

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Renata Farias de Felipe

**AS (ARQUEO)GENEALOGIAS PERVERSAS NO CINEMA DE PEDRO
ALMODÓVAR**

**Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutora em Literatura
Área de concentração: Teoria Literária
Curso de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina
Orientador: prof. Dr. Wladimir Antônio Garcia**

Florianópolis

2009-1

Agradecimentos

À CAPES, pelo apoio financeiro;

Aos professores Drs. Wladimir Garcia (orientador), Jair Tadeu Fonseca e Rosana Kamita pelas sugestões feitas durante o processo de qualificação de tese;

À minha família, sempre;

Aos amigos que estiveram ao meu lado nos momentos menos inspiradores (Raphael, Moisés, Janaína, Eduardo, Marta, Nilo, Ana Alice).

À memória de minha avó Carolina, que me ensinou a amar a leitura.

SUMÁRIO

Resumo	07
Introdução	09
1 Mais uma vez, o Cinema	17
1.1 O Cinema, a Literatura e a máquina da escrita	17
1.2 A escrita do olhar	22
1.3 Encontros inevitáveis: a Literatura e o Cinema	29
1.3.1 Entrecruzamentos: notas sobre gênero e autoria	38
1.3.2 Gêneros: dinamismo subterrâneo	42
2 Variações sobre o melodrama	45
2.1 Notas sobre a irrupção	45
2.2 Uma escrita de lágrimas	52
2.3 Melodrama no Cinema	56
2.4 Notas sobre longevidade e efeitos	59
3 Sobre gêneros e genealogias	67
3.1 As vozes dissonantes	67
3.2 Cinema espanhol: notas arqueo/genealógicas	78
3.3 A sombra do pai	83
3.3.1 O fantasma de Buñuel	83
3.4 O filho errante	89

4 A volta à mãe	96
4.1 À sombra da História	101
4.2 Madre/Madri: maternidades <i>queer</i>	106
4.2.1 Mães madrilenhas	108
4.3 <i>El pueblo</i> , a mãe ideal(izada)	115
4.4 Mães outras: a adoção e a apologia à maternagem	121
4.5 Textualidades e códigos maternos	127
5 Filhos subversivos	132
5.1 A heresia como método: dimensões do <i>queer</i>	132
5.2 Arqueo/geneologias heréticas	136
5.3 Perversos frutos	143
5.4 Outros filhos	149
Considerações finais	153
Referências bibliográficas	156
Filmografia de Pedro Almodóvar	161

RESUMO

Os conceitos de **arqueologia** e de **genealogia** desenvolvidos por Michel Foucault são referenciais e elementos dinamizadores da análise em questão, voltada às possíveis articulações entre o cinema de Pedro Almodóvar e as suas textualidades fundadoras – o melodrama cinematográfico, o cinema clássico hollywoodiano, a filmografia de Luís Buñuel, a trilogia materna de Garcia Lorca –, ligações permeadas pela subversão e pela perversidade.

Na filmografia do diretor/autor, o caráter transgressivo vai além da inversão e do deslocamento, fazendo-se presente também através de ausências inquietantes. O silenciamento das vozes que representam o poder patriarcal, em Almodóvar, revela uma perturbadora ausência. No entanto, sob a superfície de suas conhecidas “cores”, sob a efusividade de suas personagens, sob o complexo emaranhado de suas tramas, podemos entrever os “fantasmas”, as “sombras” que permeiam a história e a cultura espanholas. A ênfase na temática do desejo, do hedonismo, da maternidade; a insistente representação dos laços de solidariedade estabelecidos entre mulheres, entre mães e filhos/as, podem ser vistas como estratégias discursivas que abafam as vozes pretéritas opressoras e as suas ruínas.

No que diz respeito à relação com as suas heranças discursivas, Almodóvar é uma espécie de “filho” *queer* que não apenas contraria e reinventa as suas fontes como também as produz. Essa marca autoral ecoa em sua ficção, marcada pela insistente representação de arranjos familiares alternativos. As “leis” que regem as relações entre as suas personagens, bem como entre o diretor/autor e as suas “fontes”, são as do desejo e dos afetos.

ABSTRACT

The concepts of **archeology** and **genealogy** devised by Michel Foucault are both referential and dynamic elements in this analysis that is open to the possible articulations between Pedro Almodóvar's cinema and its founding textual references – the melodramatic cinema, the classic Hollywoodian cinema, the works of the director Luís Buñuel, and the “motherly” trilogy by Garcia Lorca – connections that are permeated by subversion and perversity.

In the filmography of the director/author the transgressor character goes beyond the inversion and dislocation, being also present through disquieting absences. The silencing of voices that represent the patriarchal power in Almodóvar reveals a disturbing absence. Yet, under the surface of his well-known “colors,” the liveliness of his characters and the complex network of his plots, we can foresee the “ghosts” and the “shadows” that permeate Spanish history and culture. The emphasis on the theme of desire, hedonism, maternity, the insistent representation of the bonds established among women and between mothers and their children can be seen as discursive strategies that suppress the past oppressive voices and their ruin.

As discursive inheritance is concerned, Almodóvar is a queer son that not only contradicts and reinvents his sources but also produces them. This authorial feature echoes throughout his fiction and is marked by the insistent representation of alternative family models. The “laws” that direct the relations among his characters as well as between the director/author and his “sources” are the laws of desire and affection.

INTRODUÇÃO

Falar sobre a relação entre a Literatura e o Cinema é um lugar-comum e um assunto que nunca se esgota. O Cinema é frequentemente encarado como um “filho” rebelde, provocador e, por vezes, indigno da Literatura-mãe (ou pai?). Não acreditamos que haja uma hierarquia entre as expressões, tampouco uma rivalidade, mas uma relação inevitável de contágio e uma ligação eventualmente profícua. Segundo Ricardo Piglia, não recebemos mais a memória de Shakespeare, mas dos filmes de Hollywood (cf. PIGLIA. In: ANDRADE [org], 1996, p.53) e a Literatura produzida a partir do século XX não ficaria indiferente ao fato. Se a fabulação e a possibilidade narrativa são vistas como elementos literários; se o roteiro, o argumento escrito, origina o filme - fatos que reiteram a influência do literário sobre o fílmico – o Cinema inspira a literatura contemporânea ao fornecer à mesma referenciais formais e temáticos. A obra de Manuel Puig leva tal possibilidade ao extremo, ao fazer referência aos filmes, às cenas e às figuras do cinema clássico. Em seus romances, o modo de narrar, com cortes abruptos e diálogos organizados à semelhança dos roteiros remetem ao cinematográfico e reiteram a influência da expressão cinematográfica sobre o literário.

A publicação de roteiros dos filmes e o surgimento da crítica cinematográfica são fatos que estreitam a relação entre o cinematográfico e a expressão literária, ou ainda, entre o Cinema e a escrita. Os filmes como manifestações que impulsionam a máquina da escrita são

fenômenos que nos interessam, porque o trabalho que aqui se apresenta é também um dos produtos dessa dinâmica permeada por desejos.

No que diz respeito à dinâmica dos desejos no âmbito da expressão cinematográfica, críticos como Christian Metz, Edgar Morin, Guy Debórd, Laura Mulvey, Robert Stam, Ismail Xavier e José Carlos Avellar detiveram-se sobre as muitas facetas do potencial sedutor das imagens. Se Metz e Morin, críticos fundadores, adotaram perspectivas românticas ao tratar sobre a relação entre as imagens e o espectador; Debórd, Mulvey, Stam e Xavier atentam para o potencial negativo e/ou enclausurador das mesmas, enquanto Avellar sublinha as suas possibilidades provocadoras e criativas, argumento próximo a nossa perspectiva.

A escrita - a crítica acadêmica ou jornalística - e a literatura imprevista – no caso dos roteiros publicados – que tem o cinematográfico como ponto de partida são também manifestações movidas por um desejo de **ter** ou de **ser** o filme. A crítica, mesmo que desfavorável, não deixa de prestar um tributo ao filme, de celebrá-lo. Quando negativo, o comentário identifica as supostas falhas, aponta possíveis alternativas, movido por um intento de posse e de “melhoria”; quando a crítica realizada é favorável, o filme concretiza a sua finalidade sedutora, e, uma vez seduzido, o crítico inverte (ou tenta inverter) essa relação de sujeição ao fazer do filme, palavra. Ao determo-nos sobre o cinema de Pedro Almodóvar assumimos também essa postura desejante, bem como adotamos uma perspectiva, de certo modo, erótica, se entendermos a erotização como uma energia e uma força motriz que incita ao conhecimento e à escrita.

A dinâmica que movimenta essa análise nos parece estreitamente ligada à atenção que a própria obra dispensa aos imperativos do desejo, como se a ênfase à representação dos afetos tivesse um efeito mais direto sobre o espectador/crítico/amante. Essa capacidade de interpelação, uma das marcas autorais mais reconhecíveis do cinema de Pedro Almodóvar, pode ser vista como resultado da associação entre o potencial sedutor da imagem

cinematográfica – que, como nos lembra J. L. Baudry, ao disponibilizarmos o nosso olhar a ela, a imagem *promove uma temporária suspensão do ego ao mesmo tempo em que o reforça* (BAUDRY, In XAVIER [org], 2003, p. 397) – e à inclinação ao melodramático, gênero que, ao privilegiar as representações afetivas e os desejos, fala mais diretamente às emoções do receptor. Ao tratar sobre as características do gênero, Ismail Xavier define-o como *o reduto por excelência dos cenários de vitimização, como o santuário de nossa auto-indulgência, como um território onde cedemos com prazer à experiência regressiva que o gosto exigente e a racionalidade julgam cafona e sem efeito de conhecimento* (XAVIER, 2003, pp. 94-99). Tais elementos são, simultaneamente, a força e a fragilidade do melodrama, pois ao mesmo tempo em que o apelo às emoções toca o grande público, esse traço faz do mesmo alvo frequente de uma certa hostilidade, especialmente do ponto de vista da crítica acadêmica.

Movido por um intuito moralizante – comover para “educar”- o melodrama clássico no cinema de Almodóvar é apropriado em um sentido, simultaneamente, apologético e perverso, já que em seus filmes os traços do gênero são apropriados no intuito de vincular uma “moral” peculiar, intrínseca, contrária ao pensamento hegemônico. A relação herética, *perversa* – no sentido lacaniano, de desafio às leis - não se restringe ao gênero, mas aos elementos repressivos arraigados à cultura espanhola e à ligação entre a cinematografia do diretor e as suas discursividades fundadoras: a obra de Luís Buñuel, a nosso ver, o “pai” do cinema espanhol, e a literatura de Garcia Lorca, produção que associamos à linhagem “materna”.

Ao determo-nos sobre a relação entre o cinema de Almodóvar e os seus “pais” discursivos, nos deparamos com uma (arqueo)genealogia¹ subversiva, herege. Esse traço estreita ainda mais os laços entre as obras, se considerarmos que a postura provocadora

¹ Tomamos os conceitos de *arqueologia* e de *genealogia* de Michel Foucault para tratarmos sobre a interferência entre os discursos. Sucintamente, pode-se dizer que a arqueologia se detém sobre a rede de recorrências discursivas, enquanto a genealogia volta-se para a formação do discurso considerando as práticas políticas. Ambas as perspectivas analíticas complementam-se (cf. MACHADO. In: FOUCAULT. *MP*:2006, p. 7-23).

atravessa tanto a produção de Buñuel quanto a de Lorca. A abordagem irônica, áspera voltada à temática da família está entre os traços de autoria que aproximam as textualidades, elemento que, segundo Eduardo Cañizal, é recorrente no âmbito do cinema espanhol. Segundo o crítico, essa recorrência discursiva –ou ainda, essa *positividade*, usando a expressão de M. Foucault – está estreitamente ligada ao trauma da Guerra Civil e ao silêncio imposto pela ditadura franquista. Diminuídos os espaços de cidadania, de convivência coletiva, a família teve de *enfrentar seus fantasmas mais íntimos*. Filmes como *Cría Cuervos* (1975) e *Mamãe faz 100 anos* (1979), de Carlos Saura, estão entre os exemplos dessa poética.

Cinema que irrompe em um período democrático, que urge por reformulações, na obra de Almodóvar os “fantasmas” familiares persistem mas não são mais motivo de temor. Temas como o incesto, a pedofilia, a dominação física, o estupro e o assassinato são despidos de uma gravidade acusatória, sendo muitas vezes, como nos filmes produzidos nos anos 1980, tratados sob um viés sarcástico. Em *Labirinto de paixões* (1982) e *A lei do desejo* (1986), por exemplo, a temática do incesto é abordada sob tal perspectiva, viés em conformidade com o intento libertário que movia a juventude espanhola de então, a qual o cinema do diretor serviu como um porta-voz. Estratégia discursiva de certo modo “datada”, os filmes posteriores do diretor tratam de temas perturbadores a partir de uma ótica que se pretende imparcial, mas que se apresenta repleta de ambiguidades inquietantes. Tanto a ótica do humor quanto a da aparente imparcialidade são estratégias de distanciamento dos seus “pais” discursivos, que trataram desses temas de uma forma extremamente crítica, corrosiva ou, no caso de Lorca, com gravidade.

Acreditamos que no cinema de Pedro Almodóvar haja uma ligação entre as (arqueo)genealogias discursivas e as representações ficcionais. A perspectiva perversa que atravessa a obra, que atenta para toda e qualquer ordem, se dá tanto no nível das heranças discursivas quanto no que diz respeito às relações familiares representadas. Pais “apagados”,

ignorados ou mesmo assassinados; mães obstinadas e tolerantes, que superam todos os obstáculos; filhos *queer* e/ou diminuídos pelo protagonismo materno: representações ficcionais recorrentes e à semelhança dos laços que ligam a obra as que lhe antecedem.

Já no primeiro longa do diretor, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón* (1981), uma cena remete à resistência relativa às representações de poder associadas à figura paterna: ao dialogar com o pai ao telefone, a personagem Pepi toma conhecimento de que a sua mesada será cortada. A voz do progenitor não é ouvida e o espectador só toma conhecimento de suas falas através das respostas da personagem. O “silenciamento”, o “apagamento” das figuras paternas que se repetirá na filmografia está intimamente relacionado à perversidade que impregna a obra, à postura contrária às convenções de uma tradição patriarcal em decadência. Mas em *Carne trêmula* (1997), tido como o filme mais “masculino” do diretor, essas ruínas retornam e tomam voz, literalmente. Em uma das cenas do filme, a voz do ex-ministro Manuel Fraga Iribarne é ouvida decretando o estado de exceção na Espanha franquista. Em todo o filme, as representações do poder – associadas à figura do Pai/patriarca – emergem dos *confins das sombras ficcionais* (cf. CAÑIZAL, 1996, p. 41): os personagens policiais, a referência ao período ditatorial, a presença ausente do pai de Elena, a ausência gritante do pai de Victor. Essa emergência assinala uma espécie de reconhecimento do passado sombrio, da existência do poder patriarcal em ruínas. Uma aparição, no entanto, nos parece conciliatória: a inserção de cenas de *Ensaio de um crime* (1955), de Luís Buñuel, direciona à aceitação da herança discursiva do “pai” do cinema espanhol.

O silêncio em torno das representações paternas, no cinema em questão, contrasta com o protagonismo materno. Essa ênfase sobre as personagens maternas remete a duas heranças discursivas relevantes: do gênero melodramático, no qual a personagem-mãe é uma figura proeminente; da trilogia lorquiana voltada à questão materna (*Bodas de sangue*, *Yerma*, *A casa Bernarda Alba*). A ligação entre Almodóvar e tais textualidades fundadoras pode ser

vista como um laço entre “mãe” e “filho”, pelo fato de essa relação ser, de certa forma, secundarizada: o melodrama, gênero encarado como “menor”, estabelece com a obra uma ligação marginal(izada); o laço entre a obra de Lorca e o cinema de Almodóvar pode ser visto como “materno” não só pela temática comum, mas por ser uma possibilidade pouco lembrada, relegada, portanto, à secundariedade.

Se do ponto de vista sócio-cultural hegemônico as heranças maternas são secundarizadas, no cinema do diretor as representações e as heranças maternas/maternais são dotadas de um poder peculiar, baseado na tolerância e na capacidade de superação, marcas autorais e estratégias discursivas que propõem uma outra ordem: a dos afetos. Essa perspectiva *hipermaternal* que atravessa a obra se estende ao espaço – segundo Marsha Kinder, a Espanha de Almodóvar é uma espécie *materlândia nutridora* (cf. KINDER, 2005, p.22) – e “contamina” a ordem do relato, cuja linearidade é quebrada pela inserção de sequências, de fragmentos de outras narrativas, pela interferência de códigos muitas vezes extracinematográficos, estratégias que, ao contrariarem a expressividade predominante, remetem ao materno. Essas interferências corroem o que Eduardo Cañizal denominou como o *falocentrismo do relato linear* (op.cit, p. 41) pela proposição de outros arranjos narrativos/sintáticos, o que, a nosso ver, está relacionado à proposição de outros paradigmas familiares e afetivos. Ainda que as mães e/ou personagens maternais sejam figuras encaradas sob uma perspectiva apologética, não podemos deixar de considerar o fato de que as mesmas têm nos filhos (legítimos ou adotivos) a razão de sua existência, de modo que encaramos o cinema de Almodóvar como uma textualidade “em nome do filho”.

No cinema em questão as figuras maternas/maternais são seres movidos pelos afetos, mas são os “filhos” os sujeitos desejanter, as figuras que encarnam a impetuosidade e o desenfreamo; os seres resultantes da ausência opressiva paterna/patriarcal e da tolerância irrestrita das personagens que assumem posturas maternantes. Diante da ausência de

impedimentos, esses filhos *queer* podem exercitar plenamente as suas vontades. No nível das representações, essas personagens lembram muito os jovens hedonistas da Movida madrilenha dos anos 1980, geração da qual o diretor, então *enfant terrible*, foi uma espécie de porta-voz. Esses seres impetuosos, movidos pelo desejo são representações filiais recorrentes, mas não exclusivas: há os filhos “apagados” pelo protagonismo materno – como Estéban, de *Tudo sobre minha mãe* (1999) e Paula, de *Volver* (2006) – e os que, diante da solidão e do desamparo, buscam avidamente a comunhão com a mãe – como a menina Ada, de *A lei do desejo* (1986) e Agustina, também de *Volver*. Tais figuras, a nosso ver, estão estreitamente ligadas à relação discursiva que a obra assinada pelo diretor tem com os seus “pais”.

Passado o período iconoclasta da Movida, percebe-se que as figuras heréticas presentes na filmografia podem assumir contornos além dos provocadores. Diminuídas, ou ainda, redimensionadas as estratégias de desafio às leis, o diretor/autor “funda” a ordem dos afetos paralelamente à lei dos desejos, que atravessa a obra. A apologia à maternagem, à solidariedade entre as mulheres e à tolerância diante das diferenças são marcas autorais que aproximam o cinema em questão da sua herança “materna” (a poética lorquiana, a tradição melodramática), abordagem que dilui a perspectiva anárquica de seus primeiros filmes. A emergência da “mãe” redimensiona as representações do poder paterno/patriarcal: os “pais” permanecem desautorizados, mas não ignorados, traço que relacionamos ao enfrentamento e à superação do passado ditatorial. Filmes como *Carne trêmula* (1997) e *Má educação* (2004) remetem ao pretérito opressivo, marcado pela ditadura e pela Igreja, referências que demonstram que esses fatos traumáticos, antes deliberadamente ignorados, não assustam e são temas que devem ser tratados por sujeitos sem medo. No filme de 1997, a colagem de fragmentos de *Ensaio de um crime* (1955), de Buñuel, ao qual nos referimos anteriormente, remete à aceitação do diretor aragonês como “pai” discursivo e é também um indício de que

as relações que a obra mantém com relação à Lei e às suas projeções tornam-se mais profundas, não mais movidas por um intento propositalmente anárquico.

No cinema de Almodóvar os laços que ordenam os arranjos familiares são os da perversidade e do afeto, elementos presentes também na ligação entre o seu cinema e as discursividades que exercem sobre o mesmo funções fundadoras. Tanto no nível das representações como no das relações discursivas, a condição filial herética é a peculiaridade estilística que, simultaneamente, singulariza a obra e a insere em uma linhagem de rupturas.

1. MAIS UMA VEZ, O CINEMA

1.1 O Cinema, a Literatura e a máquina da escrita

“Mais uma vez, o Cinema”. Por detrás das lentes de leitores tão críticos quanto hipotéticos, uma espécie de inquérito epistemológico pode levar ao questionamento sobre a relevância deste trabalho para um curso de Literatura. Esse possível olhar crítico pode ver no texto que aqui se desdobra um produto do triunfo da cultura visual e de massas sobre a Literatura, pressuposto que desejamos abalar por não acreditarmos em um triunfo, tampouco, em uma rivalidade entre as artes, mas em uma coexistência potencialmente fértil. Desde o surgimento da arte cinematográfica, a relação entre a mesma e a Literatura tem sido estreita. Neste texto, ousamos afirmar que tal ligação nos parece inevitável e frequentemente profícua, já que a mesma pode configurar-se a partir de uma relação de *hospitalidade generosa*². Certos argumentos de Roland Barthes e Ricardo Piglia nos ajudam a sustentar tal posição.

Defendendo a hegemonia da cultura escrita sobre a visual, Roland Barthes afirma que *nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita, pois o sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem* (BARTHES, 2000, p.12). De acordo com tal perspectiva, as imagens, cinematográficas ou não, têm a sua relevância e o seu sentido a partir dos discursos que originam e não exatamente em si mesmas. Elementos que desencadeiam a máquina da

²Expressão “roubada” de Derrida, utilizada pelo teórico para definir a relação entre os Gêneros na obra de Hélène Cixous (cf. DERRIDA, 2005 p.22-3).

escrita, as imagens existem para se submeter à leitura, esta, processo primeiro para o desenrolar da *cadeia dos desejos* (desejo de leitura, desejo de palavra, desejo de imagem, desejo de saber). De acordo com R. Barthes:

[...] na leitura todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo transtornado. [...] a leitura é condutora do Desejo de escrever. [...] e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que gera, até o infinito (BARTHES, 1988, p. 49-50).

Convém considerar, no entanto, que o que a leitura desejante reivindica não é a escrita, mero produto de um vazio incontornável, porém criador³, mas o texto primeiro, disponível à codificação parcial, ou ainda, ocasional, jamais à entrega absoluta. Quando se escreve sobre um texto ou, mais especificamente, sobre um filme, o que se deseja é a **apropriação** – e de certa forma, a **traição** - do filme em si. Para o leitor/espectador desejante esta ânsia de apropriação é movida por um *sentimento de falta*⁴ (que nos parece, na verdade, tratar-se de um **vazio**), algo como “eu já tinha pensado nisto. Este argumento (do livro ou do filme) é meu”⁵. Neste caso, a escrita de um outro texto surge como uma estratégia de substituição, de

³Entendemos o **desejo** como um vazio, como uma potência que jamais será plenamente satisfeita, o que implica o seu infindável retorno. Este “eterno retorno”, porém, se faz na diferença. Na leitura que L.A. Garcia-Roza faz dos preceitos freudianos, o teórico define o desejo humano como uma instância absoluta, já que *o desejo deseja permanecer desejante, então nada lhe falta*. (GARCIA-ROZA, 1999, p.200). Lacan adota uma outra perspectiva sobre o Desejo, que seria a ânsia derivada da ausência primordial gerada pela falta do corpo materno, com o qual formávamos uma unidade longínqua.

Para Jacques Lacan, até essa fase [primeira infância], a criança vive a ilusão da unidade com o corpo materno. No entanto, a entrada da linguagem na vida do infante provoca uma disjunção entre a verdade psíquica e a realidade que o rodeia. A ordem lingüística passa a funcionar como mediadora entre o interior e o exterior do indivíduo. [...] Da necessidade de encontrar objetos que preencham o vazio primordial, emerge o desejo condenado à insatisfação eterna para a sua própria sobrevivência. (MELO. In CAÑIZAL (org), 1996, p.241)

⁴Definimos tal ânsia como “sentimento de falta” e não como “falta”, já que a mesma pressupõe uma perda e, necessariamente, uma posse prévia, o que não ocorre exatamente no caso da leitura desejante. O suposto “roubo” do qual o leitor acredita ser vítima é uma distorção, já que as idéias que julgamos ter não nos pertencem: as idéias são de quem as utiliza e realiza.

O conceito de **desejo** como sinônimo de “falta” é também incompatível com a nossa abordagem, uma vez que o termo remete à idéia de dano, de prejuízo. Considerando que uma das nossas propostas é a de dissertar sobre o potencial criador da leitura desejante, a idéia de desejo como sinônimo de **vazio** é a mais adequada.

