dos adereços, é claro (brincos, maquiagem e de fazer as combinações corretas). O macho como fantasia está nesse personagem narcisista, que tem uma palavra de conquista para cada mulher, clichê do microfone para uma platéia particular (cena inicial de “Mulheres...”).

Mesmo que para o autor o foco sejam as mulheres, o que ele tematiza é a identidade sexual como fantasia. “Fantasia”, aqui, não é uma denúncia: não é uma acusação de que ali se encarna algo falso, cuja essência estaria em outro lugar. O que se pode interpretar de seus filmes é que a aparência é a própria essência da identidade: não há nada que se sustente “por trás”, ou mais profundo: nem natureza corpórea, nem uma suposta transcendência abstrata.

É diferente da peça de T. Williams, cuja homenagem ele presta. Em “Um bonde chamado desejo” as personagens de Blanche e Stanley (o grande “macho”) aparecem como restos caricatos de uma herança dilapidada: nada menos que a derrocada do patriarcalismo sulista dos EUA. Williams deixa entrever uma crítica ao patriarcalismo como promotor das caricaturas de homem e mulher (ou seja, como produtor de ilusões, logo, de histerias). Assim, as “fantasias” de homem e mulher (que termina, como ápice, na internação de Blanche louca), para esse autor, seriam responsáveis pela alienação e miséria subjetiva das personagens. Resta para Stela – a que não se engana porque não quer saber – o consolo de ter um filho.

Pois bem, talvez pudéssemos dizer que, com o desdobramento, no tempo, da mulher insatisfeita, ou seja, na passagem da obra de Williams à de Almodóvar, Manuela/Stela perdeu o que na fantasia se representava de ilusão. Se com Almodóvar a fantasia pode mostrar o que é nem por isso perde seus efeitos na função de mediadora das relações. Talvez o que se

⁵ As mulheres almodovarianas sempre trazem a função de fabricação de fantasias: atrizes, apresentadoras de TV, escritoras...

acentue ali seja um maior reconhecimento da solidão que o abandono da ilusão provoca. É assim que ilusão não se confunde necessariamente com fantasia, na medida em que esta é suporte da possibilidade de representação.

Palavras que não dizem

O outro filme que destaco é “Fale com ela” (*Habla con ella*), que convoca-nos a uma participação – a “ver-se olhando”. Faz contraponto ao filme anterior em duas questões: a primeira, no que diz respeito ao lugar do espectador; a outra, trata de uma volta a mais no tema do feminino, abordando-o pela questão do gozo. No filme, a narrativa almodovariana é barroca: corpos em sofrimento, formas que se transmutam e se superpõem. A arte barroca tem a propriedade de transformar o padecimento em gozo, onde entra a apresentação da paixão. A paixão almodovariana se desdobra no drama, esticando até seu limite de suportabilidade. Outra peculiaridade da arte barroca é a construção alegórica. A alegoria dá-nos o suporte de figuras que permitem representar situações onde a interpretação nos escapa. É por esse meio que o autor vai lidar com o que sempre resta indefinível, dedicando-se a apresentar alegorias do gozo feminino: figuras que permitem abordar o inabordável.

Na entrada das primeiras cenas uma apresentação de ballet: *Café Müller*, de Pina Bausch. Trata-se da encenação de dois corpos de mulheres em movimentos transbordantes, sem limite, estatelando-se pelas paredes, esvaindo-se mudas numa espécie de gozo desesperado. No meio do palco um homem observa impotente, sem outro recurso que o afastar das cadeiras vazias. Na platéia dois homens são focados: um que chora do espetáculo e outro que o observa. A cena seguinte mostra um outro corpo de mulher: como o reverso do gozo feminino mostrado no início. Num hospital, um corpo nu de uma jovem em coma é manipulado na sua higiene cotidiana. Os contrastes criados pelas cenas já nos produzem – pelas construções alegóricas – a experiência de uma verdade indefinível, que se aloja com intensidade dramática. O mutismo que se encarna nos corpos das mulheres joga sua partida com diferentes representações: na primeira cena são mulheres mais velhas, com excesso de vida e movimento que transbordam até a morte; na segunda cena é uma jovem sem movimento, cuja ausência do erotismo mantém o corpo com sobrevida artificial. No meio desse universo, os homens: prisioneiros enquanto filhos dedicados, ou enquanto virilidade impotente.

O que vai ser construído como ficção, para colocar em ato essa alegoria, é a história de dois curiosos casais. No primeiro, um jovem e virgem rapaz – Benigno - que passa

de enfermeiro da mãe doente, para enfermeiro da amada em coma, numa espécie de amor cortês deserotizado, sem poder aceder a um exercício sexual. No segundo, o encontro desesperado de um homem e uma mulher que não conseguem se separar de seus antigos amores. Neste último, Almodóvar encena separações que não são separações, onde os encontros repetem as relações anteriores. Ele, servo de “mulheres desesperadas”, mutilado no seu desejo. Ela, compondo essa curiosa figura híbrida da toureira.