⁵ Tal argumento remete à idéia de Daniel Link relativa às *classes* de livros. Segundo o autor, existem três tipos de livros, entre eles, *esses livros que desejaríamos ter escrito: livros perfeitos e definitivos nos quais vemos, no espelho, todas as nossas incapacidades: queria ter escrito este livro e não o fiz*. (cf. LINK, 2002, p.128). Na citação, a referência ao *espelho*, instrumento que, segundo o crítico, revelaria as *incapacidades* do leitor, constitui uma metáfora que vem ao encontro de nossa abordagem.

subversão e, por fim, de resignação⁶. *O Cinema, portanto, movimenta a máquina da escrita*⁷ não só por oportunizar o surgimento da *crítica cinematográfica*, mas também por *fornecer à literatura contemporânea referências formais e temáticas*. Sob tal perspectiva, seria interessante pensar o surgimento de uma literatura, de certo modo, imprevista, cuja força expansiva celebra o texto primeiro como uma diferença. O surgimento de uma literatura estreitamente ligada ao Cinema nos parece um fato inesperado se considerarmos as previsões pessimistas que, desde o surgimento da arte cinematográfica, propagam - ou ainda, temem – o fim da Literatura. Tal presságio é frequentemente retomado e retornará enquanto houver pessimistas...

Em uma perspectiva mais ampla, além-Literatura, Ricardo Piglia revela uma outra faceta da arte cinematográfica: o fato de a mesma estabelecer uma outra memória.

Manejar uma memória impessoal, lembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna. Claro que nem sempre se trata, como vocês podem imaginar, da memória de Shakespeare [...]. Os materiais dessa memória alheia aparecem freqüentemente sob a forma degradada da cultura de massas; constrói-se com as formas estereotipadas da cultura popular. Não se recebe a memória de Shakespeare mas se recebe a memória dos filmes de Hollywood e isso Puig soube narrar como ninguém [grifo nosso] (PIGLIA. In ANDRADE[org], 1996, p. 53).

O espelho, lâmina na qual buscamos a nossa imagem exata, devolve-nos a imagem invertida. Essa busca, que se revela na inversão, aproxima-se da experiência da leitura: buscamos-nos na leitura de certos livros (ou na “leitura” de certos filmes) e o que encontramos é a frustração de não termos originado aquele texto. Essa impotência não é de todo negativa, já que pode movimentar a máquina da escrita. A tese em questão exemplifica esse gesto

⁶ Sobre tal aspecto, certas idéias de Roland Barthes parecem oportunas, ainda que as suposições a seguir tratem do texto escrito. Segundo teórico, há três tipos de leitura prazerosa: a *leitura fetichista*, na qual o leitor tira prazer do texto; a *leitura de suspense*, na qual o leitor/receptor é *puxado para a frente ao longo do livro* (ou, no caso, do filme) *por uma força que é sempre mais ou menos disfarçada*; e a *leitura condutora do Desejo de escrever*, de criar, a qual, particularmente nos interessa:

*Há, finalmente, uma terceira aventura da leitura (chamo aventura a maneira como o prazer vem ao leitor): é, se assim se pode dizer, a da Escritura; leitura condutora do Desejo de escrever [...]. Não é que necessariamente desejemos escrever como o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o **ame-me** que está em toda escritura. [...] Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de **trabalho**.* (BARTHES, 1988, p. 50)

⁷A Literatura também movimenta a máquina cinematográfica, principalmente, por oferecer à mesma uma infinidade de argumentos filmicos. É o caso das adaptações.

Essa memória de referenciais hollywoodianos tem se mostrado plena de possibilidades para a Literatura no que diz respeito às questões temáticas e narrativas⁸, como no caso da obra de Manuel Puig. Ao originar uma outra memória, o cinema inaugura também um novo imaginário, no qual o olhar ocupa uma posição hegemônica ante aos demais sentidos⁹. A arte cinematográfica não só instaura uma outra memória como também inaugura uma outra forma de percepção visual, concretizando o desejo de movimento pelo qual a pintura e a fotografia do século XIX ansiavam. Segundo José Carlos Avellar:

A experiência visual do século XIX [...] perseguia o que o cinema veio a realizar por inteiro. A expressão visual queria flagrar o movimento, o tempo passando bem no instante em que passa. [...]. Queria inventar um olhar capaz de saltar do ponto neutro e privilegiado em que as imagens costumavam situar o observador para um outro, participante, engajado, agindo dentro da imagem. [...]. O século XIX queria flagrar o movimento e desmontar o centrado e firme olhar da perspectiva.

*O Cinematógrafo, [...], desarrumou o arrumado: destruiu de vez a zona invisível que até então separava o observador da cena observada, afirmou mais radicalmente que a **imagem não é propriamente o que se arruma para a vista, mas o que exige que a vista se arrume para ela** [grifo nosso](AVELLAR. In: XAVIER [org], 1996, p. 218).*

Os argumentos de J.C. Avellar sobre as imagens cinematográficas destacam o caráter incisivo das mesmas, característica que nos impulsiona a atribuir a essas imagens a

⁸ O cinema como inspiração e/ou argumento literário é uma possibilidade materializada, por exemplo, pela publicação de roteiros literários. Espécie de gênero emergente, os mesmos são modificados para atender a uma nova função (a de leitura), processo que materializa o retorno à palavra e que vai ao encontro das premissas de Roland Barthes anteriormente referidas. *Viridiana*, de Luís Buñuel está entre os clássicos do cinema cujo roteiro foi publicado na Espanha, bem como alguns dos roteiros de Pedro Almodóvar (*Hable con ella; La mala educación, Volver*). No Brasil, a coleção *Aplauso*, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, publicou, por exemplo, o roteiro de *A cartomante* (2004), escrito por Wagner de Assis e inspirado no conto de Machado de Assis. Na ordem inversa, o roteiro pode ser referencial para a criação romanesca, como no caso do livro *Eu sei que vou te amar* (2006), de Arnaldo Jabor, romance antecedido pelo filme também dirigido e escrito por Jabor.

Em um outro sentido, as pesquisas realizadas por Tata Amaral para a concepção da série para a TV e do filme *Antônia* (2006) ultrapassaram a demanda filmica e originaram o livro de contos *Hollywood depois do terreno baldio* (2007). O livro representa um redimensionamento da afirmação de Ricardo Piglia: se os filmes de Hollywood nos legaram uma memória, como o título expressa, no nível da experiência, a prática cinematográfica possibilita a criação literária. Se essa literatura imprevista constitui um legado, só saberemos futuramente.

⁹ Estudos recentes voltados para o elemento sonoro nos filmes têm abalado a primazia do visual no cinema. As análises em torno do som cinematográfico, consolidadas nos anos 80, originaram-se a partir das “cinco pistas” que, segundo Christian Metz, compõem o material expressivo cinematográfico: a *imagem*, o *diálogo*, o *ruído*, a *música* e os *materiais escritos*. Ao destacar os componentes auditivos (diálogo, ruído e música), o teórico abre caminho para os estudos mais específicos acerca do som, como os trabalhos desenvolvidos por Michel Chion, Kaja Silverman, Rick Altman e Mary Ann Doane (cf. STAM, 2003, p. 237-247).

capacidade de **desestruturar**, de **prender**, ou ainda, de **seduzir** o nosso olhar¹⁰ (e, por fim, influenciar o nosso imaginário). No que diz respeito à propriedade desestabilizadora das imagens filmicas, o teórico destaca três representações emblemáticas do cinema para ilustrar o impacto das mesmas sobre os primeiros espectadores: o jato de água atingindo o olho do jardineiro, em Méliès; o tiro estilhaçando o olhar da mulher em *O encouraçado Potemkim*, de Eisenstein; a lâmina cortando o globo ocular da personagem de *Um cão andaluz*, de Buñuel. Comum às representações, está a impetuosidade da imagem que *explode, corta, cega*, ou ainda, que *bate firme no olhar* (cf. *Ibidem*, 217-8). Aqui surge a questão que não tentaremos responder por ora, mas que não cessa de ecoar: *poderia a Literatura ficar alheia a tal apelo, ou ainda, poderiam os leitores ignorá-lo?*

Qualquer tentativa de responder à questão tem diante de si uma evidência: literatura e cinema são expressões que se tocam e que se contagiam e muitos são os exemplos desse “contágio”¹¹. A fabulação como ponto comum às expressões; os textos literários como argumentos filmicos; os roteiros como constituintes do processo filmico; os roteiros que são alterados e publicados; os filmes que inspiram o literário: elos estimulantes, exemplos de proliferação. Deter-se sobre essa relação contagiosa é revelar o quanto a mesma tem de contagiante.

¹⁰No ensaio “Cinema e espectador”, José Carlos Avellar questiona a posição passiva do espectador, em especial, do receptor brasileiro, revelando uma das potências do olhar: o *mau-olhado*. Nas palavras do crítico:

*Se na maior parte do tempo comportar-se como um espectador significa inibir a livre invenção do olhar, algumas vezes agir assim propicia o aparecimento de uma cultura do olhar que autodevora a inibição, que produz expressões semelhantes às formas meio barrocas meio antropofágicas desenvolvidas nas populações empurradas para a margem do bem-estar material da sociedade brasileira. Sem espaços para articular uma imagem própria, tais populações não cessam de inventar formas de olhar – de comer com os olhos – a imagem dos outros. Olho grande. **Olhou, viu, fez** [grifo nosso]. Ao longo de nossa história as muitas dificuldades para a expressão livre e direta terminaram por gerar uma espécie de cultura popular de espectador, um olhar imóvel e mudo mas arma poderosa contra o inimigo – e por isso mesmo chamado de **mau-olhado**. (AVELLAR. In XAVIER [org], 1996, p.223)*

¹¹Utilizamos a metáfora do *contágio*, desenvolvida por Gilles Deleuze, para ilustrar tal relação no intuito de redimensionar o sentido patológico e negativo associado ao termo. Ao deter-se sobre o conceito deleuziano, Wladimir Garcia revela que a idéia patológica implicada à palavra aponta, paradoxalmente, para uma condição de vida, de proliferação, que é inerente à *transferência virótica* (cf. GARCIA, 2007, p.74-86)

1.2 A escrita do olhar

Se nas primeiras décadas do século XX a arte cinematográfica era apontada como uma expressão ameaçadora, capaz de “devorar” outras artes e mesmo de substituí-las (por unir a encenação teatral; a imagem própria à fotografia; a música e a fabulação literária), ultimamente o Cinema, como meio e como expressão, tem de competir com outros elementos da cultura visual. Segundo Robert Stam:

*Perdendo seu estatuto privilegiado (e conquistado a duras penas) de “rei” das artes populares, o cinema tem hoje de competir com a televisão, os videogames, os computadores e a realidade virtual. Ocupando tão-somente uma faixa relativamente estreita em um amplo espectro de dispositivos de simulação, o cinema passa a ser visto como em um **continuum** com a televisão, e não mais como sua antítese, com uma grande dose de fertilização cruzada em termos de recursos humanos, financeiros e mesmo estéticos (STAM, 2003, p. 345).*

Ainda que abalado em sua posição dominante, o Cinema é ainda uma importante forma expressiva, *leitmotiv* para a crítica especializada, para a imprensa, para as premiações. Como produto, o mesmo, especialmente o norte-americano, movimenta uma indústria milionária, lança estrelas, interfere na moda e no comportamento. Tais fatores, portanto, reiteram, incessantemente, que a arte cinematográfica (ainda) sabe envolver o seu público, o que nos leva a considerar a sua potencialidade sedutora.

No que diz respeito à capacidade envolvente da imagem no nível da recepção individual, Edgar Morin destaca que a relação entre o filme e o espectador constitui uma experiência, acima de tudo, afetiva, já que *operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela* (MORIN. In XAVIER [org], 2003, p.154). Ainda segundo o teórico, a intensificação das relações de afetividade entre o receptor e o filme é uma consequência, ou ainda, uma forma de compensação, à relativa - ou questionável - passividade do espectador, uma vez que deste o espetáculo cinematográfico exige, basicamente, a postura contemplativa. A capacidade do cinema de atrair, de sensibilizar o seu

público, bem como de estabelecer relações de projeção e de identificação entre as imagens na tela e o espectador, levam E. Morin a definir a arte cinematográfica como um espetáculo, simultaneamente, *mágico, estético e afetivo*, propriedades que induzem à questão: terá o cinema uma alma? Segundo o teórico:

[...] Mas é apenas isso que ele tem. Transborda, escorre de alma, na medida em que a estética do sentimento se tornou uma estética do sentimento vago, na medida em que a alma deixou de ser exaltação e pleno desenvolvimento para se transformar em jardim privado de complacências íntimas. Amor, paixão, emoção, criação: o cinema, tal como o nosso mundo, é todo viscoso e lacrimejante. Tanta alma! (ibidem, p. 169).

Sendo a imagem cinematográfica um elemento diretamente ligado à afetividade do espectador, seja pela posição relativamente passiva deste, seja por atingi-lo de forma direta, sem intermediações, pode-se pensar a mesma como um instrumento de sedução mais eficaz do que a palavra. De acordo com Jean Epstein:

A imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto (EPSTEIN, ibidem, p. 213).

De acordo com o autor, o filme, portanto, *continua a ser, por si só, um caminho pouco racional, um caminho sobre o qual a propagação do sentimento ganha em velocidade sobre a formação da idéia. É um caminho romântico, acima de tudo* (ibidem, 295). Se a imagem cinematográfica está mais próxima à afetividade do espectador, desencadeando uma relação de identificação entre as representações e o público de uma forma mais imediata, pode-se supor que o filme tem mais a oferecer do que a exigir, já que a recepção do mesmo requer, primariamente, o olhar ávido pelo movimento.

Jean-Louis Baudry também se deteve sobre a potência sedutora da imagem filmica valendo-se de determinados preceitos psicanalíticos. Ao abordar a relação entre a imagem e o

espectador o autor relaciona a recepção filmica ao *estádio do espelho*¹² laciano, afirmando que a “realidade” projetada pelo cinema é, antes de tudo, a *realidade de um “eu”*, mas, *como a imagem refletida não é a do próprio corpo,[...], distinguir-se-á um duplo nível de identificação: o primeiro, ligado à própria imagem [...], o segundo, ligado à ordem que permite a aparição e coloca em cena o sujeito transcendental, ao qual a câmera substitui* (BAUDRY, ibidem, p. 396-7). Ao estabelecer uma relação de espelhamento entre o “eu” e a representação na tela, a imagem cinematográfica promove *uma temporária suspensão do ego ao mesmo tempo em que o reforça* (ibidem, p. 397), espécie de processo de clivagem e de reconhecimento da subjetividade.

As perspectivas de E. Morin, J. Epstein e Baudry parecem românticas ou anacrônicas se considerarmos as novas possibilidades do espectador contemporâneo, que já não dirige aos filmes um olhar de deferência. Hoje, o receptor não só dispõe de outros meios de recepção além da tela em branco das salas de cinema (televisão, DVD, meio digital), como também de outros espaços de contato com as imagens (em casa, nos aeroportos, nos bares, nos ônibus), o que altera o processo receptivo e origina novas situações para o olhar.

A situação clássica de exibição cinematográfica pressupunha uma sala escura na qual os olhos todos se dirigiam à tela, ao passo que os novos meios freqüentemente envolvem telas pequenas em salas bem iluminadas. Já não se trata de uma caverna de Platão na qual o espectador é preso, mas da supervia da informação por onde este viaja, supostamente rumo à liberdade (STAM, 2003, p.352).

O espectador contemporâneo, ao contrário do público do primeiro cinema, não é mais o portador de um olhar de ingênua deferência e encantamento, mas o sujeito que assiste ao filme dentro de sua casa (ou em outro espaço) e que pode, literalmente, interromper o processo de recepção, parar a imagem, “pular” cenas. Ou seja: o espectador atual pode ser o

¹²O estágio de espelho laciano, em linhas gerais, corresponde ao período entre os 6 e os 8 meses de idade, fase na qual a criança toma conhecimento da unidade de seu corpo pela especularização. A similaridade entre o período e a recepção cinematográfica está nas relações de projeção e de identificação que o espectador potencialmente estabelece com os personagens e/ou fatos diegéticos.

portador de um olhar autônomo e descontínuo. As diversas situações do olhar, no entanto, não implicam a desconsideração da situação tradicional (o espectador na sala de cinema), simplesmente revelam outras possibilidades de recepção que abalam o pressuposto relativo à passividade do espectador¹³.

Convém considerar, no entanto, que nem todos os teóricos do século XX viram o espectador como uma entidade inerte, suscetível à manipulação. Pioneiros como Munstemberg, no começo do século - que em 1916 em *The photoplay: a psychological study*, aponta para a capacidade do receptor de preencher as “lacunas” sugeridas pelo discurso fílmico - e Cristian Metz, nos anos 60, sublinham a importância do espectador para a realização efetiva do filme. De acordo com o último:

*Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. Assisto. Como a parteira que assiste a um parto e daí também à parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e todavia única) do ser testemunha e do ser ajudante: olho e ajudo. **Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar** [grifo nosso] (METZ. In XAVIER [org], 2003, p.406).*

Ao atribuir ao receptor uma posição fundamental para a concretização do filme, independente da natureza do mesmo (filmes comerciais, alternativos, de culto), C.Metz oferece um argumento que pode ser tomado “em defesa” do cinema convencional, frequentemente acusado pela crítica de transformar o receptor em um sujeito inerte e alienado¹⁴. Metz, no entanto, nos revela que pensar o espectador como um sujeito passivo é

¹³O espectador como uma entidade passiva e “refém” das imagens é um dos preceitos da *teoria do dispositivo* e um pressuposto partilhado por teóricos como Jean-Paul Sartre, Guy Debórd e Louis Althusser. Criticada por seu teor *oculofóbico*, a teoria do dispositivo tem sido questionada pela teoria da espetatorialidade, que vê no receptor um sujeito discursivo (cf. STAM, 2003, p. 347).

¹⁴ Entre os críticos que se posicionam contra o cinema *mainstream*, está Robert Stam. No livro *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação*, Robert Stam volta-se para a abordagem de um cinema que o autor denominou como **anti-ilusionista**, forma expresssiva capaz de provocar o espectador *ao justapor códigos antipáticos*, ao promover *uma colisão de linguagens e convenções, uma verdadeira guerre des rhétoriques*, a qual se faz presente, por exemplo, no cinema de Godard (cf. STAM,1981, p.29). O crítico ataca a manifestação artística que o próprio denominou como **ilusionista**, voltada para a satisfação dos desejo arcaicos do leitor e/ou espectador. A sua postura crítica retoma argumentos **psicológicos, históricos e artísticos**.

São três as dimensões da crítica [da arte ilusionista]: psicológica, histórica e artística. No plano psicológico, ela critica nossas tendências regressivas, nosso desejo de recuarmos aos

um pressuposto parcial, pois não se pode ignorar que é para ele, ou melhor, para servir ao seu olhar que a imagem cinematográfica nasce. O espectador, portanto, mais do que uma posição discursiva, é uma **reivindicação**, um *outro* desejado porque necessário para a realização efetiva do filme. O ato de assistir, portanto, faz do receptor um agente necessário, uma peça essencial para que o filme “nasça” e, efetivamente, se realize enquanto manifestação de natureza exibicionista. Trata-se de uma relação de mútua dependência entre o objeto do olhar e aquele que olha, ligação na qual ambos os referenciais desejam-se em um sentido convergente. É desse encontro de desejos que o filme se realiza, de forma plena. Em *O olhar e a cena* (2003), Ismail Xavier se detém sobre a ambiguidade que caracteriza as relações de subserviência entre o espectador e a imagem cinematográfica:

Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. Ao contrário das situações de vida em que estou presente ao acontecimento, na sala de espetáculos, já sentado, não tenho o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir, num processo que franqueia o que talvez de outro modo seria, para mim, de impossível acesso. Espectador de cinema tenho meus privilégios. Mas, simultaneamente algo me é roubado: o privilégio da escolha (XAVIER, 2003, p.36).

Se ao olhar do espectador (em sua situação clássica) são interditas as escolhas, ou melhor, as intervenções, entre o mesmo e o filme há um *compromisso de ganhos e perdas*, no qual o espectador aceita e valoriza *o olhar mediador do cinema porque as imagens que ele oferece têm algo de prodigioso –hoje talvez banalizado – advindo de sua liberdade ao invadir a intimidade*, da qual o receptor usufrui sem riscos. De acordo com I. Xavier, *o usufruto desse*

modelos e prazeres infantis. Os filmes, tal como os sonhos, sugere-nos Jean-Louis Baudry, favorecem a regressão do eu ao estado do narcisismo primitivo, o retorno a um ponto da vida psíquico em que a percepção e a representação não são ainda diferenciadas. No plano histórico, ela critica a nostalgia longínqua das formações sociais do passado que julgamos serem formas mais simples e mais humanas de vida. E, no plano artístico, ela critica o gosto que temos pelas histórias que ouvimos em criança e nosso desejo de retornar ao “era uma vez” de nossa infância, ao tempo em que os heróis eram sempre heróis, os vilões sempre vilões e, no final, tudo saía bem (ibidem).

Considerando os argumentos e direcionando-os para a obra de Pedro Almodóvar, sobre a qual nos deteremos, preferimos não a “situar” em nenhum desses vértices (ilusionista/anti-ilusionista), mas **em ambos**, ou ainda, **entre ambos**.

olhar privilegiado, não a sua análise, é algo que o cinema tem nos garantido, propiciando essa condição prazerosa de ver o mundo e de estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos. O espectador, portanto, está presente, mas fora do mundo observado (cf. XAVIER, 2003, p.36).

Em “Visual pleasure and narrative cinema” (1973), Laura Mulvey partilha de uma visão semelhante à de Ismail Xavier ao definir o espectador como um “convidado invisível” no processo de recepção. A autora parte de tal pressuposto para abordar uma questão específica: o fato de o cinema clássico hollywoodiano atender ao que a autora definiu como “olhar masculino”. Valendo-se também de argumentos psicanalíticos, Laura Mulvey vai além de Jean-Louis Baudry ao abordar a questão da espectralidade e do prazer associado a tal posição a partir de uma perspectiva feminista. Segundo a crítica, o prazer visual proporcionado pelas imagens do cinema clássico hollywoodiano atende às demandas do olhar masculino e heterossexual, que dirige às figuras femininas representadas dois olhares: **escopofílico fetichista** (“cultua” a imagem tornando-a “inofensiva”) e/ou **escopofílico voyeurista** (prazer associado à punição do objeto)¹⁵. Como resposta ao cinema clássico, que segundo Mulvey teria confinado a imagem feminina à posição de objeto, a crítica propõe uma espécie de cinema do desprazer, contrário à escopofilia; um cinema dialógico capaz de deslocar o espectador de sua posição privilegiada de “convidado invisível”.

O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço e olhar a platéia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isto destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do “convidado invisível”, e ilumina o fato de quanto o cinema

¹⁵ Texto fundador para a crítica cinematográfica, principalmente a feminista, “Visual pleasure and narrative cinema” foi bastante criticado, assim como todo o texto fundador. Entre as críticas mais contundentes ao ensaio está o fato de o mesmo silenciar quanto à existência de um “olhar feminino”, tema abordado em “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure’” (1981). No texto, Mulvey define o olhar feminino como epistemofílico (movido pela curiosidade, voltado para o prazer do deciframento) e revela que o próprio olhar seria uma **posição**, independente do fato de o espectador ser homem ou mulher.

dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo
(MULVEY. In: XAVIER [org], 2003, p. 453).

Esse “convidado invisível” desfruta de uma posição ainda mais confortável se considerarmos que em outras situações, como diante da TV, o espectador pode, simplesmente, trocar de canal, desligar o aparelho ou desempenhar outras atividades. No entanto, a partir do momento em que o mesmo acomoda-se diante da TV, ele “compromete-se” com as imagens, deixando-se seduzir por elas, assumindo a mesma posição contemplativa que o espectador na sala de cinema. Há uma cumplicidade entre àquele que se disponibiliza a “ver” e a imagem que se mostra. Quando senta diante da TV, o desejo do espectador encontra o da imagem.

Sendo a relação filme/espectador uma ligação permeada pelo desejo mútuo, deve-se considerar essa ânsia como um elemento mais do que intrapsíquico: trata-se de um componente que, assim como o discurso, é permeado por questões de natureza social e ideológica. A espectralidade, portanto, mais do que um encontro de desejos é também um encontro de discursos (o do leitor e o do texto)[cf. MORLEY. Apud STAM, 2003, p. 256]. O espectador, de acordo com o pressuposto, está longe de ser um mero objeto de interpelação, sendo um sujeito simultaneamente constituidor do texto e por ele constituído, bem como uma figura historicamente situada e atravessada por fatores como raça, gênero, classe e sexualidade. Abordando a questão de um ponto de vista mais específico, R. Stam revela:

As posições espectralas são multifórmes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam (STAM, 2003, 259).

O olhar do espectador não parte de um ponto neutro, mas de uma perspectiva fissurada e seletiva. Sendo assim, a recepção fílmica constitui um movimento que se inicia pela sedução (por parte da imagem), evolui para uma relação de troca (entre o filme que se “exibe” e o espectador que busca sentidos e/ou entretenimento) encerrando-se com o silêncio. Mas da

quietude o filme é “arrancado” sempre que alguém voltar a ele o seu olhar ou sempre que alguém celebrá-lo¹⁶ através da escrita, seja ela crítica ou mesmo literária.

1.3. Encontros inevitáveis: a Literatura e o Cinema

O Cinema como referencial para a escrita; a escrita (roteiro) como parte do processo de construção filmica; a Literatura como argumento para as adaptações cinematográficas: o constante entrecruzamento entre a imagem e a escrita leva-nos a pensar sobre as proximidades entre Cinema a Literatura, questão incessantemente revisitada pela crítica.

Desde a sua gênese, a teoria cinematográfica, estrategicamente, voltou o seu olhar para a Literatura (bem como para a Fotografia, o Teatro e as Artes Plásticas), não só em virtude das semelhanças estruturais entre romances e filmes, mas porque a comparação entre as expressões era uma forma de “enobrecer” (ou depreciar por completo) o Cinema, arte inicialmente desprestigiada¹⁷. Sendo a literatura uma expressão consolidada há milhares de anos e representada por um vasto cânone, foi vista por certos teóricos como uma “ascendente nobre” ao cinema incipiente, argumento que, segundo Robert Stam, seria um equívoco:

Com a questão da especificidade do meio são trazidas questões de prestígio comparativo. A literatura, em particular, com frequência tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais “nobre” que o cinema. Os frutos de milhares de anos de produção literária são comparados às produções medianas de um século de história do cinema, e declara-se a literatura superior. Afirma-se que a palavra escrita, que traz consigo a aura da escritura, é um meio intrinsecamente mais sutil e preciso para a descrição de pensamentos e sentimentos. Mas se poderia sustentar, da mesma forma, que o cinema, exatamente em razão da heterogeneidade de seu material expressivo, é capaz de maior complexidade e sutileza que a literatura. [...]. O cinema constitui um

¹⁶ O verbo “celebrar”, no caso, não está exclusivamente sujeito ao sentido apologético. Acreditamos que, na medida em que um texto é escrito sobre um filme, o mesmo é celebrado porque é revisitado, lembrado, “arrancado” do silêncio.

¹⁷ Desde as suas origens o cinema conquistou o grande público, fator encarado com desconfiança e mesmo com temor por parte da crítica. Visto frequentemente como uma arte “menor”, alienante e de gosto popular, ou ainda, como uma manifestação ameaçadora, que poderia acabar com o Teatro, a Literatura e a Fotografia; o Cinema foi discriminado mesmo por Munsterberg, crítico pioneiro que envergonhava-se de ser “flagrado” entre os espectadores (cf. STAM, 2003, p. 45).

locus ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura [grifo nosso](ibidem, 26).

O referencial literário, na teoria cinematográfica, deu origem a argumentos díspares: àqueles que privilegiam a Literatura (posição recorrente às críticas voltadas à adaptação de romances), ou ainda, em uma perspectiva mais ampla, que favorecem a palavra escrita em detrimento à imagem (argumento de Roland Barthes); aos que atacam tal relação (como Jean Epstein, em sua defesa ao “cinema puro” e, de certo modo, Gilles Deleuze, defensor da especificidade fílmica); e aos que reconhecem a cumplicidade profícua entre as expressões (como a crítica de Eisenstein, que deu ênfase ao uso cinematográfico do *monólogo interior*).

Ao destacar a natureza exibicionista da arte cinematográfica, Christian Metz partilha dessa última posição. Segundo o crítico:

*O filme é exibicionista, como o romance clássico do século XIX, romance de intriga e personagens, esse que o cinema imita (semiologicamente), **prolonga** (historicamente), **substitui** (sociologicamente, já que atualmente a escritura enveredou por outras vias)* [grifos nossos] (METZ. In XAVIER, 2003, p. 406).

O argumento de C. Metz repete o lugar-comum para, em seguida, nos surpreender ao atribuir também ao romance clássico o aspecto exibicionista, pressuposto que demanda certas colocações. Se entendermos os chamados “romances de intriga” como narrativas que exploram as relações de tensão entre os personagens e os “romances de personagem” como manifestações que desnudam o caráter, a natureza dos mesmos, o exibicionismo percebido por Metz se confirma¹⁸. Os verbos utilizados para expressar a relação filme/romance – *imitar*, *prolongar*, *substituir* – são também relevantes para pensarmos tal proximidade.

O filme *imita* o romance clássico semiologicamente porque, assim como o romance, o filme é também um mundo, um sistema de significações que seduz, que envolve o receptor em sua teia de signos e de desejos. De acordo com Metz, assim como a narrativa literária:

¹⁸ No romance clássico do século XIX, a descrição minuciosa dos seres, atos e fatos diegéticos fornece ao leitor imagens sólidas, “prontas”, próximas às representações fornecidas pela câmera. Esta ênfase no “mostrar” aproxima as narrativas do período aos filmes.

[...] o filme tradicional se quer história, não discurso. Porém ele é discurso, se referido às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público etc.; e é próprio desse discurso, o princípio mesmo de sua eficácia enquanto discurso, justamente apagar as marcas da enunciação e se disfarçar em história [grifo nosso] (ibidem, p.404).

Ao se disfarçar de *história*, o filme se aproxima ou ainda, *rouba* o romance clássico, cuja feição narrativa simula a ênfase na diegese para que os sentidos – que são potências discursivas – se ocultem. Sobre tal aspecto, as observações de R. Barthes nos parecem pertinentes, já que o teórico afirma que *no fundo de todo texto, por mais legível que ele tenha sido concebido, há, permanece algo de ilegível. O saber-ler, portanto, pode ser delimitado, verificado no seu estágio inaugural, mas bem depressa se torna sem fundo, sem regras, sem graus e sem termo* (BARTHES, 1988, p. 45)¹⁹. Se o filme tradicional nada mais é do que um **discurso**, o mesmo é definido por M. Foucault como uma construção permeada pelo desejo.

[...] o discurso -como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta e (ou oculta) o desejo: é também aquilo que é o objeto do desejo; [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta (FOUCAULT, 2006, p.10).

O discurso como **objeto** de desejo: esta é a posição que especialmente nos interessa, já que o Cinema como elemento que desencadeia a máquina da escrita - esta, movimentada pelo desejo de **ser** o filme, ou ainda, de possuí-lo - é um dos temas de nossa abordagem. Se o discurso pode ser também um instrumento de luta ou um motivo para lutar, a construção de um discurso escrito sobre o discurso fílmico pode ser vista como uma reação, como uma estratégia desestabilizadora da suposta hegemonia do visual sobre a palavra escrita, pressuposto que retoma Roland Barthes.

¹⁹ Da concepção de texto como fundo no qual repousa uma certa ilegibilidade, ou ainda, como construção que abriga algo de intocável, partilha Jacques Derrida. Segundo o filósofo:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção (DERRIDA, 1991, p.7).

Voltando aos verbos utilizados por Metz para definir a relação entre o filme e o romance, tratemos da suposta relação de *prolongamento* do romance clássico promovida pelos filmes. O estabelecimento dessa ligação é indissociável da função social do romance, no que diz respeito à possibilidade de *substituição* apontada pelo teórico. O cinema, de certa forma, repete a função do romance do século XIX pois, se após o surgimento da palavra impressa a leitura se popularizou constituindo um hábito nos lares burgueses, no século XX a arte cinematográfica - primeiramente na sala escura e depois via TV - passa a desempenhar a função de arte-entretenimento junto ao grande público. A relação de suposta substituição sublinhada pelo teórico remete a uma espécie de rivalidade e/ou tensão entre as expressões no que diz respeito às preferências do receptor. Se, em termos quantitativos, o Cinema possui um público maior, o que pode ser encarado como uma “vantagem” sobre o literário, há entre as artes uma ligação potencialmente fértil no caso das adaptações cinematográficas de textos literários já que tais reformulações, ao chamarem atenção para o texto matriz, contribuem para a vitalidade dos originais.

A partir das relações de *continuidade* e de *substituição* apontadas por C. Metz, pode-se pensar as transposições literárias para o Cinema não só como construções que substituem o livro no que diz respeito à preferência do público, mas também como manifestações que apontam à possibilidade de despertar o interesse pelo literário, pelo texto-matriz²⁰. As relações entre as expressões cinematográfica e literária, portanto, são norteadas pela ambiguidade, sendo a mesma resultado de uma ligação frequentemente tensa alternada por colaborações mútuas.

Contrariando o ideário de C. Metz, que assinala as **similaridades** entre Literatura e Cinema - posicionamento que pode reforçar tanto a cumplicidade quanto a tensão entre as formas expressivas - , a concepção deleuziana sublinha exatamente as **especificidades**

²⁰ A “redescoberta” dos romances adaptados para o Cinema por parte dos leitores é um fato recorrente. Adaptações filmicas com êxito em termos de público frequentemente colocam o texto literário, ponto de partida para o argumento fílmico, entre os “mais vendidos”.

cinematográficas. No texto *Narrativa e modernidade*, André Parente destaca exatamente a relação além-Metz que orienta os preceitos de Gilles Deleuze quanto à narrativa/narratividade cinematográfica. O texto de A. Parente, o qual utilizaremos para desenvolver certos argumentos, é também um texto além-pai: homenageia Deleuze quando concorda com suas idéias, ao mesmo tempo em que o “rouba”, apropriando-se de seus conceitos para tecer outras proposições²¹.

A abordagem semiológica de Christian Metz encara as imagens cinematográficas como enunciados icônicos submetidos às regras linguísticas, perspectiva que, segundo A. Parente, *está na origem de numerosos mal-entendidos, falsos problemas e oposições, sendo a mais conhecida a oposição entre cinema narrativo e cinema não-narrativo* (PARENTE, 2000, p.13). Segundo o crítico, as imagens cinematográficas não decorrem dos códigos e das regras da linguagem, mas seriam, elas próprias, acontecimentos.

*O que nos interessa é a relação imagem/acontecimento. Não há, de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimentos. As **imagens são acontecimentos**[grifo nosso] (ibidem, p.14).*

Acontecimentos: essa é também a definição que o Parente dá à narrativa, elo visto como o mais elementar na relação de similaridade entre o romance e o filme. Como acontecimentos, a imagem e a narrativa não estão reduzidas a processos linguísticos, preceito que se distancia da concepção de C. Metz e mesmo de Roland Barthes. Sendo assim, de acordo com A. Parente, *os verdadeiros processos narrativos cinematográficos são, antes de tudo, imagéticos. O que se opõe ao narrativo não é o imagético, e sim o “narrativo” tal como concebido pela semiolingüística* (ibidem, p.27). A narrativa, portanto, seria *um enunciável e o enunciável ou o sentido não se reduz nem ao estado de coisas nem ao enunciado de fato*. Ou ainda, a narrativa é, antes de tudo,

²¹ Os conceitos abordados por A. Parente são os de Imagem-movimento e Imagem-tempo formulados por Gilles Deleuze nos livros homônimos (*A imagem-movimento: Cinema I*. São Paulo: Brasiliense, 1988 e *A imagem-movimento: Cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 1990).

um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato. Esse movimento de pensamento é irreduzível ao estado de coisas designado pelos enunciados (= significado de fato nas teorias semânticas), ao discurso daquele que o enuncia (=significante de fato na teoria de Genette) e à universalidade ou à generalidade expressas por ele (teoria mimética de Ricoeur). O enunciável é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa, e a narrativa, a realidade (ibidem, p.35).

Em *Narrativa e modernidade*, André Parente critica a dicotomia cinema-narrativo/cinema não-narrativo, relação, segundo o autor, equívoca e originada a partir de C. Metz. De acordo com Parente, tal divisão seria equivocada, pois se as imagens (material cinematográfico) são indissociáveis dos acontecimentos, ou ainda, se as mesmas *são* acontecimentos, elas independem da *sucessão* de fatos diegéticos. Ao criticar o pensamento dicotômico, o teórico - assim como o seu “pai”, G. Deleuze, que divide a narrativa cinematográfica em **imagem-movimento** e **imagem-tempo**²² - utiliza-se da tensão opositiva **verídica/não-verídica** para “qualificar” a narrativa (cinematográfica ou não). Convém assinalar, no entanto, que tal divisão independe da presença/ausência do elemento ficcional. A **narrativa verídica** seria semelhante ao **monólogo interior**, forma expressiva na qual as posições discursivas estão definidas, ou seja: *sabemos quem somos, quem fala e quem conta*. Quanto à narrativa **não-verídica**, a mesma estaria próxima a um **monólogo narrativizado**, a um discurso indireto livre, no qual o eu torna-se um outro (cf. ibidem, p.37). Nela, *há uma fissura do “eu”, que se torna a um só tempo narrador e personagem, por um lado, espectador e personagem, por outro*, definição que, portanto, *implica uma dupla fissura, a do falar e a do ver* (ibidem, 49). De uma forma mais generalizada, André Parente define a narrativa como:

²² As **imagens-movimento** se fazem realidade conforme o seu movimento, exprimindo uma mudança ou um devir de um todo. Sendo assim, *os objetos e atos da realidade são unidades da imagem –movimento, pois esta se torna uma realidade que “fala” por meio de seus objetos* (ibidem, p.23). As imagens-movimento associam-se ao cinema clássico (de Eisenstein e Griffith, por exemplo) e ao *mainstream* hollywoodiano, manifestações que se voltam para um problema central a ser resolvido no decorrer da trama e que se valem da linearidade. Já as **imagens-tempo** são acontecimentos abordados a partir de um ato de presentificação, ou ainda: *as imagens-tempo são acontecimentos ideais, abordadas do ponto de vista de um regime de temporalização ou regime falsificante, no qual cada imagem implica necessariamente uma rachadura do “eu”* (PARENTE, 2000, p.15). As mesmas associam-se ao cinema moderno, ignoram as relações de causa-efeito próprias ao cinema clássico, voltando-se para a transmissão dos processos memorativos, para o sonho e para o imaginário (cf. STAM, 2003, p.286).

[...] essa situação refletida, pela qual sua realidade se realiza transformando a realidade em sua própria imagem. [...]. Há, portanto, dois modos distintos de narrativa, seja ela literária ou cinematográfica. Na narrativa monológica [verídica] de Ulisses, sabe-se quem se é e quem se conta. Trata-se de um sistema de juízo reflexivo e de reconhecimento (o mundo é uno). [...]. A concepção não-verídica da narrativa e do mundo significa indissolivelmente o Deus morto, o “eu” rachado e o mundo múltiplo. Por isso, muitos críticos e teóricos notaram a importância, na literatura e no cinema moderno, da indeterminação da ação, das personagens e dos narradores: as ações já não se encadeiam em relação a uma lógica causal, as personagens e os narradores perdem suas identidades, e a voz narrativa torna-se polifônica descentrada, afônica, mentirosa, etc [grifos nosos](ibidem, p.38-9).

Os argumentos acerca das narrativas literária e cinematográfica – de C. Metz, G. Deleuze, A. Parente – passam por itinerários distintos, entretanto, não ignoram os elos relativos à narratividade e à natureza imagética das mesmas. Ainda que os primeiros registros cinematográficos fossem meras cenas do cotidiano em movimento, sem qualquer ligação com o texto escrito ou com a palavra, desde as suas manifestações iniciais o cinema sempre foi *narrativo*, sempre foi essa *situação que reflete a realidade, ao mesmo tempo em que a transforma em sua própria imagem*²³. Partindo do pressuposto de que o surgimento do Cinema inaugura um outro imaginário, uma outra memória – que, como nos revela R. Piglia não é mais a de Shakespeare, mas a de Hollywood –, e a Literatura não ficou indiferente ao fato, a Literatura antecede o Cinema como expressão narrativa e imagética, de modo que podemos pensá-la como uma expressão paradigmática à arte cinematográfica em determinados aspectos. De uma forma mais específica, pode-se pensar que o Cinema, ao assumir a ficcionalidade e os elementos a ela implicados (personagens, enredo), “rouba” propriedades, até então, inerentes às manifestações romanescas e teatrais. Tal apropriação não é nova: a própria Literatura e o Teatro são herdeiros de uma tradição oral tão antiga e

²³ Esta propriedade cinematográfica (de refletir a realidade ao mesmo tempo em que a transforma, à sua semelhança) é relevante para pensarmos também sobre a formulação das imagens literárias por parte do leitor. As mesmas também podem passar por uma espécie de “filtro cinematográfico”, ou seja: ao lermos um determinado texto literário, podemos configurar as imagens oferecidas pelas palavras à semelhança das imagens cinematográficas (ou mesmo televisivas). A cultura visual interfere em nosso imaginário e pode intervir mesmo na nossa percepção e recepção.

onipresente quanto a humanidade. Uma vez “roubados” esses elementos, as manifestações cinematográficas vêm na Literatura um manancial, ou ainda, uma máquina temática e textual, cujas manifestações estariam disponíveis à adaptação, ao “roubo”, à “traição”²⁴. Sobre as adaptações cinematográficas de textos literários, o crítico José Carlos Avellar revela:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como o dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer (AVELLAR. Apud JOHNSON, 2003, p.40).

As adaptações, portanto, não se limitam a tentativas de “tradução”, mas são processos de criação, de *transformação*, de *transmutação*, ou ainda, de *reciclagem* do texto escrito (cf. STAM, apud DINIZ, 2005, p.45). Essa liberdade reconhecida pela crítica como potencialmente fértil, no entanto, não ignora o referencial escrito, ou ainda, não deixa de celebrá-lo. Ao comentar sobre o processo de adaptação literária para o Cinema representado no filme de Spike Jonze, não por acaso intitulado *Adaptação* (2004)²⁵, Taís Nogueira Diniz destaca que no mesmo:

²⁴ No ensaio “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*”, Randall Johnson chama a atenção para um equívoco crítico: a insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica ao texto literário original. Segundo o teórico:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre a obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. [...]

Na realidade, isso é um falso problema, que só se coloca sob certas condições. Não é, por exemplo, um problema para o espectador que não conhece a obra original. (JOHNSON et AL, 2003, pp. 40-1)

²⁵ No filme, o ator Nicholas Cage representa o próprio roteirista do filme, Charlie Kaufman, bem como o seu irmão gêmeo, Donald, personagem estritamente ficcional. *Adaptação* é um filme metalinguístico, no qual a dificuldade do roteirista para adaptar o romance *The orchid thief*, de Susan Orlean, torna-se o argumento diegético. A própria autora do romance surge como antagonista na trama. Taís Nogueira Diniz cita Robert Stam, crítico que acredita que a temática do filme seja não apenas a problemática da adaptação, mas a da própria escrita, ou ainda de uma encenação do processo de produção escrita.

*Segundo Robert Stam (2005), **Adaptation** mostra vários escritores trabalhando: Susan Orlean (Meryl Streep) escrevendo **The orchid thief**; Charlie Kaufman (Nicholas Cage) escrevendo a adaptação de **The orchid thief**; o irmão gêmeo de Charlie Kaufman (Nicholas Cage), escrevendo roteiros comerciais; e Charles Darwin escrevendo **A origem das espécies**. Mesmo La Roche se*

Somos assim lembrados de que o filme é uma forma de escrita que bebe em outras formas de escrita. Durante o processo, se modifica, muda sofre mutação. E se a mutação é um processo evolutivo, as adaptações filmicas podem ser vistas como mutações que ajudam suas fontes a sobreviver (DINIZ, 2005, pp. 90-1).

A Literatura como possibilidade temática também dinamiza o que podemos por ora denominar como “máquina cinematográfica”. Além do filme de Spike Jonze, filmes como *As horas* (2002), de Stephen Daldry; *Má educação* (2004), de Pedro Almodóvar; *Mais estranho que a ficção* (2006), de Marc Forster, abordam o literário a partir de diferentes ângulos, voltando-se para a questão da influência da leitura sobre o receptor; para a temática da experiência sobre criação; para os dilemas e as dificuldades da concepção textual.

A literatura como tema; as adaptações cinematográficas de textos literários como “roubos” que contribuem para a longevidade de suas fontes: fatos que sublinham a relação de cumplicidade profícua entre o literário e o cinematográfico. Mas a dinâmica das apropriações vai mais além: a “categorização” dos filmes em **gêneros** representa também uma apropriação das “formas” literárias, “empréstimo”, ou ainda, “contágio”²⁶ que remonta Aristóteles:

*A teoria do cinema também é herdeira da história da reflexão sobre os gêneros literários. Etimologicamente originada do latim **genus** (“espécie”), a crítica genérica teve início, pelo menos no que veio a ser conhecido como “Ocidente”, como a classificação das várias espécies de textos literários e o estudo da evolução das formas literárias. Na **Poética**, Aristóteles propôs tratar “a poesia em suas diferentes espécies, observando a qualidade essencial de cada uma delas (STAM, op.cit, p. 27).*

O cinema “apropriou-se” dos gêneros, categorias então associadas à Literatura e ao Teatro, porque tais expressões propagaram e fixaram diretrizes que construíram um imaginário comum, constantes influentes sobre a recepção. O receptor procura por manifestações que seguem as diretrizes de um determinado gênero por uma questão de familiaridade e mesmo de poder, uma vez que a previsibilidade dos gêneros dá ao leitor e/ou

aventura a escrever. Além desses, Robert Mckee (Brian Cox), o autor real de um livro sobre roteiros, faz palestras sobre essa técnica (DINIZ, 2005, p. 90).

²⁶ Conceito abordado na nota 10.

espectador um relativo domínio sobre os fatos diegéticos. Sobre a relação *gênero/espectador* deteremo-nos a seguir.

1.3.1 Entrecruzamentos: notas sobre gêneros e autoria

Ao tratar dos gêneros Silvia Oroz destaca que a sintaxe dos mesmos estabelece uma relação de familiaridade com o receptor, empatia que *dá margem a uma arma importante: o conhecimento. Este permite que o espectador saiba mais do que o herói protagonista a respeito de sua sorte futura ou sobre suas relações com outros personagens. Assim, o espectador da tragédia grega sabia, desde o início, qual seria a sorte de Electra, Édipo ou Ifigênia* (ibidem, p.43). Tal previsibilidade dá poder ao receptor, que se coloca em uma relação de superioridade com relação aos personagens, alheios ao que lhes espera. Nas palavras de S. Oroz, *este domínio permite um certo controle/posse sobre a narração, que tende a provocar um registro inconsciente de propriedade de um bem* (ibidem). Sendo assim, de uma maneira ampla, pode-se afirmar que a previsibilidade dos gêneros deixa o receptor em uma posição confortável, o que assegura a permanência deste “sistema”. Segundo Daniel Link:

O certo é que grande parte da cultura do século XX, [...], se reconhece como produzida em relação com modelos genéricos mais ou menos estáveis e mais ou menos hegemônicos. Nesse sentido, os gêneros funcionam enquanto um sistema de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito (LINK, 2000, p.64).

A relação de familiaridade entre os gêneros e o público foi prontamente percebida pela indústria que, ainda hoje, se utiliza dessa estratégia. Sendo assim, se há uma literatura e um cinema de massas, também há gêneros²⁷.

²⁷ A menção à cultura de massas está comumente associada aos veículos que tem maior alcance e maior apelo junto às massas (televisão, cinema, rádio, internet). No entanto, convém considerar que existe também uma **literatura popular** e uma **literatura de massas**, bem como um **teatro popular**, ainda que a Literatura e o Teatro geralmente sejam associados a um público quantitativamente limitado. Por outro lado, ainda que o cinema e a música possam ter um grande alcance, existem manifestações dirigidas a um público restrito, como, por

Para que haja “gênero” (vale dizer: para que haja cultura industrial) deve haver repetição ou, o que dá no mesmo: para que haja “classe” deve haver uma certa recorrência de certas formas que permitam a generalização. [...].

*[...] é porque a cultura industrial funciona em e pelos gêneros que os gêneros funcionam como padrões de reconhecimento cultural, em princípio, e modelos de identidade, em última instância. Os gêneros organizam a experiência. [...]. A cumplicidade entre gênero, texto e cultura, pois, garante a **legibilidade da vida**. Cada gênero viria explicar uma parcela da vida, garantir uma leitura dessa parcela, organizar a experiência (das multidões) em relação a um tópico ou aspecto da vida (ibidem, p.66).*

Considerando que os gêneros, na cultura industrial, organizam a experiência das massas, sua “vida cotidiana” pode-se dizer que a cultura de massas é a forma discursiva de uma certa forma de dominação (cf. ibidem, p.66-7). Baseada na **repetição**, as manifestações da cultura de massas atraem o receptor pela previsibilidade, que lhe assegura o relativo controle sobre a diegese. Simultaneamente, a reiteração sintático/ideológica presente em tais manifestações interfere na formação do imaginário comum e pode ser usada para a manutenção dos valores hegemônicos. As manifestações da cultura industrial agradam ao público para “dominá-lo”. Trata-se, portanto, de uma relação sedutora e de mútua subserviência.