É interessante a experiência da passagem pelas diferentes representações dos corpos de mulheres: o transbordante, o inerte e o contido pelas vestes de toureira (numa cena primorosa em que o corpo da mulher vai sendo espremido para ser revestido). Neste último, a investidura de um falo - uma potência no *affaire* de enfrentar o touro - pode conter o corpo feminino, mas mantém a mulher vassala daquilo que o pai não fez: ela realiza o ideal paterno, de um homem que passou a vida desejando ser toureiro sem conseguir. A veste de toureiro erige o corpo todo da mulher, como uma representante desse falo, num destino de renúncia histórica (interpretada na psicanálise como dedicação da filha a um pai impotente). Temos então a composição barroca de casais insatisfeitos, num mau encontro: filhos prisioneiros/dedicados às mães, filhas prisioneiras/dedicadas aos pais, compondo os percalços dos desencontros amorosos. A prisão/impotência reduz a experiência do corpo a uma impossibilidade de expressão, onde as relações perdem o que lhes dá *alma*: o sopro de um desejo singular.

No desenrolar da história, dá-se o encontro dos dois homens que passam a se acompanhar na sua solidão frente aos corpos inertes das mulheres. É ali que começa a se expressar esse “fala com ela”, encenado pelo jovem e virgem enfermeiro. Na busca de dar alma à sua amada, vai atrás do desejo dela, que tratou de saber à distância. E é ao assistir a um filme mudo (novamente uma alegoria daquilo que há de mutismo nos corpos) que encontra uma resolução para as prisões onde os dois se encontravam. No filme dentro do filme um homem, que encolhera por acidente, explora a vastidão do corpo da mulher, até entrar com o corpo todo no seu sexo e fazê-la gozar.

O filme dentro do filme também é realizado por Almodóvar. Nele podemos acompanhar a singularidade do efeito que ele busca: esse olhar que nos surpreende. É a forma como Almodóvar produz um sujeito na posição que melhor expressa uma desimplicação: a de espectador. Ele é o olho, aquele que se alivia de imaginar-se fora da cena que propriamente o cria. É a entidade absoluta que nos dirige a todos hoje. Almodóvar nos interpreta a todos como sendo *Benigno*, nessa convocação de passar de espectador, para ator, onde a posta em

ato do desejo implica transgressão e risco. Foi a decisão de *Benigno*, que de assexuado, de anjo acompanhante passa a réu de seu desejo. O encontro de amor e desejo, naquilo que tem de propriamente subversivo, arranca de cena tudo o que pode ter de retenção de uma vida dedicada aos objetos primários. A posição de *Benigno* é do sacrifício. Sua condição é de impedimento: tanto quando desempenha a função de acompanhante dessexualizado; quando passa ao ato que representará sua ruína.

Pode-se dizer que a resolução de Almodóvar é otimista. No entanto, mais do que qualquer outra coisa, este cineasta representa o gênio de expressar em alegorias as irresoluções, entraves, ou mesmo possibilidades, de um tema que é tão antigo quanto a existência da linguagem na face da terra. Como produzir a faísca, o sopro de vida (alegoria da dança ao final do filme) do desejo, esse que anima o sexual e ao mesmo tempo recorta e contém a desmedida do gozo? Homens e mulheres se dedicam a buscar isso toda sua vida.

REFERÊNCIAS

A FLOR DE MEU SEGREDO (Título original: *La flor de mi secreto*). Produtora “El Deseo”, direção Pedro Almodóvar, Espanha, 1995, (filme).

CLÉMENT, C. e KRISTEVA, J. *Le féminin et le sacré*. Paris: Editions Stock, 1998.

COSTA, A. *Tatuagem e marcas corporais. Atualizações do sagrado*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

FALE COM ELA (Título original: *Hable con ella*). Produtora “El Deseo”, direção Pedro Almodóvar, Espanha, 2002, (filme).

LACAN, J. *O Seminário Livro XI*. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

_____. *O Seminário Livro 20*. Mais, ainda... Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *O Seminário Livro 10*. A angústia. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006.

MULHERES A BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS (Título original: *Mujeres al borde de un ataque e nervios*). Produtora “El Deseo”, direção Pedro Almodóvar, Espanha, 1988, (filme).

TUDO SOBRE MINHA MÃE (Título original: *Todo sobre mi madre*). Produtora “El Deseo”, direção Pedro Almodóvar, Espanha, 1999, (filme).

THE ART OF ALMODÓVAR

ABSTRACT:

This paper works with the art of the film director Pedro Almodóvar, using the concepts of feminine and Baroque. The concept of feminine is in the duplication of hysteria in different films, as well as its relation with distinct joys. The relation with joy makes an approach to the Baroque art, as a possible expression to the enjoyment body.

KEY-WORDS: Body; Joy; Baroque; Cinema.

L'ART D'ALMODÓVAR

RÉSUMÉ:

Dans ce texte il y a une proposition à travailler l'art du cinéaste Pedro Almodóvar à partir du concept de féminin et du baroque. En ce qui concerne le premier, il s'agit du dédoublement de l'hystérie dans les différents films, aussi bien que le rapport aux jouissances. Ceux-ci sont rapprochés dans le texte à l'art baroque en tant qu'expression possible de la jouissance du corps.

MOTS-CLE: Body; Joy; Baroque; Cinema.

© 2007 *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel: (32)2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br