Se os gêneros constituem sistemas de orientações *que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito*, como nos revela D.Link, convém lembrarmos que a origem dos mesmos é anterior à indústria. Melhor dizendo: a origem dos gêneros está na origem da própria Literatura e o Cinema apropriou-se de tal categorização por uma necessidade de mercado que, ainda de acordo com S. Oroz vai além da empatia que os gêneros exercem sobre o público:

Os gêneros foram a forma adotada para diferenciar os produtos e racionalizar o processo produtivo em função da especialização. Assim, havia diretores de western, musicais, etc, e produções classe A ou B. [...] o sistema de gêneros permitia usar, no afã de racionalização da produção, esquemas argumentativos, decorações, etc., já utilizados em outros filmes. Por isso é que as ruas do “velho oeste” são todas parecidas. No melodrama latino-americano, é

exemplo, o **cinema alternativo** e a **música erudita**. A relação entre as manifestações artísticas e o público, portanto, não é determinada pelo veículo, estando mais relacionada a elementos genéricos e mesmo estilísticos.

freqüente ver a mesma escada na grande sala da família rica (OROZ, op.cit, p.53).

Organizadores da experiência e da própria produção, os gêneros cinematográficos são categorias repetidas, mas também atacadas, desgastadas e reinventadas atualmente. Porque frequentemente corrompidos, a simples existência dos gêneros movimenta uma máquina: a da subversão.

O surgimento do chamado *cinema de autor* na França dos anos 60 é um exemplo de dinâmica resultante do que podemos denominar “máquina genérica”. Subvertendo os filmes *mainstream* bem como os filmes franceses então institucionalizados – voltados para a adaptação “fiel” dos clássicos literários -, tal cinema, no momento de sua irrupção, defendeu o **estilo**, marca discursiva não necessariamente autobiográfica, mas resultante de reverberações pessoais, ideológicas, metafísicas; bem como a refuncionalização, o reaproveitamento, o deslocamento das “normas” genéricas.

A fim de romper com a sujeição do cinema às fontes escritas e literárias (no caso das adaptações), o autorismo cinematográfico utiliza o termo *autor* em um sentido **metafórico**, no intuito de defender a autonomia do diretor no processo de construção fílmica. Ao reivindicar a independência do trabalho de direção a partir da metáfora autoral, os críticos-cineastas atacam as exigências dos estúdios e/ou das políticas de produção. No ensaio “Birth of a new avant-garde: the camera-pen”, Alexandre Astruc prepara o caminho para o surgimento da **política do autor**²⁸ ao afirmar que o cineasta, assim como o romancista e o poeta, deveria ser capaz de dizer “eu”. A realização fílmica seria uma espécie de escritura de imagens captadas/escritas por uma *camera-pen*. Mais tarde, os cineastas-críticos da revista *Cahiers du Cinema* (como Truffaut e Godard) levam adiante as propostas de Astruc no intuito de defender a “liberação autoral”, valendo-se das metáforas escriturais na referência ao processo de criação fílmica.

²⁸ Denominação que o autorismo cinematográfico recebeu da crítica francesa. No ensaio “Notes on the auteur theory in 1962”, o crítico norte-americano Andrew Sarris utiliza-se da expressão “teoria do autor”, designação que se tornou mais conhecida (cf. STAM: 2000, pp.100-105)

Estamos sempre sós, seja no estúdio ou diante da página em branco, revela Jean-Luc Godard; Agnès Varda, antes da realização do filme *La pointe courte* (1954), anuncia o propósito de *fazer um filme exatamente como se escreve um livro* (cf. STAM, 2000, 105). A apologia à “inscrição” de marcas autorais nas manifestações cinematográficas levou os *Cahiers* a valorizarem o trabalho de cineastas como Hitchcock, Buñuel e Hawks, diretores que impuseram suas marcas autorais apesar das limitações impostas pelos estúdios e/ou políticas de produção²⁹.

Encarado como uma “política” pelos críticos-cineastas franceses e como uma “teoria” pela crítica americana, o autorismo, segundo Robert Stam, seria um *foco metodológico* (cf. *ibidem*, p. 111) cuja animosidade com relação ao referencial literário e às exigências mercadológicas não perde de vista nem a literatura, nem os gêneros, que são produtos desse mercado. O “empréstimo” das noções de *autoria*, *escrita*, *escritura* e *textualidade* representa esse posicionamento ambivalente com o literário, assim como o resgate de gêneros revela uma aproximação com os produtos da cultura de massas. Sobre tal proximidade, trata R. Stam:

[...]. O autorismo também realizou uma inestimável operação de resgate de filmes e gêneros negligenciados. Encontrou personalidades autorais em locais os mais surpreendentes – especialmente entre os diretores norte-americanos de filmes B como Samuel Fuller e Nicholas Ray. Resgatou gêneros inteiros – o thriller, o faroeste, o filme de horror – do preconceito da arte literária erudita (*ibidem*, p.111).

Criticado por subestimar o trabalho de equipe próprio à produção cinematográfica – afinal, *o cineasta não é um artista desimpedido*, mas inserido em uma *rede de contingências materiais, cercado pelo aparato babélico de técnicos, câmeras e luzes* (cf. *ibidem*, p.109) – o

²⁹ Entre os cineastas que, apesar das imposições dos estúdios, mantiveram as suas marcas autorais está Luís Buñuel na sua fase mexicana (1946-1965). Produção geralmente encarada como menor dentro da obra do diretor aragonês, esses melodramas eram realizados de forma rápida e barata para atender à ampla demanda do público mexicano. Exatamente por serem voltados ao grande público, tais filmes são marcados por um maniqueísmo aparente. No entanto, sob a máscara do lugar-comum é possível entrever o estranhamento, a ironia e a dissimulação de pulsões. Desse modo, ainda que *inserido numa indústria de filmes, o cineasta conseguiu aliar o talento do artesão à ousadia e à inventividade do autor* (cf. ARAÚJO. In CAÑIZAL, 1993, p.119). Sob tal aspecto nos deteremos em outro momento.

cinema de autor foi atacado por parte da esquerda, que privilegiava uma produção coletiva e por parte do feminismo, que reivindicava o reconhecimento de autoras. Passado o apogeu do cinema de autor nos anos 70, ressurgem os gêneros, ainda que muitas vezes deslocados de sua configuração tradicional. A revalorização do *diálogo com os produtos da indústria* foi uma *estratégia de sobrevivência de um novo cinema político que se queria mais estável na comunicação com o público* (cf. XAVIER, 2003, p. 86). Esse retorno/ruptura reitera o caráter orientador e estabilizador dos gêneros, ainda que esse ressurgimento se faça pela diferença.

1.3.2 Gêneros: dinamismo subterrâneo

A categorização da Literatura e do Cinema em “gêneros” é frequentemente associada à limitação criativa e mesmo autoral. Tal “ataque” nos parece desnecessário uma vez que *os gêneros, apesar de suas regras próprias, vivem em permanente mutação, [...] sendo a chave para entender a cultura de massas, por estarem dinamicamente vinculados ao contexto histórico-cultural*. Sendo assim, os gêneros mantêm *um dinamismo subterrâneo, relacionado com as necessidades do mercado, que, por sua vez correspondem ao constante – embora imperceptível- movimento social* (cf. OROZ, 1999, p.48). Partindo de tal pressuposto, reconhecer um determinado gênero como uma categoria mutável, identificar as mutações sofridas no interior do mesmo e analisar os agentes que ocasionaram essas mudanças nos parecem estratégias analíticas mais eficientes do que o simples desconsideração da categoria. Ao referir-se à abordagem genérica, Robert Stam aponta possibilidades analíticas compatíveis com a nossa proposta.

Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero

*conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado*³⁰(STAM, 2003, p.151).

Buñuel, Kubrick, Fassbinder, Saura, Bigas Luna e Almodóvar estão entre os diretores cujas obras dão uma especial atenção aos gêneros, “categorias” que em seus filmes são revitalizadas através de deslocamentos, inversões e combinações, o que inspira a adoção de uma postura analítica contrária à taxonomia. As produções dos diretores estão alheias *ao melodrama mais canônico*, já que em seus filmes *prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica [...]*, nos quais *explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico* (XAVIER, 2003, p. 87).

Ao sujeitarem os gêneros às marcas estilísticas, tais diretores induzem à formulação de novas abordagens críticas, movimentando também a reflexividade teórica. A dinâmica dos gêneros - e os desdobramentos da mesma - não é movida apenas por uma ânsia de autoria, mas também por uma necessidade de mercado, o que, de certo modo, revela o poder do espectador. Ao mesmo tempo em que a previsibilidade dessas “categorias” dá ao receptor a sensação de domínio, eventuais surpresas também podem seduzi-lo e é nessa “brecha” que se situam muitas das obras que conciliam o êxito crítico e o de público.

O mais popular entre os gêneros - o **melodrama** – apresenta uma dinâmica peculiar já que se apresenta, simultaneamente, como o gênero mais tradicional (se considerarmos o enfoque dado pelas novelas televisivas e pelo cinema *mainstream*) e o mais reinventado (as obras de Néelson Rodrigues e Manuel Puig exemplificam a apropriação irônica do mesmo). Essa posição dupla do melodrama se deve ao didatismo e à maleabilidade que lhe são próprios:

³⁰ “Elevar um gênero baixo”, “vulgarizar um gênero nobre”, “revigorar um gênero exaurido”, “instilar um conteúdo progressista em um gênero conservador”, enfim, parodiar e revitalizar gêneros: o cinema de Pedro Almodóvar explorou e explora essas possibilidades. A utilização de boleros, a dupla configuração do gênero melodramático (nos sentidos paródico e apologético), a “inscrição” de outros gêneros e falas nos seus filmes (o que resulta em manifestações híbridas e, como veremos, “inconvenientes”) são gestos que evidenciam a experimentação voltada às categorias discursivas.

À medida que o século XX avançou, as mudanças sociais e as novas questões trabalhadas na ficção deram lugar a um imaginário gradualmente marcado pela psicologia moderna e por uma franca medicalização do senso comum, em que a admissão da utilidade do prazer para a vida sadia veio combater o ascetismo religioso e ajustar os padrões morais do melodrama à tolerância e ao hedonismo da sociedade de consumo. Nesse processo, o movimento em favor de uma crescente gratificação visual é o dado constante, ao lado da maleabilidade do gênero que, embora ainda afeito às encarnações do bem e do mal, incorpora muito bem as variações que tais noções têm sofrido (ibidem, 93)

Regido pelo didatismo, marcado pela mesma flexibilidade que atualiza a própria moral através dos tempos, a instauração do melodrama se dá em um momento histórico conturbado. A ocasião de seu surgimento não é outra senão a da ruptura.

2. VARIAÇÕES SOBRE O MELODRAMA

2.1. Notas sobre a irrupção

Falar sobre a origem do melodrama, assim como falar sobre qualquer origem, é tratar sobre uma dissidência. O princípio como ruptura, a história do gênero como uma série de dissensões: esses serão os princípios de nossa abordagem de orientação **arqueológica**, perspectiva voltada à irreduzibilidade dos discursos, ou ainda, método analítico que busca *no grande amontoado do já dito o texto que se assemelha “antecipadamente” a um texto ulterior*, que procura *por toda parte para encontrar, através da história, o jogo das antecipações ou dos ecos*; que destaca, *alternadamente, a propósito de uma obra, sua fidelidade às tradições ou sua parte de irreduzível singularidade* (cf. FOUCAULT, 2007, p.162). A **arqueologia**, segundo M. Foucault, seria uma alternativa de fuga à *ingenuidade das cronologias* e à utopia das origens, já que de acordo com o crítico a análise linear a partir de um marco original reconduziria a um ponto indefinidamente recuado e, como tal, inacessível.

[...] além de qualquer começo aparente há sempre uma origem secreta e tão originária que dela jamais poderemos nos reapoderar inteiramente. Desta forma, seríamos fatalmente reconduzidos, através da ingenuidade das cronologias, a um ponto indefinidamente recuado, jamais presente em qualquer história; ele mesmo não passaria de seu próprio vazio; e a partir dele, todos os começos jamais poderiam deixar de ser recomeço ou ocultação (Ibidem, p. 27).

Se a busca de um marco inaugural à formação do gênero melodramático é desnecessária porque esse ponto, simplesmente, nos escapa; no entanto, a referência a determinados aspectos históricos mostra-se relevante, já que os mesmos funcionam como princípios

organizadores do gênero como uma *formação discursiva*³¹. A emergência discursiva, de acordo com Michel Foucault, é uma espécie de encenação de forças expressivas, *o salto pelo qual essas forças passam dos bastidores para o teatro*, para a notoriedade. *Ninguém é portanto responsável por uma emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício* (cf. FOUCAULT, MP, 2006, p.24). No caso da irrupção do gênero melodramático, a ocasião de seu surgimento se dá sob o impacto de uma ruptura histórica singular, impossível de ser ignorada: a Revolução Francesa, fato cujo resultado está no estabelecimento da hegemonia burguesa, o que implica a reformulação dos valores bem como das expressões artísticas. Sendo assim, o melodrama delinea-se na França pós-revolucionária, momento histórico particularmente conturbado, para atender à demanda de um novo público consumidor de arte que é inculto, inflamado e ansioso por modelos. O furor que marca a ocasião de seu nascimento permeia a estética e a lógica melodramática, caracterizada pelo excesso, pelo maniqueísmo, pelo arrebatamento, elementos que marcam a distância entre o gênero emergente e o teatro clássico³².

Reconhecer o percurso discursivo do gênero como desviante e disperso é acrescentar à perspectiva arqueológica que movimentava a nossa análise o método analítico definido por M. Foucault como **genealógico**³³. Viés que abrange a interferência dos fatores políticos sobre o discurso, a **genealogia**, consiste em um método analítico voltado à demarcação dos *acidentes*,

³¹ Entendemos por *formação discursiva* um espaço de *dissensões múltiplas*, uma *distribuição de lacunas, de vazios, de ausências, de limites, de recortes*. Nesse sentido, a análise discursiva pode voltar-se não apenas para tais desvios, mas também para as recorrências, para as *positividades* que coexistem paralelas ao discurso (cf. FOUCAULT, 2007, p. 135-142).

³² A diferença entre o melodrama e o teatro clássico é, visivelmente, uma mudança de *tom*. Como nos revela Ismail Xavier, o qual citaremos posteriormente, nas manifestações melodramáticas é preciso *dizer tudo*, necessidade que atende aos anseios do público que então se afirmava.

³³ A utilização dos conceitos foucaultianos em um texto que, em vários momentos, faz menção a elementos da psicanálise pode causar estranhamento, tendo em vista que a obra do filósofo é atravessada por uma relação tensa com a teoria psicanalítica. Na obra de Michel Foucault percebe-se uma visão cética acerca das práticas clínicas, frequentemente encaradas como práticas disciplinares limitadoras. Ao utilizarmos-nos de elementos da psicanálise, no entanto, não temos a intenção de “disciplinar” a obra de Pedro Almodóvar, já que encaramos as manifestações artísticas e literárias como espaços nos quais a desrazão encontra liberdade. No entanto, acreditamos que a psicanálise ofereça possibilidades analíticas interessantes no que diz respeito à relação entre o indivíduo e as instituições e/ou seus representantes, tema que é constantemente abordado nos filmes do diretor/autor.

dos *ínfimos desvios –ou ao contrário das inversões completas – dos erros, das falhas na apreciação, dos maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós. É descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente* (cf. *ibidem*, p.21). Abordar a irrupção melodramática sob os métodos **arqueológico** e **genealógico**, portanto, ignora tanto a utopia das origens quanto a ilusão do heroísmo, dos gênios, dos criadores³⁴.

Explorar o itinerário de desvios que deu ao melodrama essa forma inexacta, porém reconhecível ao leitor/espectador contemporâneo, é percorrer um trajeto cujo começo não se dá a partir de um ponto, mas de uma fluidez em torno do próprio termo **melodrama**. Denominação que, na Itália do século XVII, designava as manifestações teatrais musicadas (o radical *melos* significa “música” em grego), a palavra é tomada no século XVIII por músicos franceses para referirem-se aos dramas musicados e às óperas. A denominação foi refuncionalizada por Rousseau, ao definir a sua peça *Pigmalião* (1775) como manifestação representativa de um *gênero intermediário entre a simples declamação e o verdadeiro melodrama*. De acordo com J.M. Thomasseau, no período, *a palavra melodrama veio a ser, então, imperceptivelmente, um termo cômodo para classificar as peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos [...]*. O adjetivo *melodramático* passa a desempenhar, então, um papel de chamariz, sobretudo durante a Revolução, quando se via qualquer trapalhada cênica ser qualificada de **melodramática** (cf. THOMASSEAU,1984, p.17).

Gênero cujo nome representa uma apropriação, ato que resultou na refuncionalização do sentido do termo, falar das origens do melodrama é também percorrer um itinerário de

³⁴ Os métodos **arqueológico** e **genealógico**, segundo Roberto Machado, seriam estratégias complementares. A **arqueologia** volta-se para a *análise das interrelações de saberes, do estabelecimento de uma rede conceitual que lhes cria espaço de existência* com o intuito de responder **como** os mesmos *apareciam e se transformavam*. Já a **genealogia** pretende explicar o aparecimento dos saberes a partir de práticas externas a eles, ou seja, explica o **porquê** da existência e das transformações dos mesmos. Enquanto a arqueologia se detém sobre a rede de recorrências discursivas, a genealogia volta-se para a formação do discurso considerando as práticas políticas (cf. MACHADO. In: FOUCAULT. *MP*,2006, p. 7-23).

marcas, de rastros deixados por outros gêneros, de modo que se pode pensar o melodrama como um gênero construído por acúmulos, ou ainda, por sobreposições. No livro paradigmático *O Melodrama*, Jean-Marie Thomasseau identifica no gênero os vestígios de manifestações hoje desconhecidas, como a *pantomima muda e dialogada*; bem como “rastros” deixados pela *tragédia*, pelo *romance* e, especialmente, pelo *drama burguês*.

Desconhecidas do público contemporâneo, as pantomimas do século XVIII legaram ao melodrama várias de suas características fundamentais, como a *tipificação simplificadora dos personagens*, a *mise en scene* movimentada e com regras bem estabelecidas, [...], o uso da *temática obsessional da perseguição e do reconhecimento* (ibidem, 20)³⁵. Quanto ao vínculo entre os gêneros melodramático e trágico, o mesmo é, muitas vezes, encarado pela crítica como uma relação de **degenerescência**, pressuposto que pode ser colocado em outros termos.

Segundo Thomasseau:

Quando a história literária fala do melodrama e de suas origens, ela o faz, freqüentemente³⁶, em termos de esclerose e decadência, explicando certas vezes o nascimento do gênero como uma degenerescência da tragédia. É verdade que a tragédia, sobre a qual Voltaire tentou provocar e teorizar as transformações, pouco a pouco, ao longo do século XVIII, abandonou suas dimensões metafísicas, substituídas por conflitos psicológicos e debates morais, e escolheu uma estrutura romanesca mais patética que trágica. Os “golpes de teatro” se multiplicavam ali, em detrimento da “tristeza majestosa” (ibidem, p.18).

A ênfase no gesto e no exagero, ponto de intersecção entre a tragédia do século XVIII e o melodrama, substitui a postura austera que caracterizava o herói trágico clássico, modelo expiatório cujo sacrifício era justificado para o estabelecimento da ordem na comunidade. No período pós-revolucionário, ao se estabelecer como classe dominante, a burguesia inaugura a noção de *indivíduo*, célula em torno da qual se organizam os valores da classe. Para atender às necessidades catárticas do novo público, portanto, as tragédias do século XVIII bem como

³⁵ Essas recorrências que atravessam os gêneros em questão correspondem ao que Michel Foucault denominou como *positividades*, formas *específicas de um acúmulo* (cf. FOUCAULT, 2007, p.142), elementos cuja constância torna-se perceptível em sua transdiscursividade.

³⁶ Nas citações, optamos por manter a ortografia dos textos originais.

o melodrama, gênero que irrompe nesse período, tomam os anseios e dramas individuais como medida.

Estamos longe do que muitos críticos apontam como a marca por excelência do herói trágico – suportar o sofrimento de forma estoica, guardar no silêncio a dignidade, “não baixar o nível”. No melodrama, é preciso “dizer tudo”, embora já não mais como um veículo da verdade que repõe os méritos da inocência, mas como um “fazer-se imagem”, marcar passagens de dissimulação, exaltação ou histeria, quando o fazer cena oferece uma resolução (ou auto-satisfação) para impasses, cisões internas, contradições entre o sentir e o agir [...] (XAVIER, 2003, p. 26).

A diferença entre os efeitos produzidos pelos gêneros decorre das mudanças de valores morais (e mesmo estéticos) do público e essas variações atingem os heróis e as heroínas ficcionais, representações que devem atender às necessidades de identificação do receptor. A austeridade e o sacrifício pelo bem do grupo, ideais da tragédia clássica, soam anacrônicos no período de emergência do melodrama e soam mais descontextualizados hoje, período no qual a fragmentação atinge também ao sujeito. Com o intuito de atingir e conquistar as massas, o melodrama, em suas variadas expressões (literárias, cinematográficas, teatrais), precisa atingir cada indivíduo e, para isso, precisa desestabilizá-lo através da representação de seus sentimentos pela via do excesso:

Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito de e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado (ibidem, p.39).

A relação entre os gêneros (a tragédia do século XVIII e o melodrama) parece menos de degenerescência do que uma necessidade de adaptação. Os deslocamentos que distanciam a tragédia clássica da tragédia do século XVIII e que, por sua vez, aproximam a última do melodrama, decorrem de uma ruptura ideológica cujas consequências, inevitavelmente, delineiam novas formas expressivas e representativas.

O itinerário de rastros que resultou na formação do melodrama enquanto gênero, não pode deixar de considerar as marcas deixadas pelo drama burguês. Regidos em torno da normatividade burguesa, em ambos os gêneros encontramos a *exploração sistemática dos efeitos patéticos* implicados à lógica de triunfo da virtude, valores que fundamentam a classe que então se estabelecia como dominante (cf. THOMASSEAU, op.cit,p.19).

a cultura burguesa reivindica aqui a natureza contra a convenção, não teme o sentimentalismo e chega ao lacrimoso em sua concepção do drama como lugar da afirmação das disposições “naturais”, da paixão sincera, do mundo privado, das relações familiares agora não mais atadas ao jogo de poder do Estado como na tragédia clássica.

Aspectos centrais do drama sério burguês ganham nova dimensão quando a Revolução Francesa libera a palavra no teatro popular, dando a todos o direito à cena dialogada, não somente às companhias autorizadas pelo rei. O desenvolvimento do teatro popular num momento de crise e instabilidade define um novo formato para o espetáculo de grande apelo e, em torno de 1800, o melodrama se estabelece como gênero dramático [...](XAVIER, op.cit, p.63-4).

Por fim, a ligação entre o teatro melodramático e o **romance** é particularmente interessante não só porque ambos os gêneros emergentes apropriaram-se um do outro – os romances serviram de argumento para peças melodramáticas, assim como os autores de peças, em um determinado momento, se tornaram romancistas – mas porque podemos ver em tal movimento de mútua apropriação um vínculo antecedente e similar ao que une a Literatura ao Cinema, relação sobre a qual nos detivemos. Sobre o vínculo entre o melodrama e o romance:

*A criação romanesca, com efeito, não apenas forneceu ao melodrama a maior parte de seus **canevas**, como também manteve com ele, ao longo de todo o século XIX, estreitos vínculos. A partir da segunda geração de melodramaturgos, os autores de peças eram também romancistas, sendo assim, os mesmos assuntos eram desenvolvidos nos palcos e nos folhetins. Geralmente o romance precedia a criação cênica, mas o fenômeno inverso também se produzia algumas vezes. Estas trocas contínuas conduziam a produtivas colaborações entre os romancistas profissionais e os homens de teatro (THOMASSEAU, op.cit, p.21).*

Os vínculos entre melodrama teatral e romance, entre romance e Cinema (ou entre Literatura e Cinema, de uma forma geral) constituem *fenômenos de empréstimos que permitem passagens incessantes de assuntos de um modo de expressão a outro e que propõem interessantes questões estéticas sobre as relações entre os gêneros*. Tais apropriações colocam em evidência a influência, desde o início do século XVIII e ao longo do século XIX, das técnicas e da imaginação romanesca em todas as formas de expressão teatral (cf. Ibidem, 21). A continuidade dessa dinâmica da influência e/ou contágio relativa aos elementos romanescos se repetirá no século XX na arte cinematográfica, relação que, rapidamente, se tornaria recíproca (no sentido Literatura-Cinema, no caso das adaptações; na direção Cinema-Literatura, se considerarmos uma certa escrita que incorpora técnicas narrativas próprias ao filme e que se apropria de elementos da cultura cinematográfica).

Esse fenômeno de apropriações remete a uma série de referências voltadas às passagens mútuas do melodrama teatral ao romance (no caso, folhetinesco) e, após o advento do cinema, à materialização do gênero nas telas. Nesse itinerário de confluências, a incorporação do melodrama ao folhetim revela uma outra face das relações entre os gêneros: a ligação entre o *gênero melodramático* e o que identificamos como *gênero feminino* (tradicionalmente, as grandes figuras do melodrama são as mulheres, bem como a maior parte do público do gênero em suas diferentes expressões)³⁷.

³⁷ A relação entre o gênero feminino e o melodramático remete aos aspectos históricos que influenciaram na própria irrupção do melodrama. Após a Revolução Francesa, a consolidação da burguesia como classe dominante não só motivou a formulação de uma nova estética (a romântica), como o fortalecimento de determinadas formas expressivas (no que diz respeito à Literatura, o romance, por exemplo). Nessa época, consolidam-se novos valores familiares, voltados à infância (surge o mito da infância feliz) e à maternidade (a “nova” mãe seria aquela que se ocupava diretamente do cuidado e da educação dos filhos). Os valores burgueses, portanto, delinearão/delineiam padrões *de gênero* (no caso, o feminino), exercendo influência sobre poética *do gênero* (melodramático). Segundo Silvia Oroz:

A idéia de família surgida no século XVIII, [...], concentra-se, inequivocamente, nos protótipos mãe e esposa. Nessa época aparece, então, o amor maternal e conjugal e inicia-se a etapa do sentimento doméstico de intimidade. Instala-se um novo conceito de amor entre os sexos: o amor romântico, o qual, junto ao amor materno, será mitificado até os nossos dias. Estes protótipos, além da irmã e da noiva, estão relacionados com a “fragilidade”, já que foram confinados ao universo privado, com o objetivo de defendê-lo. São papéis dramaticamente passivos, que não mudam a história. (OROZ, 1999, p. 83)

2.2 Uma escrita de lágrimas

A primeira luz do amanhecer despertou os apaixonados. Ele se levantou para fechar as cortinas. O quarto ficou em penumbra, apesar do que ela detectou uma sombra estranha no olhar dele. Não demorou em saber o porquê, “Minha querida, um amor verdadeiro como o nosso não dá lugar a imperfeições. Calar alguma coisa, não confiar um no outro, para mim já é uma imperfeição grave [...]” (PUIG, 1981, p. 126).

O sentimentalismo inerente à escrita melodramática, positividade que conduz o receptor ao que B. Sarlo denominou como *el democrático mundo de la emoción* (SARLO, 1985, p.16), tem sobre o público um efeito didático. A pedagogia e a lógica melodramáticas são voltadas, sobretudo, para os afetos e, nesse sentido, a elaboração estética não está entre as prioridades do gênero³⁸. Tal aspecto pode ser uma das justificativas para a desconfiança ou mesmo para a indiferença da crítica com relação às manifestações melodramáticas, ainda que algumas obras tenham vencido esse silêncio³⁹. As produções que

Ora, as personagens melodramáticas não só tinham que estar no nível de suas leitoras/espectadoras, como tinham que oferecer paradigmas às mesmas. Restritas ao âmbito doméstico, as mulheres tinham, primeiramente, nos folhetins melodramáticos e depois no Cinema, instrumentos lúdicos. Se o contato entre os primeiros se dava em suas próprias casas, não acontecia o mesmo no caso dos filmes, pois, curiosamente, o cinema era um dos espaços pelo qual a mulher “decente” podia circular.

A insistência na relação mulher/melodrama reside, fundamentalmente, nas poucas opções que a mulher tinha fora da esfera privada, e o cinema era um dos raros lugares aonde podia ir só ou acompanhada por outras sem ser censurada. Estamos nos referindo a uma época em que não havia televisão e em que o poder auditivo do rádio entrava em crise, devido ao poder iconográfico do cinema. A falta de opções do público feminino foi inteligentemente compreendida pelos exibidores, os quais, como grandes articuladores do mercado cinematográfico, souberam interpretar, empiricamente, uma latente necessidade social (ibidem, p.59).

Feito para mulheres (mas não necessariamente **por** mulheres) o gênero (melodrama) passa a ser desqualificado também em função do gênero do seu público predominante, *assim como o gosto popular por este gera sua desqualificação de classe* (cf. ibidem, p. 60).

³⁸ Ainda que no melodrama não haja uma ostensiva preocupação estética, frequentemente, o gênero incorpora o *kitsch*, como podemos observar na filmografia de Pedro Almodóvar. A recorrente incorporação da estética *kitsch* pelo gênero tem como uma das justificativas possíveis o princípio de **acúmulo** comum aos mesmos. Detivemo-nos sobre tal relação na nota 50.

³⁹ No texto *El imperio de los sentimientos*, Beatriz Sarlo refere-se ao olhar que, geralmente, a crítica direciona à literatura melodramática:

Hay que reconocerlo desde el principio: según nuestros gustos literarios (quiero decir, los de um crítico de literatura o los del público “culto” de este último tramo del siglo XX), las narraciones semanales son candorosamente insuficientes. Hecha esta comprobación, es posible que una parte significativa de la cultura consumida por sectores medios y populares urbanos parezca destinada solamente al análisis sociológico. El infierno de la mala literatura: expulsada del universo estético, paga allí eternamente sus culpas (SARLO, 1985, p.10).

exemplificam essa “exceção” articulam o reconhecimento crítico à aceitação do público não só por deslocar, inverter ou parodiar as “normas” melodramáticas, mas também por aglutinar ao gênero o cuidado estético e o comprometimento com a criticidade de valores. Na Literatura, as obras de Manuel Puig e Néelson Rodrigues exemplificam o fato e, em termos de receptividade o reconhecimento por parte da crítica representa uma espécie de superação se considerarmos que, historicamente, de acordo com Beatriz Sarlo os apreciadores do gênero eram, em sua maioria, jovens e mulheres semi-alfabetizados oriundos das classes médias e populares.

É sobre tais leitores que a crítica se detém no texto *El imperio de los sentimientos*, abordagem arqueológica sobre a relação entre o gênero e o público dos folhetins melodramáticos que circulavam na Argentina nas primeiras décadas do século XX. A análise, ainda que voltada ao impacto cultural de tal literatura no país em questão, permite entrever a relevância e a repercussão de tais manifestações no período que antecede a era televisiva. Tais narrativas não antecedem a televisão apenas temporalmente como também antecipam o papel sociológico da mesma: assim como as novelas televisivas, os folhetins tinham uma importante função lúdica no âmbito doméstico. Nesse sentido, B. Sarlo detém-se sobre a trajetória do folhetim também na teia das relações familiares:

Si la “novela de entregas”, [...], llegaba a una casa por el pedido de una hermana mayor, de sus manos pasaba a la de los hermanitos y circulaba por la cuadra. Aunque, en público y por evidentes razones, podía ser considerada “literatura para mujeres”, el sentimentalismo de la canción popular y del cine, que era aprobado por ambos os sexos, hace difícil escindir a los hombres (sobre todo a los muy jóvenes) como posibles miembros del público (SARLO, 1985, p. 27).

Ainda que os folhetins fossem visto como uma “literatura para mulheres” o acesso feminino aos mesmos geralmente tinha os homens – irmãos, namorados – como intermediários, já que as mulheres de então não dispunham de poder aquisitivo e tampouco do

A autora, no entanto, adota um posicionamento distinto, preferindo analisar as manifestações melodramáticas não só sob a perspectiva histórica e social, mas encarando-as também como resultados de um processo de escritura.

direito de circular livremente pelas ruas. Direcionada às mulheres, tal literatura era, portanto, feita e comprada por homens, fator relevante para a consideração da moral ambígua presente nas entrelinhas folhetinescas⁴⁰.

Figuras paradigmáticas às suas leitoras, as heroínas dos folhetins, quando se mostram exemplos “ajustados” do gênero feminino⁴¹, têm no universo das paixões privadas o único espaço possível para a auto-realização, ao contrário dos personagens masculinos que podem também cultivar ambições materiais e intelectuais. Restritas ao ambiente doméstico, para as personagens dessas narrativas o casamento surge como a única possibilidade de realização afetiva e de ascensão social. No caso da heroína pobre, o componente erótico surge como uma estratégia ambígua para a conquista do matrimônio. Desprovida de qualidades materiais, a mulher pobre tem nos seus atributos físicos e na sua capacidade de despertar o desejo erótico as suas armas, porém, tal personagem enfrenta um dilema: se cede ao parceiro, obtém o prazer fugaz, mas é abandonada; se se recusa a participar do jogo erótico, abre mão de seu instrumento de conquista (cf. *ibidem*, p.115-116). A personagem vitoriosa, portanto, será aquela que conseguir conciliar a ordem dos desejos à ordem moral, conflito que, aliás, movimentava a lógica melodramática.

Vítimas do desejo, os personagens masculinos e femininos, dentro do gênero, são invariavelmente afetados/as por paixões que ameaçam as convenções sociais. E é exatamente

⁴⁰A ambiguidade das representações femininas no âmbito do melodrama faz-se notar pela inserção das personagens em uma espécie de jogo erótico. Ainda que a heroína não possa se “entregar” àquele que ama, pois quando o faz é, geralmente, abandonada, não pode deixar de participar da trama de afetos e de afetações melodramáticas.

⁴¹ A prostituta surge como o avesso da heroína nos folhetins, ainda que não seja, necessariamente, a sua antagonista. No universo das narrativas semanais a prostituição é uma chaga, impossibilitando o acesso das personagens ao que B. Sarlo denominou como *el imperio de los sentimientos*. No entanto, segundo a autora, o universo melodramático pode ser mais democrático: nos tangos e nas milongas, por exemplo, há um pequeno espaço para a redenção da mulher “degradada”.

Engañadas por sus hombres, las mujeres llegan al mundo de la milonga para traicionarlos, pero también para vivir allí, en ocasiones, una pasión que las redima por lealtad a un nuevo macho. Las narraciones semanales no se abren a esta posibilidad. (SARLO, 1985, p. 105)

Nessas manifestações, de acordo com a crítica, há também uma maior diversidade temática: além da paixão; a melancolia, a nostalgia e o perdão surgem como temas recorrentes.

o aspecto antissocial da paixão a singularidade que a torna um tema literariamente interessante.

Originada en el obstáculo, la pasión extrae de la resistència su carácter trágico y su grandeza: “Toda pasión es una resistencia del individuo contra circunstancias exteriores que le apartan de su ideal de amante para sacrificarle al ideal de consorte. La pasión de amor suele ser un alzamiento contra la sociedad que impide amar fuera del matrimonio [...]. Los más domésticos se resignan y renuncian; los indómitos se apasionan y juran vencer o morir (ibidem, pp. 80-1).

Desse modo, no melodrama, não há espaço para o amor terno e sem conflitos: o amor só se tornará digno de interesse na sua variante ameaçadora à moral doméstica. Segundo a lógica do gênero, os homens e mulheres felizes não têm história⁴². O amor como um naufrágio; a carência amorosa como o *menos definitivo*⁴³: elementos que dinamizam o melodrama e que despertam a empatia do receptor porque, como nos lembra B. Sarlo, o mundo das emoções é, sobretudo, democrático.

O “efeitismo” moral do melodrama, aliado à demanda por ficção que se faz presente também nas classes populares são os elementos responsáveis pelo êxito do melodrama folhetinesco nas primeiras décadas do século XX, bem como pela sobrevivência de seus “descendentes”⁴⁴. Beatriz Sarlo destaca que, assim como *los lectores ‘cultos’, los populares también buscan en la literatura esse lugar de la ensoñación, de la evasión o de la aventura* (ibidem, 15). Segundo a crítica, tais narrativas estavam à altura dos seus leitores, já que *el discurso de estas narraciones proporcionaba a la vez la ilusión de la literatura y la facilidad de um sistema basado em um elenco reducido de principios estéticos* (ibidem, p.16). Consumir, ler tal literatura, portanto, representava para as classes populares e médias uma

⁴² Do mesmo ponto de vista partilha Daniel Link, que sintetiza a lógica melodramática na seguinte sentença: “Não suporto viver sem ele/a. Morrerei” (cf. LINK, 2002, p.116). Segundo o crítico, a intensidade com a qual o gênero aborda o tema do amor é excessiva e mesmo obscena, ainda que permita variações, pois *a guerra, a fome, a doença e o infortúnio, tudo pode ser lido como uma forma do amor ou de sua falta. Édipo Rei será o primeiro policial ou o primeiro melodrama?* (ibidem, p.67).

⁴³ Definições “roubadas” de Daniel Link (cf. LINK, ibidem, pp.115-124).

⁴⁴ Grande parte da literatura religiosa e de auto-ajuda apropriou-se da “fórmula” melodramática devido ao seu “efeitismo”. O maniqueísmo, a linearidade e a transparência de sentido próprios ao folhetim vão ao encontro do caráter didático que orienta tal literatura.

espécie de apropriação de bens e de hábitos das classes privilegiadas. Além disso, o folhetim presenteava o seu público com *las trivialidades de los afectos cotidianos*, apresentando-os aos *mundos de pasiones excepcionales* e do *erotismo legítimo y, casi podría decirse, honesto*. Do ponto de vista moral, desperta em seu público o temor à paixão, sentimento cuja intensidade desencadeia consequências dramáticas (cf. *ibidem*, p.163).

Sendo um gênero geralmente ignorado pela crítica literária, a “perversão” do melodrama, no entanto, é ponto de partida para obras reconhecidas, produções que se apropriam do gênero partindo de uma perspectiva paródica ou que se utilizam do mesmo para veicular princípios morais emergentes são responsáveis não só pelo reconhecimento crítico do mesmo, como pelo seu dinamismo e pela sua permanência.

2.3 Melodrama no cinema

Antes do advento da arte cinematográfica, o melodrama já tinha deixado marcas reconhecíveis no imaginário comum, ou ainda: já tinha se estabelecido no âmbito da cultura de massas⁴⁵. A incorporação do gênero pelo cinema, portanto, parece inevitável e mesmo lógica: trata-se do encontro entre um gênero aceito pelas massas e um meio de amplo alcance⁴⁶, conjuntura que resulta em um evidente êxito comercial. A irrupção e a aceitação do gênero, especialmente no caso do cinema norte-americano, está relacionada às necessidades de um público específico: os imigrantes, que precisavam entender e se adequar ao estilo de

⁴⁵ Antecedidos pelos folhetins, os filmes melodramáticos têm tais narrativas como paradigmas mais imediatos. Silvia Oroz destaca um aspecto comum entre tais produções: o fato de seus criadores não serem necessariamente eruditos:

A novela de folhetim introduz um novo tipo de criador, aquele que não é classicamente culto e creê em seu produto e nos valores representados nele. Este novo criador terá continuidade nos pioneiros do cinema [...] (OROZ, 1999, p.24).

Sendo um gênero amplamente difundido e de marcas reconhecíveis, o melodrama, a partir do século XX, estreita as diferenças entre os criadores e o público, já que a formação dos primeiros também se deu sob o impacto da cultura de massas, da qual o melodrama é produto.

⁴⁶ O didatismo que movimenta o gênero melodramático pode ser visto como um dos fatores responsáveis pela veiculação do mesmo pelos meios de maior alcance em cada época. Se no período pós-revolucionário o teatro era o veículo ideal por atingir a população iletrada, a partir de meados do século XIX até o começo do século XX a crescente alfabetização faz do folhetim o meio de maior apelo junto às massas. No decorrer dos tempos, o gênero atravessa meios distintos: o cinema, o rádio, e, contemporaneamente, as novelas televisivas.

vida do país no qual se inseriam. Além das demandas desse novo público, *os espectadores do interior viram no cinematógrafo uma forma de “se apoderarem” dos hábitos das cidades* (cf. OROZ, 1999, p. 31), gesto que se aproxima da tentativa de apropriação dos bens culturais anteriormente esboçada pelos leitores dos folhetins.

Após a difusão do cinema hollywoodiano no mundo, não tardou para que outros países, inclusive na América Latina, organizassem a sua própria produção, a consumissem e, posteriormente, até mesmo a exportassem. Os melodramas mexicanos, argentinos e cubanos difundiram-se pela América Hispânica e chegaram a causar uma certa preocupação à indústria norte-americana⁴⁷. Assim como nas manifestações hollywoodianas, a boa receptividade do melodrama latino-americano junto ao público das classes desfavorecidas foi fator decorrente de uma dinâmica social que gerou a necessidade de adoção de novos padrões comportamentais. Segundo Silvia Oroz:

o cinema latino-americano funcionou para as classes baixas como o cinema primitivo nos Estados Unidos: foi uma escola audiovisual, que resgatava valores assimilados culturalmente [...] – e foi um referencial de comportamentos urbanos para os habitantes do interior e para os imigrantes internos das incipientes cidades. Como qualquer tipo de indústria nacional, sempre é melhor aceita pelas classes baixas do que pelas oligarquias e elites intelectuais locais (ibidem, p.152).

Sob o impacto de fatos sócio-culturais semelhantes, os modos de produção bem como as marcas estilísticas dos melodramas cinematográficos hollywoodiano e latino são, evidentemente, distintos. Tais marcas são relevantes não exatamente pelas distâncias que as singularizam, mas por atravessar o tempo e outros discursos, revelando-se como potências,

⁴⁷ Em *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, Silvia Oroz detém-se sobre as positivities e os modos de produção do melodrama cinematográfico latino-americano, manifestação que entre as décadas de 30 e 50 constituiu uma importante indústria, bem como uma estratégia de resistência à hegemonia do cinema hollywoodiano. “Vencido” pela televisão, tal cinema começa a dar sinais de cansaço, queda que coincide com a irrupção do chamado cinema de autor, que encontrou receptividade entre espectadores intelectualizados.

Segundo Oroz, o melodrama latino-americano foi um modo de expressão ímpar porque genuinamente popular, economicamente auto-suficiente e por, de certo modo, integrar os países hispano-americanos. Para maiores detalhes sobre o tema, consultar: OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América-latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

como fragmentos que, refuncionalizados, movimentam a máquina da escritura nas mais diversas expressões ficcionais. Essa capacidade não seria uma força exclusiva do melodrama cinematográfico, mas uma característica inerente ao gênero. O melodrama, portanto, é mais do que um gênero dramático de feição popular ou um receituário para roteiristas: *é a forma canônica de um tipo de imaginação [...], uma feição quase onipresente da modernidade, na qual cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção* (cf. XAVIER, 2003, p.90). Ismail Xavier chama a nossa atenção para uma importante contradição do cinema melodramático: o intuito de oferecer paradigmas morais relativamente estáveis, ou ainda, “funcionais” através das imagens cinematográficas, meios tão fugazes quanto evanescentes.

O conflito central [do melodrama] se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambigüidades mesmo que tudo se apóie no terreno por excelência das incertezas: o mundo da imagem. Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo [...]. Em termos retóricos, isto significa que é essencial, na composição do drama, colocar os autênticos do nosso lado e os hipócritas do lado oposto (ibidem, p.95).

Para que os sentidos veiculados pelas imagens sejam efetivamente assimilados pelo espectador, as mesmas precisam ser imagens “fortes”; persuasivas por que legíveis, diretas, excessivas. Os excessos da gestualidade, do figurino, dos planos, do cenário, das cores: o universo melodramático é o espaço didático do exagero.

2.4 Notas sobre longevidade e efeitos

Analisar a lógica e a permanência do melodrama são ações constituintes de um processo que demanda, mais do que a consideração de elementos históricos e sócio/culturais, a compreensão da própria experiência humana. Espaço de representação dos afetos, o melodrama é um gênero de efeitos, que sensibiliza o receptor para “educá-lo”. A insistência na representação de comportamentos excessivos, “teatralizados”, segundo D. Link, constitui, simultaneamente, a perversidade e a sabedoria do gênero (cf. LINK, 2003, p.121), que atrai justamente por dar espaço à intensidade ausente ao cotidiano. Detendo-se sobre a capacidade melodramática de despertar a empatia, o crítico revela um aspecto que contribui para a compreensão do processo: a condição simbolicamente castrada do sujeito melodramático.

A castração, como sinônimo de privação, de carência - ou nas palavras de Link, como o *menos definitivo*⁴⁸ - é o lugar de enunciação no melodrama, posicionamento que desperta a empatia, a complacência e a identificação por parte do receptor. Nessa capacidade de sensibilizar está exatamente a força do eu melodramático.

Sendo castrado (e porque o é), o castrado castra: o milagre da identificação do bolero (do tango, do teleteatro, do romance sentimental, etc) repousa no processo pelo qual o que ouve (vê, lê) identifica-se com o lugar de enunciação do castrado: a carência, o menos definitivo (ibidem, p.121).

Sendo assim, a comoção promovida pelas manifestações melodramáticas atende à necessidade de exercício de uma espécie de autocondescendência por parte do receptor. As limitações culturalmente impostas à expressão dos sentimentos são projetadas sobre os dramas dos personagens e o espectador/leitor/ouvinte chora e sofre com eles, por eles, através

⁴⁸Segundo a teoria freudiana, o complexo de castração seria um dos fatores fundamentais para a formulação das identidades sexuais de homens e de mulheres. Ao descobrirem, através do corpo materno, que não possuem pênis, as meninas se voltariam para o pai, para o homem, para assim obterem um pênis por procuração. Já no menino, o fato de possuir pênis desencadearia o temor de ser castrado por intervenção paterna. Se para a menina a ausência do pênis é uma constatação (ainda que a mesma tenha implicações), para o menino, a castração é uma ameaça, o que, supostamente, faz do processo uma passagem mais difícil para o homem. Conceito bastante criticado - especialmente pelas diversas vertentes feministas - em nossa abordagem o estado de castração é visto como uma posição de desvantagem, como uma situação de vitimização.

deles. O que há em comum entre o personagem e o receptor, portanto, é a castração, estado que descobre o *vazio do desejo*⁴⁹.

Se o eu melodramático é castrado e se o receptor, ao ser afetado pelo discurso, também assume tal posição, pode-se dizer que, no nível simbólico, não há diferença sexual no âmbito do gênero.

[...] o campo simbólico do melodrama (o bolero, o tango, o teleteatro, o romance sentimental) não é a diferença sexual (sempre resolvida comodamente nos limites do gênero), mas a castração. O amor (a paixão, o furor do sexo, o desejo, os delírios da identidade) resolve-se, no melodrama, na castração. É o sistema ativo/passivo, o humilhador/humilhado, o abandonante/abandonado o que organiza toda a semântica do melodrama [...] (ibidem, p.120).

Embora a diferença sexual inexista na situação melodramática, o **gênero**⁵⁰ daquele que lamenta, segundo D. Link, é **feminino**, pois, *quem canta, quem chora, quem se lamenta, quem*

⁴⁹ Argumento adaptado a partir da afirmação de Daniel Link, que revela:

[...] porque se é verdade que “a vida da castração propriamente dita – conforme notou Barthes – descobre o vazio do desejo”, este vazio do desejo é o que explica o sucesso e a força do melodrama. “Minha vida não tem sentido”, sinto ao ler um melodrama, porque adoto e compartilho e vivo a posição do castrado (ibidem, p.120).

⁵⁰ O binômio sexo/gênero é, historicamente, um dos grandes temas para o(s) feminismo(s) e os estudos de gênero, ainda que, atualmente, esses estudos estendam a discussão para outros fatores (culturais, econômicos e raciais), exatamente para “minar” o essencialismo das dicotomias. No texto “Dualismos em duelo”, a bióloga Anne Fausto-Sterling critica a relação sexo/gênero por acreditar que em tal binarismo os fatores biológicos são encarados como inerentes ao sexo, enquanto o gênero ficaria restrito ao âmbito psicológico e cultural. Para a crítica, a fisiologia e a cultura se inscrevem tanto no sexo quanto no gênero. Não há oposição, mas uma relação de mútua interferência na qual mesmo o sexo não seria pré-determinado, mas definido em função do gênero:

O sexo de um corpo é simplesmente complexo demais. Não existe isso ou aquilo. Antes, existem nuances de diferença [...] rotular alguém homem ou mulher é uma decisão social. Só as nossas crenças sobre o gênero – e não a ciência – podem definir nosso sexo (STERLING, 2001, p. 15).

Com relação ao gênero, a crítica reivindica a relevância da materialidade corporal para a experiência do gênero e do desejo sexual:

Existem hormônios, genes, próstatas, úteros e outras partes e fisiologias do corpo que usamos para diferenciar o macho da fêmea, que se tornam parte do campo de que emergem variedades de experiência e de desejo sexual. Além disso, variações em cada um desses aspectos da fisiologia afetam profundamente a experiência individual do gênero e da sexualidade (ibidem, p.62).

O corpo, portanto, não é um “neutro” sobre o qual a cultura e a experiência se inscrevem, mas uma potência, em parte, movimentada por elementos que lhe são intrínsecos. A materialidade é um dos fatores influentes sobre a (auto)percepção e sobre a experiência.

Se nos pressupostos de Fausto-Sterling não encontramos uma definição para Gênero, podemos, no entanto, formular uma idéia a respeito. Não se trata da formulação de um “conceito” para tal “categoria” mas, simplesmente, de uma denominação provisória, voltada para as demandas do presente texto. Os gêneros podem ser vistos como performances sociais envolvendo o desejo e a sexualidade, construídas sob a influência de aspectos sócio-culturais, políticos e mesmo psicológicos. Ou ainda: como categorias analíticas voltadas ao desvelamento da *construção social dos papéis naturalizados pela matriz genital/biológica* (cf. SWAIN. In: STEVENS[org], 2007, p.215).

foi abandonado, cumpre com a condição (barthesiana) de estar feminizado. Aquele que ama, e porque ama, feminiza-se (cf. *ibidem*, p.120). A referência a Link nos convém por dar ênfase ao estado de sofrimento e de lamentação, que guarda em seu íntimo uma espécie de gozo: aquele que sofre toma uma posição ímpar, que o distingue do meio-tom cotidiano. Identificar-se com tal posição, no entanto, é mais fácil do que assumi-la. O público do melodrama, portanto, assume um lugar cômodo nesse processo, o que revela uma das possíveis justificativas para a permanência do gênero.

A continuidade do melodrama, em nossos dias, é um fato. Presença marcante ainda hoje, seja em seu formato tradicional/maniqueísta (como nas novelas televisivas), seja renovado por cultores contemporâneos (Manuel Puig, Rainer Fassbinder, Pedro Almodóvar), ou ainda, mesclado a outros subgêneros (como nos *westerns* e nos filmes de espionagem). Atravessando o tempo, as manifestações melodramáticas atravessaram também diferentes meios, mantendo o seu apelo junto às massas:

[...] depois da Revolução Francesa, em outra atmosfera social e política, explode o teatro popular de 1800. Aí se consolida o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da tv (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase no gesto, no trejeito do rosto, na eloqüência da voz [grifos nossos] (XAVIER, 2003, p. 39).

O exagero, a paixão, o excesso que permeiam os gestos e fatos melodramáticos somados a uma espécie de transparência, ou ainda, a uma pretensa verdade de ações que desliza para um didatismo maniqueísta conveniente ao moralismo burguês - do qual o gênero é consequência – são algumas das positivities melodramáticas que justificam a sua longevidade. A permanência do gênero, no caso das artes dramáticas, segundo Ismail Xavier, pode ser pensada em termos hegemônicos, domínio resultante da associação entre *sentimentalismo e prazer visual*. Tal combinação, de acordo com o crítico, *têm garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera de espetáculos, do teatro popular do século*

XIX, já orgulhoso de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos (XAVIER, *ibidem*, p. 89)⁵¹. Uma das razões para a fidelidade do público ao melodrama está associada a mais marcante de suas positivities: o *maniqueísmo adolescente* que o permeia e que alimenta *as experiências vicárias consoladoras* do receptor (cf. *Ibidem*, p. 85).

Outra das positivities melodramáticas é o seu caráter paradigmático, “norma” contida já na sua irrupção. A vocação do melodrama desde os seus primórdios, segundo Ismail Xavier, seria a de *oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética*⁵² (*ibidem*, p.91). Sendo um gênero **regulador**, ironicamente, o melodrama precisou adaptar-se às variações morais para se manter através dos tempos. Trata-se, portanto, de um gênero, simultaneamente, modelador das massas e

⁵¹ A movimentação do gênero melodramático das páginas dos folhetins e das peças teatrais para o cinema, para o rádio e, na metade do século XX, para a televisão, acompanha o que Ismail Xavier denominou como uma *demandada de ficção*. Essa passagem por meios distintos é também motivada por evidentes interesses mercadológicos e por um “sutil” interesse didático. Sobre a incorporação do gênero pelo cinema, Xavier revela:

Na virada do século XIX para XX, não surpreende que a técnica do cinema, então emergente, tenha assumido essa pedagogia e tenha substituído o melodrama teatral na satisfação de uma demanda de ficção na sociedade (XAVIER, 2003, p.39).

É preciso dar ao público não apenas o que ele deseja, mas o que ele necessita...

⁵² A ausência de rigor estético é responsável pela frequente incorporação da estética kitsch pelo melodrama. Tal confluência se dá em virtude das semelhanças ideológicas entre o gênero melodramático e a estética kitsch: o intuito de atender às expectativas do público médio, a relação com os valores burgueses (no caso, o moralismo e o consumismo), a ênfase no princípio de acumulação. Sobre a questão do acúmulo próprio a essa estética, A. Moles tece considerações que podem ser feitas também sobre o melodrama:

*Já fizemos menção ao princípio de acumulação na idéia de **atravancamento** ou de **frenesi**, do “sempre mais”, que surge abertamente na civilização burguesa. Somente uns poucos grandes artistas são imunes a esta tendência que consiste em povoar o vazio com um exagero de meios [...]. A acumulação da religião e do heroísmo, do erotismo e do exotismo, faz transbordar os mananciais de nossa sensibilidade, algumas vezes opondo-se a ela de forma radical, por uma reação de **superação**, de **submersão**, [...]. O Kitsch jamais nos deixa indiferentes [...]* (MOLES, 1975, p.72).

O princípio do **acúmulo** que rege a estética kitsch (no caso, há um excesso de meios em face às reais necessidades de consumo) está também na origem do melodrama – que, como nos referimos anteriormente, se configura a partir das sobreposições de gêneros -, similaridade ligada ao “sempre mais” que caracteriza a sociedade burguesa. O argumento de Moles evoca a afetação promovida pela estética kitsch, fator que, se associado à passionalidade melodramática, atinge ao receptor/consumidor. A obra de Pedro Almodóvar exemplifica esse gesto acumulativo e o intensifica: nela, o acúmulo se dá no nível **estético** (incorporação do kitsch), no nível **narrativo** (seus filmes transitam entre os gêneros melodramático, a comédia e o *noir*, com predominância do primeiro) e mesmo **sintático** (incorporação de outras expressões - performances musicais, teatrais e de dança- ao filme).

modelado pelas mesmas, ou ainda, de um *lugar ideal de representações negociadas*, cuja vitalidade está sujeita à *volatilidade de valores* (cf. *ibidem*, p.98).

Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família (*ibidem*, p.91).

Atento ao surgimento de novos públicos, o melodrama incorporou diferentes valores e representações. No cinema, por exemplo, temáticas como a da virgem ameaçada, da inocência desprotegida, do ciúme marital, do sofrimento materno foram substituídas ou adaptadas, em grande parte, sob o impacto dos estudos de Gênero (voltados às identidades sexuais, que são atravessadas por fatores como classe, raça e nacionalidade, por exemplo) e dos Estudos Culturais. Se no cinema mudo norte-americano os rostos de Lilian Gish e Mary Pickford representavam a heroína ameaçada, em 1985, em *A cor púrpura* (Steven Spielberg) o rosto negro de Whoopi Goldberg personaliza a dor de uma heroína não mais ameaçada, mas realmente vítima da brutalidade. A face do opressor também se diversifica, sendo, muitas vezes, semelhante à da vítima: os algozes de Celie (personagem de Goldberg) são o pai estuprador e o marido violento, igualmente negros mas incapazes de se solidarizarem com a heroína. Em *Má educação* (2003), de Pedro Almodóvar, o gênero melodramático também se distancia do formato tradicional por relativizar e alternar as posturas de vítima e algoz: outrora vítima, o personagem Inácio passa a chantagear o padre que o molestou. Esses deslocamentos temáticos e representativos ligam e dinamizam, como organismos que têm suas necessidades, suas *forças internas e suas capacidades de sobrevivência, um conjunto de discursos* (cf. FOUCAULT, 2007, p.40) que, por ora, reunimos sob a denominação de *melodrama contemporâneo* espécie de “agrupamento” que leva em consideração mais a questão temporal do que as similaridades estéticas, ideológicas ou mesmo formais, já que as

manifestações melodramáticas contemporâneas movimentam-se em várias direções⁵³. Gênero movido pelo intuito didático, o melodrama, como acentua Ismail Xavier não está necessariamente comprometido com a ideologia dominante:

A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para as fórmulas feitas. Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade (XAVIER, op.cit, p. 91).

O dinamismo do gênero melodramático não alterou outra de suas positivities: em suas muitas matizes, o melodrama jamais deixou de ser *o reduto por excelência dos cenários de vitimização* (cf. ibidem, p.94), estratégia que assegura a empatia com o receptor e que, por sua vez, assegura a sua permanência. A razão da longevidade melodramática, portanto, está na sua capacidade de apresentar-se como o *santuário de nossa auto-indulgência*, “espaço” onde *cedemos com prazer à experiência regressiva que o gosto exigente e a racionalidade julgam cafonas e sem efeito de conhecimento*, mas fundamental para que haja a negociação entre a *retórica de convocação da virtude* e a necessidade de comoção por parte do receptor (cf. ibidem, p.99). Alguns dos mais destacados cultores do gênero melodramático da atualidade perceberam esse espaço de negociação e o utilizaram para atender às necessidades de públicos específicos, bem como para apresentar às massas os dramas e os valores de grupos politicamente emergentes, relação percebida por Daniel Link.

⁵³ No texto *O olhar e a cena*, Ismail Xavier aponta alguns desses rumos: os filmes dos diretores ingleses Ken Loach (*Terra e liberdade*) e Mike Leigh (*Segredos e mentiras, Vera Drake*) como exemplos de uma vertente melodramática engajada, voltada à crítica de questões políticas e sociais; em outra direção está Steven Spielberg e George Lucas, diretores que reiteram o melodrama tradicional e maniqueísta, bem ao gosto do grande público; Manoel de Oliveira, Carlos Saura, Bigas Luna apropriam-se do gênero a partir de uma perspectiva irônica, enquanto Rainer Fassbinder e Almodóvar exploram o *potencial energético do gênero* invertendo o jogo, *pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando [...], uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico* (cf. XAVIER: 2003, 87). Essa última perspectiva é a que nos interessa.

Como já foi mencionado, para o crítico a semântica do gênero melodramático organiza-se em torno da idéia de *castração*. Se o sujeito, no melodrama, assume a posição de “castrado”, de vítima, a sua capacidade de sensibilizar as massas pode ser utilizada como um instrumento para a familiarização dos espectadores com outros princípios culturais e morais, o que pode ser visto, por exemplo, nos melodramas voltados à problemática do amor homossexual. Segundo D. Link:

Há algo do imaginário homossexual sobre o amor que vem do melodrama: talvez seja a idéia de uma história de amor socialmente impossível o que desata os dramas familiares de identidade: a história de amor homossexual é impossível de familiarizar, é resistente ao Édipo, um puro ponto de fuga. [...]

Os grandes cultores do melodrama (Manuel Puig, Rainer Fassbinder, Pedro Almodóvar, Roland Barthes, David Leavitt) encontraram no gênero uma maneira de falar da homossexualidade ao mundo [...](LINK: 2003, pp. 123-4).

A abordagem relativa às positivities do melodrama clássico não se volta para a simples consideração de “regras” discursivas, mas para confirmar o distanciamento, o deslocamento e mesmo a recorrência das mesmas nas manifestações melodramáticas contemporâneas. Na obra de Pedro Almodóvar, referencial para esta análise, há uma apropriação, digamos, *perversa*⁵⁴ do gênero. Aliás, como veremos, na filmografia do diretor manchego não haverá posições ou presenças fixas, apenas passagens e retornos circunscritos na diferença. Em sua “escrita” os gêneros narrativos são categorias móveis (em um mesmo filme, temos o melodrama, a comédia, o policial) e as representações de gênero são variadas e mesmo fluidas (travestis que são também pais, transexuais que se relacionam com mulheres). Movida por uma dinâmica particular, na qual os gêneros (nos dois sentidos que atribuímos ao termo) movimentam-se, constantemente, para dentro e para fora dos estereótipos, a obra de Pedro Almodóvar tem sobre o espectador um efeito de (já esperada) surpresa. A capacidade

⁵⁴ Tomamos o termo no sentido laciano, como sinônimo de desafio permanente à lei. Sobre tal conceito nos deteremos no capítulo final deste trabalho

sempre renovada de desestabilizar o público, entre outras consequências, tem se mostrado uma estratégia eficiente para a formulação de uma espécie de *pedagogia queer*.

3. SOBRE GÊNEROS E GENEALOGIAS

3.1. As vozes *dissonantes*⁵⁵

A origem a partir de uma irrupção⁵⁶; a permanência como prova de longevidade: a incontestável vitalidade melodramática não foi um fator suficientemente forte para impedir a estigmatização do gênero por parte da crítica. Reação à arte neoclassicista, aristocrática e baseada na palavra, o melodrama irrompe no âmbito teatral enfatizando o gesto, o *fenômeno cênico*, a *mobilidade dos atores*, as *mudanças cenográficas*. A impetuosidade que caracteriza o melodrama foi indistintamente associada a todo e qualquer excesso cênico e o termo *melodramático*, em dramaturgia, passou a ser usado pela crítica em sentido pejorativo. O estigma de “gênero menor” é reiterado em outros momentos históricos como, por exemplo, na segunda metade do século XIX, período no qual o surgimento do Realismo, do Naturalismo e do Simbolismo – “escolas” literárias voltadas à crítica aos valores burgueses, à valorização da consistência psicológica bem como à simbologia intrínseca do drama – distanciam-se do arrebatamento que permeia e que movimenta o gênero.

No âmbito da crítica cinematográfica, durante a década de 60 do século passado, a irrupção do **cinema de autor** volta-se à exploração de marcas estilísticas peculiares, o que resulta em uma relação ambivalente com os gêneros ficcionais, inclusive o melodrama, pois

⁵⁵ Expressão “tomada” do ensaio “No limiar do desejo”, de Wilson Silva. Segundo o crítico, a obra de Pedro Almodóvar *mobiliza fantasias com a mesma maestria que orchestra vozes aparentemente dissonantes para construir um universo que, não somente no campo erótico, expressa o desejo pela liberdade, com todas as contradições que possam estar embutidas nisto* (SILVA. In: CAÑIZAL [org], 1996, p.74).

⁵⁶ Termo utilizado por M. Foucault ao tratar sobre a análise discursiva. De acordo com o crítico, os discursos devem ter a sua aparente coesão destruída para que as contradições, das quais os mesmos são produtos, possam ser reencontradas, *afinal, em sua irrupção e violência* (cf. FOUCAULT. *AS*, 2007, p.170). Reutilizamos o termo, portanto, para dar ênfase à violência implicada à emergência de uma determinada discursividade.

ao mesmo tempo em que o cinema autoral mostra-se avesso à previsibilidade genérica⁵⁷, fragmentos dos gêneros são refuncionalizados pelos chamados "filmes de autor". No texto *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina* (1999), Silvia Oroz aponta a irrupção do cinema de autor como um dos fatores que contribuíram para o desaparecimento da indústria cinematográfica latino-americana, baseada em produções melodramáticas. De acordo com S. Oroz, a partir da década de 60 o melodrama cinematográfico latino-americano *padeceu a ótica da política de "autor" sendo repudiado com aversão*, pois, para o cinema autoral⁵⁸, *qualquer manifestação cinematográfica que excluisse o autor não servia* (cf. OROZ, 1999, p.28)⁵⁹. O surgimento da TV, no entanto, é um dos fatores mais relevantes para o declínio do melodrama latino-americano. Gênero rapidamente incorporado pelas manifestações televisivas, o melodrama encontrou nesse meio uma nova forma de proliferação. O afastamento das classes populares das salas de cinema coincide com o

⁵⁷ Ainda que contrário à padronização, às "fórmulas" que organizam a sintaxe dos gêneros, o cinema de autor não é necessariamente contrário aos mesmos. A autoria cinematográfica insurge-se, inicialmente, contra um cinema "literário", voltado às adaptações de clássicos da literatura, produção em evidência na França da década de 50. No intuito de romper com tais manifestações, a *política de autor* - denominação utilizada pelos colaboradores da revista *Cahiers du Cinema* - reivindica a autonomia do diretor que, assim como o autor literário, pode desenvolver um estilo. A fim de contrariar o cinema literário, encarado como elitista pelos diretores/autores ligados à *Cahiers* (como Truffaut e Godard), o cinema autoral chega mesmo a valorizar certos gêneros desprestigiados, como o *thriller*, o faroeste, o filme de terror, e diretores marginalizados como Nicholas Ray, Samuel Fuller e Orson Welles. Para maiores detalhes consultar STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003, p.102-111.

⁵⁸ É interessante assinalar que a metáfora do diretor-autor surge em um momento no qual o conceito de autoria passa a ser questionado pela crítica literária pós-estruturalista. Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida estão entre os teóricos que se voltam para a desconstrução do que se entende por "autor", sujeito discursivo que deixa de ser um demiurgo para ser um fantasma, uma função de leitura, uma marca. Entre os argumentos, deteremo-nos principalmente sobre o de Michel Foucault, para quem o autor é um nome, uma assinatura que tem uma importante influência sobre o receptor.

Antes da irrupção do chamado **cinema de autor**, certamente, já havia autoria cinematográfica, observada nas produções de Alfred Hitchcock e de Luís Buñuel, por exemplo, assim como se pode pensar a autoria em determinados cineastas contemporâneos. Pedro Almodóvar, cuja produção é atravessada por marcas estilísticas tão reconhecíveis quanto inconfundíveis pode ser visto como um diretor/autor. As singularidades que marcam a sua produção configuram a autoria como uma função de "leitura", de recepção.

⁵⁹ De acordo com a crítica, o surgimento do cinema autoral não apenas marca a irrupção de uma nova postura estética e ideológica como também delinea um novo modo de produção, bem como assinala a emergência de um público específico. Nas palavras de Oroz:

Os intelectuais da pequena burguesia foram os novos cineastas, e o cinema de autor e a estética da pobreza formaram a produção que caracterizou a América Latina até os anos 70. As classes baixas, que outrora adoravam os melodramas de Maria Félix, Mecha Ortiz, etc., ficaram em casa vendo televisão. As classes altas, que nunca se haviam interessado realmente pelas produções locais, agora interessavam-se menos ainda, pois o cinema ia contra seus privilégios ancestrais (OROZ, 1999:229).

arrebatador surgimento do cinema autoral, que encontra a receptividade de um público mais restrito e exigente. Associado a tais fatores, a fórmula melodramática do cinema latino “envelheceu”, assim como os seus astros.

Tratar sobre a **genealogia do melodrama** é percorrer um itinerário acidentado e, de certo modo, voltar-se para uma “linhagem” bastarda, à margem da cultura erudita. Por outro lado, tal posição marginal/marginalizada não interfere na preferência do grande público. Curiosamente, a filmografia de Pedro Almodóvar, também marginal no momento de sua emergência, será um exemplo de conciliação entre o gosto crítico e o de um público amplo. No que diz respeito à genealogia melodramática, a obra do manchego representa uma espécie de “redenção” de um gênero historicamente visto como menor, mas essa refuncionalização do melodrama é, antes de tudo, um retorno da diferença. A ocasião dessa “volta”, como nos lembra M. Foucault, é o que faz do retorno uma novidade, já que, conforme o crítico, *o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta* (FOUCAULT. *OD*, 2006, p. 26).

Atender à demanda por ficção de espectadores variados é, de certa forma, surpreendente se pensarmos que a filmografia em questão trata de temas “espinhosos” através de uma sintaxe pouco convencional, que aglutina ao melodrama fragmentos de outros gêneros, bem como adiciona outras linguagens à fílmica. Porém, talvez a capacidade sedutora da obra esteja exatamente na utilização dos mesmos, em especial, o gênero melodramático, cujo didatismo intrínseco é uma característica que possibilita a abordagem de temas delicados.

É entre os extremos da familiaridade genérica e do estilismo autoral que transita a filmografia de Pedro Almodóvar, obra cujas marcas autorais são construídas exatamente através da exploração, da inversão e do deslocamento das positivities melodramáticas⁶⁰, o

⁶⁰A obra do diretor é um movimento constante de aproximação e distanciamento das positivities do melodrama clássico. No nível das oposições, destacamos a inversão de uma das positivities mais elementares do gênero: a “vitória” dos/as personagens se dá a partir da conciliação entre a ordem dos desejos e a ordem moral. Na filmografia de P. Almodóvar não há uma conciliação: a ordem dos desejos é que rege e determina a moral. Em

que aponta para uma abordagem ambígua do gênero. Segundo Gelson Santana, *o sentimento que parece habitar o melodrama no cineasta caminha na ambigüidade. Isso faz com que o dramático e o cômico se movimentem em um mesmo espaço e libertem o irônico* (SANTANA. In CAÑIZAL [org], 1996, p.203). Ao construir a sua “autoria” pelo uso peculiar das “normas”, a filmografia em questão leva ao extremo uma das positivities do que se convencionou denominar como “cinema de autor” - no caso, a valorização de gêneros desprestigiados, como o melodrama -, além de suscitar interrogantes para os já desgastados conceitos de “autor” e de “gênero”. Utilizar, mesclar e inverter as “regras” dos gêneros para delinear um estilo próprio tem como um dos efeitos a revitalização dos mesmos e do melodrama em particular, que na filmografia em questão mostra-se em sua faceta ora irônica, ora apologética, sempre monstruosa⁶¹.

Se o conceito de autoria e a idéia de intencionalidade artística são retomados pela crítica contemporânea exatamente no intuito de apontar as suas limitações, não se pode negar a existência de marcas recorrentes no interior dos discursos. Na obra assinada por Pedro

seus filmes, o assassinato, o estupro, a dominação física são acontecimentos moralmente relativizados, passíveis à aceitação e à justificativa.

⁶¹ Utilizamos a metáfora do “monstro”, a princípio, para ilustrar a fusão dos gêneros, mas a partir da mesma é possível estabelecer uma série de relações com a nossa abordagem. Personagem monstruosa mais conhecida da literatura Ocidental, o ser criado pelo Dr. Frankenstein surge como referencial para tratarmos sobre a **sintaxe**, as **representações de(os) gênero(s)** e a questão das **paternidades discursivas** na obra de Pedro Almodóvar.

O personagem de Mary Shelley, paradigma às identidades anômalas, monstruosas, é um ser composto por pedaços de cadáveres, por fragmentos em processo de decomposição que são manipulados pelo homem (Dr. Frankenstein) e animados pela utilização de forças da natureza (o raio que traz o monstro à vida). Inumano, ao mesmo tempo em que é construído por pedaços humanos, a forma monstruosa espelha, reproduz a forma do homem. Assim como o personagem, os filmes do diretor espanhol constroem-se a partir de fragmentos de gêneros – bem como por “pedaços” de textos alheios – segmentos que, refuncionalizados, escapam à decomposição do esquecimento. Ainda que os filmes sejam compostos por diferentes fragmentos genéricos e/ou discursivos, as marcas melodramáticas se mostram predominantes.

No nível das representações de gênero - que na filmografia em análise espelham as “categorias” ficcionais - os/as personagens do diretor articulam diferenças, assumem identidades móveis e, por esses mesmos fatores, “anômalas”. Monstruosos, os filmes, as representações e a “moral” almodovarianas gravitam no âmbito do *queer*, temática que retomaremos em outro momento.

Por fim, a metáfora do monstro suscita uma interessante questão sobre as paternidades discursivas. Personagem bastarda e sem nome, a criatura, no entanto, é conhecida comumente pelo nome do pai que a abandonou (Frankenstein). De modo semelhante, um determinado texto é conhecido pelo nome do seu pai/autor, que também o abandona. A mesma metáfora pode ser associada à relação entre a filmografia do diretor espanhol e a de seus “pais” discursivos (como Luis Buñuel e Carlos Saura), bem como à ligação entre a obra do diretor manchego e a de seus “filhos” (Isabel Coixet, Alex de la Iglesia, Ramón Salazar). A temática da monstruosidade será retomada no quinto e último capítulo deste trabalho.

Almodóvar a ênfase dada a figuras excêntricas, movidas exclusivamente por seus desejos - cujos comportamentos transgressores são diegeticamente tratados como banais - foi o traço percebido como o mais evidente, desde o primeiro longa do diretor. Das positivities presentes em *Pepi, Luci, Bom e otras chicas del Montón* (1981) que são facilmente reconhecidas nos demais filmes do diretor, o crítico Eduardo Peñuela Cañizal detém-se sobre três delas: a estratégia da inversão de valores, a diluição das tensões edipianas, o deslocamento da figura paterna para os *confins de sombras significacionais* (cf. CAÑIZAL, *ibidem*, p.41), elementos que revelam no nível discursivo uma evidente ruptura com a perspectiva falocêntrica.

Outras positivities foram se revelando no decorrer de sua produção: a sobreposição de gêneros (melodrama, comédia, policial, *noir*) e de linguagens (performances musicais, teatrais, o filme-dentro-do-filme), a referência explícita a outros autores/diretores (King Vidor em *Matador*; Buñuel, em *Carne têmula*; J. Mankiewicz, Tennessee Williams e Lorca, em *Tudo sobre minha mãe*, por exemplo). Todas essas “interferências” podem ser vistas homenagens ao cinema, aos cineastas, às artes em geral, mas também como traços que nos relembram que o filme/texto resulta de uma série de emaranhados e que a própria linguagem cinematográfica é “impura”, já que remonta a outros códigos. Em um plano estilístico, essas “marcas” revelam uma filmografia reconhecível exatamente pela sua mobilidade, pela sua capacidade de atravessar discursos e de ser atravessada por eles. Essas referências, ou ainda, essas **aparições**, transformam os filmes nos quais se inserem em *compilações de pastiches*, ou - apropriando-se das palavras de R. Stam relativas ao filme *O bandido da luz vermelha* (1968)- *numa espécie de escritura cinematográfica entre aspas*. (STAM, 1992, p.55-6). O dinamismo que movimenta essa “travessia”, que articula gêneros expressivos e representacionais, que “passa” por diferentes linguagens e por inúmeras citações, faz da obra assinada pelo diretor

uma manifestação **translingüística**⁶², **transdiscursiva**⁶³ e **transgênero**. A propósito da obra de Hélène Cixous, J. Derrida revela que na mesma há uma potência geradora que movimenta a justaposição de gêneros, positividade que se faz presente também na obra de P. Almodóvar. Assim como na obra de Cixous, na filmografia do diretor/autor *cada gênero permanece ele próprio, em si mesmo, oferecendo ao mesmo tempo uma hospitalidade generosa ao outro gênero, ao outro de qualquer gênero que venha parasitá-lo, habitá-lo ou manter seu hospedeiro refém*. Nessa relação de justaposições, *o enxerto, a hibridação, a migração, a mutação genética multiplica e anula de uma só vez a diferença do gênero e do gênero, as diferenças literárias e sexuais* (cf. DERRIDA, 2005, p.22-3). A variedade de justaposições acaba por delinear uma dinâmica bastante específica e reconhecível, sobre a qual se detém

Wilson Silva:

Dialógico, polifônico e intertextual, o cinema de Almodóvar nos lança num labirinto onde o sentido só pode saltar do entrechoque de suas múltipla perspectivas; onde a ação unificadora e “coerentizante” de um cinema chamado “clássico” é substituída pela exacerbação da diferença e da ambigüidade; onde a própria representação é multifacetada e palpitante exigindo que o espectador busque seus pontos de identificação numa corrente infinita de associações culturais, psíquicas, históricas, sexuais e sociais. (SILVA. In: CAÑIZAL[org], ibidem, p. 62).

⁶²Termo usado por Bakhtin para definir a teoria voltada para o estudo do papel dos signos na vida e no pensamento humano. A translingüística distingue-se da semiologia de Saussure por conceber o signo como uma unidade instável, animada pelo dinamismo social, enquanto a semiologia acredita que os deslocamentos sígnicos partem de uma estabilidade primeira.

Independentemente dos posicionamentos dos autores, apropriamo-nos e refuncionalizamos o termo bakhtiniano para referirmo-nos ao uso de outras linguagens no interior dos filmes de Pedro Almodóvar. A translingüística como sinônimo de uma travessia discursiva e lingüística desencadeia um processo de interlocução.

⁶³ O conceito de “transdiscursividade” remete a Michel Foucault e refere-se às manifestações discursivas que “fundam” outros discursos. Os “autores” desses textos fundadores *não são apenas os autores das suas obras, eles/as produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos* (cf. FOUCAULT:, 2000, p.57-8).

No caso da filmografia do diretor manchego, a mesma materializa transdiscursividades (nela, ecoam as vozes de Buñuel, Billy Wilder, Andy Wahol; dela, emergem discursos como o bolero, o Neo-Realismo italiano e o melodrama latino-americano, por exemplo) ao mesmo tempo em que “funda” discursos. A obra de Pedro Almodóvar é também uma construção fundadora, transdiscursiva, cujos elementos podem ser identificados nas produções de diretores como Alex de la Iglesia e Ramón Salazar. Interessante sublinhar que o alvo de apropriação da obra em análise é exatamente a sua faceta cômica, divertida e anárquica. A partir de uma perspectiva essencialista, sua filmografia inspirou até mesmo as novelas globais assinadas por Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa.

A variedade de representações e a remissão a textos diversos são responsáveis por uma movimentação que leva o espectador a uma infinidade de associações, ou seja: a obra de Pedro Almodóvar é movida por uma dinâmica que também dinamiza.

Reproduzindo os mecanismos da fantasia, o diretor nos faz deslizar sobre uma infinita cadeia de possibilidades que, além das colocadas no filme, incluem as nossas próprias fantasias. [...] Atraindo e afastando, provocando permanentes deslocamentos e substituições, o filme, e diria toda a filmografia do diretor, parece dançar embalado pelo jogo da sedução e do desejo. Um baile para o qual o espectador é convidado para se colocar em movimento, em busca desse tão desejado mas sempre impossível e perpetuamente obscuro objeto do desejo (ibidem, p.78).

Filmografia que se afirma na movimentação, nela os gêneros sócio/identitários/sexuais são representados em seu dinamismo. A fluidez com a qual as personagens assumem diferentes posturas desejanter delinea os gêneros como posições também móveis, transitórias, dinâmica que reflete a mobilidade expressa no eixo narrativo. Em seus filmes, o melodrama, a comédia, o suspense são também passagens cujo efeito desestabilizador atinge ao público. Trata-se, portanto, de um *cinema onde a narrativa arranca sua força de um infinito processo de deslocamentos e substituições. Um cinema, enfim, que reproduzindo os mecanismos do próprio desejo*⁶⁴, *aniquila com as possibilidades de fixação de padrões e modelos (ibidem, p.63).*

O movimento, a variedade e o acúmulo como marcas autorais são elementos que nos permitem “ouvir” uma série de outras vozes que ecoam da obra em questão: Luís Buñuel, Jean Cocteau, Rainier Fassbinder, Bigas Luna. Polifônico, como todo o texto, os filmes de P.

⁶⁴ O desejo não é apenas um tema fundamental na obra em questão como também o elemento que a movimenta. Provisoriamente *definido como a diferença entre a satisfação procurada e a satisfação obtida*, o desejo move as personagens de Almodóvar que, lançadas em um processo de radical de identificação com os seus objetos, são muitas vezes transformadas em “narcisos” *que saltam para dentro de seus próprios “espelhos”*, encontrando a autodestruição (cf, SILVA. In CAÑIZAL [org],1996,p. 80). Wilson Silva vai ainda mais longe com relação ao desejo, ao afirmar que a obra do diretor manchego é a materialização dos anseios expressivos de uma sociedade que, como sabemos, foi silenciada pela ditadura franquista durante décadas. Segundo o crítico, *o cinema de Almodóvar carrega em si (e é modelado pelos) medos e anseios de uma sociedade que buscava a satisfação de seus desejos mais amplos*. Os indícios desta “modelagem” estariam expressos no que W. Silva acredita ser a orquestração de vozes *aparentemente dissonantes para construir um universo que, não somente no campo erótico, expressa o desejo pela liberdade, com todas as contradições que possam estar embutidas nisto* (cf. ibidem, p.74).

Almodóvar também são tecidos de *citações saídas de mil focos da cultura* (BARTHES, 1988, p. 69). “Mapear” essas referências, traçar uma **genealogia** discursiva, não é um ato imprescindível, embora as mesmas possam ser abordadas na medida em que o seu itinerário, de alguma maneira, tocar o dos gêneros (bem como o tema das relações familiares e discursivas, sobre o qual nos deteremos).

A polifonia, aliás, é um dos elementos textuais que abala o conceito ingênuo de autoria como sinônimo de uma criação individual, proveniente de um lugar específico (o autor). Robert Stam, ao retomar Bakhtin, nos lembra que o conceito de dialogismo intertextual, de linguagem e de discurso enquanto *“território compartilhado”, deixa-nos imunes às noções românticas monovocais que reforçam a teoria do “autor”, embora não nos impeçam de continuar percebendo as tonalidades e os acentos específicos das vozes artísticas individuais* (STAM, 1992, p.101).

Ainda que no chamado “cinema de autor” a referência autoral seja uma **metáfora** - cujo intuito primeiro era exatamente o de reivindicar a autonomia do diretor em um momento no qual o cinema francês voltava-se às adaptações literárias servis ao texto original - o termo “autor” foi tomado em um período no qual a Literatura questionava o seu conceito. Ao tratar sobre a autoria literária, Roland Barthes, revela que o autor está morto e que o seu lugar foi ocupado pelo escritor, *figura que não possui mais em si paixões, sentimentos, impressões, mas apenas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada*. O poder do escritor, portanto, estaria inscrito na atividade de mesclar as escrituras (cf. BARTHES, 1988, p. 69).

Falar sobre a morte do Autor parece ter se tornado um lugar comum à crítica pós-estruturalista. Anunciar este óbito, no entanto, tem implicações muito mais profundas do que a simples desconsideração dessa “categoria” textual. Segundo Michel Foucault:

[...] não basta repetir indefinidamente que Deus e o homem morreram de uma morte conjunta. Trata-se, sim, de localizar o

espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto (FOUCAULT, 2000, p.41).

O vazio deixado por essa morte aponta para uma série de possibilidades analíticas além-biografia (que podem voltar-se ao leitor, à leitura, às possibilidades discursivas...), o que não significa que o nome que assina um texto não tenha qualquer influência sobre a recepção do mesmo.

O nome do autor é um nome próprio [...]. O nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não apenas as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém [...]. O nome próprio e o nome de autor encontram-se situados entre os pólos da descrição e da designação; [...]. O nome do autor não é, portanto, um nome próprio exatamente como os outros. [...] um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso [...]; ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimita-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos.[...]. Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso (ibidem, p. 42-5).

O nome do autor, de certo modo, orienta a leitura, ou ainda, *bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-os manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho*. Tal nome, portanto, seria uma espécie de **função** que caracteriza o *modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade* (ibidem, p. 45-6).

Os conceitos abordados, referentes à questão do autor no âmbito literário, devem ser repensados se direcionados ao discurso cinematográfico. Se o autor literário não é um criador mas uma mera função de leitura e o escritor um operante da máquina textual, com relação ao texto fílmico tais categorias ficam ainda mais diluídas, já que o filme é produto de um trabalho coletivo (diretor, roteiristas, cenógrafos, editores, atores). Porém, o filme como um produto acabado é geralmente (re)conhecido pela marca, pela assinatura do diretor, sujeito que, assim como o autor literário, pode ser encarado também como uma função de “leitura”.

No caso da filmografia assinada por Pedro Almodóvar, o “nome do autor” direciona a uma “leitura” voltada às margens da representação, já que em seus filmes a presença de personagens excêntricos e de situações inusitadas é repetitiva. Tal reiteração produz não apenas o efeito de verossimilhança e de familiaridade sobre o receptor como também promove uma espécie de familiarização com as diferenças. Inerente às manifestações genéricas e em especial ao didatismo melodramático, na filmografia do diretor o intuito moralizante direciona aos preceitos de uma pedagogia *queer*⁶⁵.

Ainda que a partir de uma perspectiva teórica pós-estruturalista o autor seja visto como uma categoria restrita a um referencial de leitura, ou ainda, como um “cadáver”, é inegável que a imagem que se tem do mesmo exerce uma importante influência sobre a leitura/recepção. No caso da obra em análise, não apenas os/as personagens são figuras que reiteram o signo da excentricidade que a atravessa, como a própria imagem do diretor e as suas declarações reiteram essa visão. Ao receber a estatueta do Oscar, por exemplo, Almodóvar declara:

Há vinte anos faço o mesmo tipo de filme. Já fui acusado de ser escandalosamente moderno e, em outras ocasiões, fui chamado de oportunista. Agora os críticos chegaram à conclusão de que todo o meu trabalho é autêntico. Perceberam a minha profunda ligação com personagens à margem da vida. Crio meus filmes em torno deles (BARTUCCI, 2003, p. 15).

Se do ponto de vista crítico as declarações do diretor sobre a filmografia que leva a sua assinatura são irrelevantes, a consideração dessas falas é importante, pois ajudam a modelar a imagem do diretor como uma espécie de personagem concorrente, o que exerce influência sobre o olhar que o público direciona aos filmes. Sobre a imagem de P. Almodóvar, Gelson Santana revela que o *cinema de Pedro Almodóvar modela um Almodóvar, não enquanto busca de identidade, mas como construção de identidade. O princípio é o da modelagem,*

⁶⁵ Tema do quinto capítulo, por ora, encararemos o complexo e inexacto conceito de *queer* a partir da perspectiva de Guacira Lopes Louro, que encara a abordagem *queer* como uma espécie de análise da dinâmica dos movimentos (e das teorias) sexuais e de gênero, voltada ao espaço social, às políticas e às poéticas da fronteira (cf. LOURO, 2008, p.27-54).

uma tensão entre o conhecimento de si mesmo e a necessidade de liberar-se de si mesmo. Desse modo, a identidade não é mais um projeto simbólico que converge para um único ponto, como a necessidade de fazer de si mesmo um lugar, comum aos escritores, por exemplo, mas um reflexo em múltiplas faces. A imagem tornou a construção de identidade um lugar ideal e imaterial (cf. SANTANA. In CAÑIZAL [org], 1996, p. 213-4).

De acordo com G. Santana, entre a(s) identidade(s) discursiva(s) e o discurso há uma relação de mútuo espelhamento, ou ainda, uma ligação tautológica na qual *o cinema de Pedro Almodóvar nasce da figura que Almodóvar fez de si mesmo e vice-versa* (ibidem). Para o espectador, portanto, sobre as imagens da tela projeta-se a imagem do sujeito, espectro que nada mais é que uma construção, uma soma do que o diretor fala e do que sobre ele se fala, uma imagem que, portanto, se põe em relação. A declaração dada na ocasião do Oscar é uma confissão e uma fala que reitera a suposta empatia entre o diretor (ou “autor”) e os seres que habitam o mundo ficcional que carrega o seu nome. Se considerar a vida como um argumento para a obra é um equívoco, para a escritura a vida não é vã: Jacques Derrida, a propósito do teatro da crueldade de Antonin Artaud, revela que a vida é a *origem não representável da representação* (cf. DERRIDA, 1971, p.152). As vidas e as experiências necessárias à criação textual, aquelas que pelo texto passaram, que o construíram ou que o inspiraram não podem ser situadas, mas podem ser sentidas, presumidas, recriadas pelo espectador. Essa é uma autonomia que não lhe pode ser tirada, embora não interesse ao crítico porque a experiência, simplesmente, não pode (nem deve) ser julgada ou medida. A História, porém, desfila ante os nossos olhos, potencializa discursos e deixa rastros evidentes. Nesse sentido, percorrer o itinerário de irrupções no âmbito da cultura espanhola, no intuito de esboçar uma **arqueologia** e uma **genealogia** do cinema espanhol, é uma estratégia relevante para tratarmos de uma irrupção em especial: a do cinema de Pedro Almodóvar que, não por acaso, surge em um momento de celebração.

3.2 Cinema espanhol: notas arqueo/genealógicas

A impossibilidade de estabelecer uma estratégia analítica a partir de uma referência absolutamente original e intocada leva-nos a retomar os conceitos foucaultianos de *arqueologia* e de *genealogia* (sobre os quais nos detivemos no capítulo anterior) para tratarmos sobre o itinerário discursivo do cinema espanhol, de uma forma geral, e sobre a irrupção da filmografia de Pedro Almodóvar nessa “linhagem”, em uma perspectiva específica. No filme *Má educação* (2003) uma cena surge como referencial para a consideração da história espanhola recente. No diálogo reproduzido a seguir, podemos também sinalizar uma das zonas de contágio entre o discurso fílmico e o histórico.

Padre: As pessoas acreditarão em mim, não em ti.

Zahara: Não. As pessoas mudaram. Estamos em 77. Esta sociedade valoriza mais a minha liberdade do que a sua hipocrisia.

Má educação (2003)

No filme, o embate verbal entre o travesti e o padre é mais do que um mero acerto de contas entre a ex-vítima (não mais “inocente”) e o ex-algoz, patético em sua impotência, mas a representação do conflito entre as duas Espanhas pós-Franco: de um lado, a Espanha sombria, fortemente ligada à Igreja e ao patriarcalismo; no outro extremo, a Espanha regida pelos excessos, pelos desregramentos de uma juventude em festa, avessa aos valores pretéritos⁶⁶. Em uma única cena, o filme sintetiza um período importante da história espanhola, no qual o fim da ditadura franquista inaugura um estado de euforia popular que resultará na *Movida*, espécie de desdobramento tardio do movimento de Contracultura. Ao referir-se a tal irrupção, Wilson da Silva utiliza o carnaval como metáfora:

⁶⁶No filme *Matador* (1986) o personagem Montesinos, interpretado pelo próprio diretor, define a Espanha de seu tempo, dez anos após a morte de Franco, como um país dividido entre os *invejosos* e os *intolerantes*. Ironicamente, o mesmo personagem afirma pertencer a ambas as partes. Provável referência às manifestações separatistas e mesmo terroristas que ameaçam os espanhóis, a fala aponta para o desencanto que então tomou o lugar da euforia festiva representada pela *Movida*.

Na Espanha, este carnaval ficou conhecido como movida madrileña. Um movimento no qual, diante do “rei morto” e das incertezas que pairavam sobre o “rei posto”, Almodóvar foi carnavalescamente coroado príncipe (SILVA. In: CAÑIZAL [org],1996, p.56).

Reação ao obscurantismo e à repressão que oprimiram a sociedade espanhola por quase quarenta anos, a Movida celebra a liberdade expressiva, em todos os sentidos e compromete-se com o que Eduardo Cañizal denomina como *dinâmica das reformulações* (cf. CAÑIZAL,1996:14). A impetuosidade que a movimenta nada mais é do que uma reação à morte do pai/ditador, pois, como nos lembra George Bataille, *quando a morte prepondera sobre um ser soberano, que parecia por essência tê-la vencido, o sentimento de violência triunfa e a desordem é sem limites. A antiga “ordem” cede lugar ao delírio popular que é considerado como tão necessário quanto a obediência ao morto o era.* Instaura-se, portanto, o tempo das *transgressões*, das *ofensas às regras*, da festa (cf. BATAILLE,1980, p.62). Os primeiros filmes do diretor representam abertamente esse estado eufórico, especialmente por dar ênfase a personagens e comportamentos excêntricos⁶⁷. Embora essa marca autoral tenha ficado mais sutil ao longo da filmografia, é relevante pensarmos tais representações não só como imagens que contestam a tradição patriarcal profundamente enraizada na cultura espanhola, mas também como elementos contestatórios às paternidades históricas, sócio-culturais e mesmo discursivas. De *enfant terrible* da Movida a clássico do cinema contemporâneo: as diversas “fases” da cinematografia em análise mantiveram uma postura crítica e corrosiva à perspectiva falocêntrica, posicionamento que revela nos níveis histórico e sócio-culturais uma estratégia de contestação ao passado de opressão ditatorial. As ruínas desse pretérito traumático marcaram a cultura e o cinema espanhóis.

⁶⁷ Esse estado de euforia permaneceu por um período relativamente curto, se comparado ao longo histórico de conflitos, de opressão e de violência que deixou profundas marcas na cultura espanhola. Nos filmes *Carne trêmula* (1997) e *Má educação* (2004), esses “fantasmas” pretéritos retornam, mas são encarados sem temor, marca discursiva que remete a outro filme: *Volver* (2006). No *pueblo* natal das personagens Raimunda e Soledad, as mulheres nativas encaram a presença de supostos fantasmas com naturalidade e mesmo familiaridade.

Detendo-se sobre as marcas desse cinema, Eduardo Cañizal aponta para a ênfase na poética da família, temática explorada à exaustão, segundo o crítico, em virtude da diminuição dos espaços de cidadania provocada inicialmente pela Guerra Civil e reforçada durante o período ditatorial. A opressão sofrida pela sociedade espanhola durante o franquismo desencadeou esquemas metafóricos voltados à exploração de temas encarados como escabrosos, como o incesto, a pedofilia e a violação no âmbito da família e das pequenas comunidades. O silêncio forçado havia produzido um “mundo” doente e o espaço familiar torna-se o palco para a encenação dos efeitos dessa patologia.

O tema da família assume formas muito diversas, mas, no caso do cinema espanhol, ele percorre veredas que passam pelas circunstâncias do social e se adentram nos porões do inconsciente. Nesse percurso, os desastres da Guerra Civil não só deixaram sinais de tremenda hecatombe, mas trouxeram à tona nódoas primordiais, já que, ao se deteriorar as relações sociais e os espaços da convivência coletiva terem ficado, por assim dizer, mais reduzidos, a família teve que enfrentar seus fantasmas mais íntimos, vendo-se obrigada a desvelar segredos e a dessoterrar velhos fantasmas. [...] Às vezes, as pretensas escabrosidades dos segredos familiares aparecem diluídas na representação de uma asfixiante atmosfera social para a qual confluem tanto as aspirações vindas da redução dos espaços de cidadania quanto as irradiações de traumas abafados nos enclausuramentos da família (CAÑIZAL. op.cit, pp. 19-25).

Os filmes *Viridiana* (1961) e *Tristana* (1970) de Luís Buñuel, ambos realizados na Espanha, exemplificam essa poética. Neles, os protagonistas masculinos incorporam os agentes repressivos e retrógrados que dirigem às personagens-título os seus impulsos doentios⁶⁸. Em *La Caza* (1965), Carlos Saura leva a sutileza metafórica ao extremo no intuito de manifestar *os conteúdos mais tensos do conflito sobredeterminado pela negação do espaço de cidadania e a conseqüente afirmação de um estado interior onde a intimidade das personagens é vivida, [...], em abismo*. No filme, há uma relação de mútuo espelhamento

⁶⁸ Nesse sentido, a vitimização das personagens femininas em Buñuel não revela, propriamente, uma perspectiva misógina já que, ao menos nos filmes em questão, os protagonistas masculinos é que mostram-se patéticos, repulsivos. Ao levar ao extremo a imolação do corpo feminino o diretor parece assumir uma postura crítica, como nos revela Andréa Mota de Melo no ensaio “A presença feminina no cinema de Almodóvar” (In: CAÑIZAL [org], 1996, pp.223-276).

entre os caçadores e suas presas: de um lado, há *a trama de desentendimentos entre os caçadores, habitantes desse espaço exterior reduzido a uma paisagem semeada de rancores e limitações e, de outro, os coelhos que, acuados na escuridão de suas tocas, “sabem” que a saída dos tortuosos buracos em que se escondem significa a morte* (cf. *ibidem*, p.25).

A poética familiar mantém-se após o fim da ditadura, mas, contrariamente ao cinema que se desenvolveu durante o franquismo, os filmes espanhóis dos anos 70 e 80 tematizam o fervilhamento pulsional e o jogo de desmascaramentos de forma mais direta⁶⁹. As obras de Bigas Luna e Pedro Almodóvar são exemplos inquietantes dessa tendência que irrompe em um período que urge por reformulações.

Nesse jogo de desmascaramentos, o importante é virar as coisas do avesso, dismantlar as composturas do recato e fazer com que o outro lado do costume fique defronte a tudo quanto encarna a vida no que ela tem de palpitante, de afeto e de desenfreio (*ibidem*).

O desnudamento, a exposição dos sentimentos e anseios dos/as personagens nos filmes de ambos os diretores se faz sem tormentos, abertura em sintonia com o período de redemocratização que se deu de forma pacífica no país. Nas filmografias de Bigas Luna e Almodóvar não há espaço para o incofessável: os seres que transitam por seu universo ficcional são figuras paradoxais, apaixonadas e, acima de tudo, sinceras⁷⁰. Esse é um dos aspectos que o difere de Luís Buñuel, diretor que exerce uma espécie de **paternidade**

⁶⁹ No que diz respeito ao cinema espanhol contemporâneo, tratar sobre a sua “poética” constitui um ato tão prematuro quanto parcial. Porém, a partir de uma perspectiva impressionista não se pode ignorar o espaço evidente que as temáticas da sexualidade e do desejo ocupam no âmbito do mesmo, presença que se faz nítida já no título de certos filmes: *Entre as pernas* (1999), Manuel Gómez Pereira; *Lúcia e o sexo* (2001), de Júlio Medem; *O outro lado da cama* (2002), de Emilio Martínez Lázaro; *20 centímetros* (2005), de Ramón Salazar. Pode-se pensar que o cinema de Bigas Luna e o de Almodóvar desempenham uma espécie de “paternidade” sobre tais manifestações não pelas relações temáticas – já que o sexo e o desejo tematizam grande parte da arte – mas por uma questão de tom: a sexualidade é abordada de modo direto, espontâneo, despido dos recursos alegóricos utilizados por Luís Buñuel e por Carlos Saura, por exemplo. Evidentemente, essas diferenças são motivadas por questões estilísticas, históricas e políticas.

⁷⁰ Tina (*A lei do desejo*), Iolanda (*Maus hábitos*), Agrado (*Tudo sobre minha mãe*) são algumas das personagens femininas que dentro da filmografia do diretor assumem e/ou, literalmente, incorporam a impetuosidade de seus desejos. A firmeza com a qual as personagens encaram as suas escolhas assinala a autenticidade que as caracteriza, bem como desperta a empatia por parte do espectador. Tal caracterização reitera uma das principais positivities melodramáticas apontada por Ismail Xavier e sobre a qual nos referimos anteriormente: o conflito central entre a *autenticidade* e a *hipocrisia*. Segundo o crítico, em termos retóricos, tal conflito é essencial na composição do drama porque no nível da identificação o espectador coloca os autênticos ao seu lado e os hipócritas do lado oposto (cf. XAVIER, 2003: 95).

discursiva⁷¹ sobre o cinema espanhol, cuja filmografia é povoada por figuras atormentadas pelos traumas e convenções sociais. Andréa Bezerra de Melo assinala os modos distintos com os quais Luís Buñuel e Almodóvar caracterizam os seus personagens, mas assinala um elemento de identificação:

Em nenhum momento, os heróis e heroínas de Almodóvar são oprimidos pelos tabus e repressões que atormentam os personagens de Buñuel, mas também não possuem a riqueza erótica das fantasias e formações oníricas desse último. Contudo, é inegável que os dois priorizam em seus filmes “o amor acima de tudo” (Melo, ibidem, p. 235).

“Pai” do cinema espanhol, Buñuel “funda” muitas das positivities poéticas desse cinema, entre elas a abordagem anômala das relações familiares, sobre a qual se detém o crítico Eduardo Peñuela Cañizal. Outra é a perspectiva do crítico Cláudio Paiva, que no texto “Mídias e conexões latinas: tradição e modernidade no cinema espanhol”(…), retoma elementos da crítica foucaultiana para traçar uma espécie de arqueo/genealogia desse cinema, dividido pelo crítico em quatro gerações, que vão de L. Buñuel, passando por Carlos Saura, por Pedro Almodóvar e chegando a uma quarta geração composta Alejandro Amenábar, Julio Meden, Fernando León de Aranoa, Icíar Bollain, Alex de la Iglesia, Guillermo del Toro. Em sua abordagem, C. Paiva destaca que entre os diferentes cineastas há *uma relação muito íntima com a temática do poder, seja em termos da ciência política tradicional (focalizando o Estado, os “aparelhos ideológicos” e as instituições dominantes), ou no enfoque de uma “micropolítica”, exaltando as “minorias ideológicas”, cujas representações no cinema têm contribuído para o exercício da ética, cidadania e as estratégias de politização do cotidiano* (PAIVA, 2008, p. 3).

⁷¹ Entendemos por “pais discursivos” os textos fundadores de discursividade, aqueles que produziram a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Como exemplos de instauradores de discursividade, M. Foucault menciona Marx e Freud, autores que *não só tornaram possível um certo número de analogias como também tornaram possível (e de que maneira) um certo número de diferenças. Eles abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram.* (FOUCAULT, 2000, p. 59-60).

As perspectivas analíticas de E. Cañizal e de C. Paiva se aproximam ao enfatizar a denúncia às limitações impostas à liberdade individual e a dos desejos como uma marca proeminente no âmbito do cinema espanhol. A crítica às imposições exercidas pelo Estado - e, em uma perspectiva metonímica, pela família sobre o sujeito - revela o caráter político como uma das recorrências desse cinema. Será, portanto, através da representação de personagens que levam ao extremo o exercício de suas vontades e de seus anseios individuais que o cinema em questão revelará a sua estratégia de resistência às forças repressivas. Tradicionalmente, a opressão é “encarnada” pela figura paterna e/ou pelas projeções desta e, na cinematografia em análise, tais representações são encaradas sob uma perspectiva singular.

3.3 A sombra do pai

3.3.1 O fantasma de Buñuel⁷²

A filmografia de Luís Buñuel, que irrompe sob o influxo das chamadas “vanguardas” européias dos primeiros decênios do século XX, reitera elementos estético-ideológicos surrealistas em muitos filmes. *Um cão andaluz* (1928), o primeiro longa do diretor, realizado em parceria com Salvador Dalí, é manifestação que veicula nitidamente os princípios vanguardistas do Surrealismo, sendo um fundador discursivo, ou ainda, um “texto-pai” para o movimento. Mais do que marco vanguardista, o filme é um paradigma à arte cinematográfica não só por suas inovações estético-formais, mas em virtude de suas potencialidades semânticas. É relevante considerarmos o fato de os primeiros filmes serem películas que mostravam meras cenas do cotidiano e, posteriormente, manifestações embasadas em tramas simples, ao gosto dos espectadores ainda ingênuos, maravilhados pela imagem em

⁷²Ainda que vários cineastas exerçam forte influência sobre a filmografia em questão – Luiz Garcia Berlanga, Juan Antônio Bardem, Marco Ferreri, Douglas Sirk, Billy Wilder - , abordaremos apenas a “paternidade” buñuelina pelo fato de Almodóvar frequentemente **minimizar** a interferência do diretor aragonês à *presença do irracional, do exagero, de um certo tipo de absurdo*, incorporado também por sua obra (cf. BEZERRA. In CAÑIZAL [org], op.cit, p.228). Associaremos essa diminuição aos diferentes graus de animosidade que a obra dirige aos referenciais paternos, associados às representações do poder.

movimento. Nesse sentido, *Um cão andaluz* é um registro perturbador: a clássica cena da lâmina seccionando o olho humano, por exemplo, pode ser vista como um gesto que remete ao impacto da jovem arte sobre o olhar dos primeiros espectadores, bem como uma referência aos efeitos do próprio filme sobre esse olhar. As imagens impregnadas pela violência expressiva e a ausência de uma trama “coerente” violentam, desestabilizam o receptor da época, que ainda mantinha com a imagem na tela uma relação idílica. Tais positivities filmicas fazem da película de Buñuel e de Dalí um dos textos fundadores também do que é convencionalmente denominado como **cinema experimental**⁷³.

Ainda que o primeiro longa do diretor ocupe uma posição paradigmática para o cinema, ainda que o mesmo origine uma série de “filiações”, será em *A Idade de Ouro* (1930), no entanto, que as marcas autorais buñuelianas tornar-se-ão mais nítidas: o humor negro, a ironia dirigida às convenções burguesas e à hipocrisia, a presença do sombrio e do grotesco, a impetuosidade que movimenta os personagens, a ausência de redenção, a ótica pessimista, são elementos recorrentes ao seu cinema. Ode ao amor em estado de combustão, o filme rejeita qualquer parentesco com o sentimentalismo, recusa que na filmografia constitui uma marca proeminente.

⁷³Cientes da problemática em torno da denominação “experimental” - já que o termo carrega uma conotação de tentativa, de ensaio - ainda assim utilizaremos essa terminologia por uma questão de familiaridade. Nesse trabalho, encaramos como “experimental” o cinema que, desvinculado das exigências comerciais, goza de liberdade estética, temática e expressiva. O crítico Carlos Adriano detém-se sobre o conceito:

De todo modo, “experimental” e “vanguarda” buscam dar conta deste espectro do cinema que cria e propaga novas idéias, que trabalha à margem a essência da forma e a liberdade de inventar, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao seu projeto (ver um filme, mudar a consciência, fazer um mundo melhor -o “mudar a vida” de Rimbaud; o “transformar o mundo” de Marx), que instaura a ruptura e pratica a guerrilha, que inaugura a crise e a resistência, que se interessa mais pelo processo do que o produto, mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo, que provoca e incomoda (as “estruturas da agressão” de Noel Burch), cujos parâmetros básicos são o jogo da percepção e a configuração de formas visionárias, as exigências estéticas e éticas, cuja bússola é a ousadia e o arroubo (o espanto e o assombro do imprevisível), cujo compromisso intransigente é com a própria realização (e seus mais altos ideais) e a utopia do êxtase da percepção, cuja alquimia re-imagina o mistério e o enigma (<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>).

As recorrências que emergem da obra de Buñuel são índices para o esboço de uma arqueologia que está estreitamente ligada aos fatores sócio-artístico-culturais de sua época, como os “efeitos” da Guerra Civil Espanhola, da ditadura franquista, dos nacionalismos extremistas, da Segunda Guerra, o impacto das vanguardas⁷⁴. O contexto de medo, desorientação e desencanto, contribuíram para que a filmografia incorporasse os elementos sombrios arraigados à cultura e à tradição artística espanholas: a tendência à obscuridade dionisiaca expressa nas pinturas de Goya e de El Greco; a ironia e o sarcasmo que movimentam a poética picaresca; a tonalidade grave e acusatória de García Lorca e da *Guernica*, de Picasso. A reiteração dessas “marcas” que, oriundas de manifestações artístico-expressivas diversas, são observáveis nos filmes de Luís Buñuel aponta para a capacidade privilegiada da arte cinematográfica de projetar *as representações individuais e coletivas*, de veicular imagens que desencadeiam *a memória involuntária dos indivíduos e as pulsões subterrâneas da cultura, gerando experiências de choque, catarse e arrebatamento* (PAIVA: 2004, p.1). A irrupção dessas “marcas” vem a nos lembrar o fato de que nos momentos de crise, nesses períodos nos quais *o velho está morrendo e o novo ainda não pode nascer; neste interregno, aparece uma grande variedade de sintomas mórbidos* (GRAMSCI. Apud TADEU, 2000, p.137). No contexto da produção buñueliana, esses “sintomas mórbidos” remetem a uma das marcas sintomáticas à cultura espanhola: o gosto pela anomalia, pelas “monstruosidades” Sobre tal recorrência, o crítico francês A. Kyrrou revela:

*Ainda uma vez não esqueçamos que Buñuel é espanhol como Zurbarán, como Goya, como Lazarillo, como os dinamiteros da guerra civil. Ama os **monstros, são seus filhos**, mesmo que, por sua natureza, prefira alguns outros, mesmo se tenta canalizar a monstruosidade de alguns [grifos nossos] (KIROU, 1966, p. 59).*

A partir do filme *A idade de ouro*, segundo Ado Kirou, essa predileção pelo monstruoso torna-se proeminente a ponto de, conforme o crítico, tornar-se uma positividade.

⁷⁴ Ao associarmos as reiterações discursivas às práticas políticas e de exercício de poder, entrelaçamos a perspectiva arqueológica à genealógica.

Para Buñuel, os verdadeiros monstros, aqueles em cima de quem se cospe, são os homens e mulheres que não são capazes de amar exageradamente, de enganar-se exageradamente, de revoltar-se exageradamente; esses homens e mulheres que não vivem, esses zumbis que encontramos diariamente na rua, na condução, em todos os lugares, e que empestam os hábitos e as lições bem aprendidas (ibidem)⁷⁵.

Ao projetar os fatos de sua época e ao reiterar os atavismos de sua cultura sob uma perspectiva grotesca, Buñuel inaugura, “funda” a poética do cinema espanhol sob o signo da excentricidade. Pioneiro em seu país, o diretor será o “pai”, o fundador discursivo de um cinema que frequentemente surpreende, que se destaca internacionalmente mais por certas peculiaridades poéticas do que por sua produtividade. Longe de uma uniformidade indesejada, pode-se ver no modo direto e incisivo dispensado à abordagem de temas ásperos e à predileção pelo excêntrico como elementos que atravessam a produção cinematográfica espanhola.

Os elementos transdiscursivos que no âmbito cinematográfico espanhol manifestam-se primeiramente na produção de L. Buñuel são referenciais também “herdeiros” de uma tradição cultural anterior ao próprio Cinema, o que reitera a afirmação foucaultiana a respeito da impossibilidade de tocar às origens. Ainda assim, a filmografia em questão é fundadora não só por questões temporais, mas pelos “rastros” que a mesma imprime em manifestações posteriores, o que faz de qualquer eventual recusa a sua “paternidade”, um esforço inútil. Índice de identificação ou de fuga trata-se de uma obra paradigmática, cujas características intrínsecas e as do próprio contexto de sua irrupção produzem uma genealogia anômala, ou ainda, apoderando-se da terminologia tão frequente aos estudos de gênero, *queer*. Avessas também são as representações que os laços familiares assumem na poética buñueliana, materialização que revela um jogo de projeções do elemento temático sobre as relações

⁷⁵ O monstruoso e o excêntrico também se fazem presentes na cinematografia de P. Almodóvar, mas essas representações são encaradas sob um outro viés, mais “prosaico”. Retomaremos o tema no capítulo final.

discursivas. Sendo assim, a ligação entre a obra do diretor aragonês e a de seus “filhos” é também anômala.

Será sob esse viés aberrante que relacionaremos a paternidade discursiva de L. Buñuel sobre o melhor sucedido de seus filhos em termos de aceitação do público: Pedro Almodóvar, *ex-enfant terrible* da Movida, clássico do cinema contemporâneo. Essa “filiação” torna-se ainda mais estreita se considerarmos os melodramas mexicanos de Luís Buñuel, produção extensa e marginalizada do ponto de vista crítico.

Dos 32 filmes dirigidos por Luís Buñuel, vinte foram produzidos no México entre 1946 e 1965. Com o fim da Guerra Civil Espanhola, o país acolheu vários exilados espanhóis, entre eles, o diretor. A vinda de Buñuel coincide com o período imediatamente posterior à “idade de ouro” do cinema mexicano, no qual o mesmo contava com o protecionismo do Estado e o apoio do governo norte-americano. Segundo Luciana Araújo:

A produção mexicana torna-se hegemônica neste mercado [o hispano-americano] quando entra em cena o pacto estabelecido entre México e Estados Unidos durante os anos de 1941 a 1945. Para se fortalecer na guerra contra o nazismo, o governo americano faz aliança com o vizinho mexicano: em troca de cooperação militar, matéria-prima e mão-de-obra barata, os Estados Unidos oferecem incentivos financeiros e tecnológicos para o desenvolvimento da indústria - inclusive a cinematográfica, com laboratórios de processamento e modernas estratégias de distribuição. [...].

Além, é claro, das importantes vantagens que advêm do acordo México/Estados Unidos, [...], vale salientar [...] o apoio do Estado. Ainda incipiente, a indústria cinematográfica mexicana beneficia-se com medidas protecionistas tomadas pelo governo (ARAÚJO, In CAÑIZAL [org], 1993, pp.106-108).

Com o fim da Segunda Guerra, no entanto, o acordo México/Estado Unidos é desfeito e o cinema mexicano vê na produção de melodramas de baixo orçamento e realizados em curto espaço de tempo um modo de sobrevivência. Sob tais condições limitadoras, Luís Buñuel realizou inúmeros filmes que, mesmo encarados pela crítica como secundários⁷⁶ - se

⁷⁶ Filmes reconhecidos *Os esquecidos* (1950), vencedor do prêmio de melhor direção em Cannes; *Ensaio de um crime* (1955) e *Simão do deserto* (1965), premiado no Festival de Veneza, foram produzidos no México.

comparados aos seus filmes de vanguarda e aos produzidos na França -, são também portadores de marcas autorais inconfundíveis. Ainda que *limitado pelo padrões (morais e de produção) mexicanos*, Buñuel *pontua seus filmes com sinais inequívocos de suas convicções*⁷⁷, o que remete à afirmação de Linda Willians a respeito do diretor: *até mesmo o mais convencional dos filmes mexicanos revela uma ocasional justaposição bizarra ou um desejo incongruente, que se introduz sobre a fina superfície das relações sociais* (cf. SILVA, *ibidem*, p.53).

Até mesmo em *Susana* (1950), filme encarado como o pior pelo próprio diretor, podemos encontrar elementos de autoria. Sob o aparente maniqueísmo que caracteriza o gênero melodramático, podemos entrever, nesse filme, a paródia explorada através da caricatura. Segundo Ado Kyrrou:

Buñuel disse: é meu pior filme! Ele tem certamente razão, se virmos o filme sem conhecer seu autor, que achando-se diante do melodrama atroz, onde todos os lugares-comuns marcaram encontro, trabalhou destruindo a idiotice com o exagero, com o excesso. [...] . Uma “vagabunda” semeia a perturbação na fazenda de uma família burguesa. A vagabunda é excessivamente vagabunda, os burgueses por demais burgueses e Buñuel se diverte; afinal Susana não é a personagem mais simpática do filme? (KYROU, 1966, p.37).

Outros recursos que “pervertem” o melodrama tradicional e que revelam traços autorais são a inserção do humor e do estranhamento⁷⁸. Segunda Luciana Araújo, *a inversão inicial nos melodramas dirigidos por Buñuel é que eles não são feitos para chorar. Seja através de personagens, diálogos ou situações, a comicidade serve de contraponto à*

⁷⁷ Citamos a declaração do próprio Buñuel a respeito dessa questão. Se a fala do diretor pode ser vista como irrelevante do ponto de vista crítico, não deixa de ser curiosa:

A necessidade em que me encontrava de viver do meu trabalho, e com ele fazer viver a minha família, talvez explique que atualmente esses filmes sejam apreciados de maneiras diversas, o que compreendo muito bem. Aconteceu-me aceitar temas que absolutamente não havia escolhido e trabalhar com atores mal adaptados seus papéis. No entanto[...] creio nunca ter filmado uma cena que fosse contrária às minhas convicções, à minha moral pessoal. Nesses filmes desiguais, nada me parece indigno (BUÑUEL, 1992, p.278).

⁷⁸ Ao insistirmos sobre a inversão e o deslocamento das “normas” melodramática, não temos qualquer intenção apologética, apenas a de sublinhar as marcas autorais que nos parecem mais relevantes nas produções dos diretores.

dramaticidade exacerbada do enredo (ARAÚJO, op.cit, p.118). Já em *Os esquecidos* (1955), a estratégia é outra: o melodrama é permeado por uma visão niilista. Ao herói, o menino de rua Pedro, são vetadas todas as possibilidades de redenção e de afeto. No filme, assistimos estupefatos o arremesso do pequeno cadáver em um depósito de lixo na Cidade do México, mas sem lágrimas.

Essas estratégias de refuncionalização do gênero melodramático são elementos que estreitam a relação entre o cinema de Luís Buñuel e o de Pedro Almodóvar. Assim como o seu “pai” Almodóvar utiliza-se do clichê, da caricatura, do exagero com o intuito paródico. Ao entrecruzar os gêneros melodramático ao cômico, ao suspense e ao *noir*, o diretor/autor reatualiza estratégias discursivas anteriormente adotadas por Buñuel, mas do diretor aragonês Almodóvar também se afasta em determinados aspectos. Essa tensão, essa dinâmica movida por proximidades e distanciamentos não deixa de ser previsível na relação entre “pais” e “filhos”. Sobre as tensões entre Almodóvar e as discursividades “paternas”, nos deteremos a seguir.

3.4 O filho errante

Em “Pleasure and new spanish mentality: a conversation with Pedro Almodóvar”, segundo a crítica norte-americana Marsha Kinder, a representação familiar reiterada pelo cinema espanhol seria composta por *mães cruéis, pais ausentes, mitificados e filhos atrofiados, precoces*. Tal poética, segundo Kinder, origina uma versão peculiar da narrativa edípica, que desloca a hostilidade, frequentemente, para a figura materna. Essa característica singular, de acordo com a crítica, soa incomum se considerarmos o fato de a tradição patriarcal estar profundamente arraigada à cultura espanhola, bem como as marcas

traumáticas deixadas pela repressão ditatorial⁷⁹; elementos suficientes para justificar uma possível animosidade contra as representações paternas (cf. KINDER, 1987, p.42). Os filmes *Furtivos*, de José Luís Borau e Manuel Gutierrez Aragon, e *Pascual Duarte*, de Ricardo Franco, ambos de 1975, ano da morte do ditador; e *Mamãe faz 100 anos*, de Carlos Saura, vão ao encontro do argumento da crítica. Questionado pela mesma a respeito dessa tendência poética (a animosidade voltada à mãe), Almodóvar dá o seu parecer e manifesta-se contrário à peculiaridade discursiva percebida por Kinder: *Eu me sinto muito próximo da mãe. A idéia de maternidade é muito forte na Espanha.[...] É como se a mãe representasse a lei, a polícia. Quando você mata a mãe, você mata exatamente tudo aquilo que odeia. [...] É como matar o poder* (ibidem, p.43)⁸⁰. A representação materna da qual o diretor se aproxima, no entanto, é bastante diferente das figuras patriarcais e dominadoras recorrentes aos filmes mencionados.

Nos filmes *Tudo sobre minha mãe* (2000) e *Volver* (2006), por exemplo, a maternidade configura-se sob o viés claramente apologético. Em oposição ao protagonismo materno estão os pais diminuídos, apagados ou mesmo perniciosos; em um entrelugar inquietante, os filhos inoportunos, inadaptáveis, *queer*. Acreditamos que no contexto familiar almodovariano os filhos sejam os objetos de amor, de compreensão e de tolerância; eles, os “monstros” que, assim como L. Buñuel, o diretor parece amar tanto. Destacaremos na filmografia em questão as representações filiais que confirmam essa proximidade e que, em um nível mais sutil, revelam a relação que a obra mantém com seus “pais” discursivos. Nesse

⁷⁹Nos filmes espanhóis, a família é tipicamente composta por mães cruéis, pais ausentes, mitificados, e crianças atrofiadas, precoces. Há uma versão espanhola especial da narrativa Edipiana com uma série de deslocamentos de desejo e de hostilidade entre a mãe e o pai, como em *A lei do desejo*, mas é mais comum haver um deslocamento de hostilidade dirigida do pai para a mãe. Eu não encontrei essa dinâmica em nenhum outro cinema nacional. E isso é particularmente estranho onde o poder patriarcal é tão forte, ou ainda era tão forte na Espanha depois de Franco. (In Spanish films, the family is typically made up of cruel mothers, absent, mythified fathers, and stunted, precocious children. And there seems to be a special Spanish version of the Oedipal narrative with a series of displacements of desire and hostility between the mother and the father, as in *La ley del deseo*, but mostly there's a displacement of the hostility, usually directed at the father, onto the mother. I don't find this dynamic in any other national cinema. And this is particularly odd since patriarchal power is so strong, or at least was so strong in Spain under Franco)[KINDER, 1987, p.42].

⁸⁰ *I feel very close to the mother. The idea of motherhood is very important in Spain. [...] It's as if the mother represents the law, the police. [...] It's like killing the power.*

intuito, associaremos as representações diegéticas paternas ao discurso da lei patriarcal encarnado por Franco e, de certo modo, por Buñuel, “pais” discursivos desautorizados, rejeitados; figuras que a obra finge ignorar. Em entrevista dada a Frederic Strauss em 1994, o diretor reitera sua recusa à referência franquista, silêncio aparente que não implica ausência.

Para mim, a transgressão não é um objetivo, porque implica um respeito, uma consideração pela lei, coisa da qual sou incapaz. É por isso que meus filmes nunca foram antifranquistas. Neles eu simplesmente não reconheço a existência de Franco. É um pouco a minha vingança contra o franquismo: quero que dele não permaneça nem a recordação, nem a sombra. Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento. É um dos direitos, e também um dos poderes que um cineasta possui (STRAUSS, 2008, p.38).

Apesar da questionabilidade das intenções autorais, a partir da declaração dada, ignorar as projeções paternas/patriarcais é uma estratégia que visa à libertação dos “filhos”, dos personagens órfãos e excêntricos. No nível discursivo, esses personagens orgulhosamente órfãos de pai projetam a ânsia expressiva e a liberdade irrestrita buscada pela geração hedonista da Movida, que no intuito de apagar o passado ditatorial, ignora ou critica toda e qualquer representação de poder (encarnada pelas figuras paternas, pelas mães castradoras, pelos padres, pelos policiais). Apesar das tentativas de apagamento do poder, as figuras paternas são sombras, que, gradativamente, foram ficando mais nítidas na poética do diretor.

Em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón* (1980), o primeiro longa de Pedro Almodóvar, a aparição do pai se faz em *off*, através das conversas telefônicas que o mesmo mantém com a filha Pepi, a protagonista da trama, e que sugerem um comportamento autoritário por parte do progenitor. As presumíveis ameaças paternas não são suficientemente fortes para limitar as experiências libertadoras e hedonistas da personagem. No filme, como revela o crítico Eduardo Peñuela Cañizal, a figura paterna é relegada aos *confins das sombras significacionais*, diminuição que se faz sob o recurso retórico do *eufemismo*. O efeito de tal apagamento, conforme o crítico, seria a elisão das tensões edípicas (cf. CAÑIZAL, op.cit,

p.32-40). O primeiro longa do diretor, manifestação que põe a nu o seu autodidatismo, é uma manifestação que pode ser vista como uma dupla reivindicação da liberdade filial: no nível temático, volta-se para o estilo de vida excessivo dos jovens “órfãos” madrileños dos anos 80; no nível sintático, a precariedade técnica, índice do trabalho de um autodidata, confere ao filme uma espécie de “orfandade” textual e, portanto, “paterna”. Ao tratar sobre o filme, Cañizal retoma Roland Barthes e a metáfora filial ao afirmar que o longa materializa-se através de *uma linguagem de criança de peito* (ibidem, p.32).

Destacamos, ainda, dois personagens errantes e órfãos de pai: Marina, a protagonista de *Ata-me* (1990) e Victor, de *Carne trêmula* (1998). A personagem, atriz pornô e drogada, é também produto de uma linhagem e de um ambiente *queer*: filha de um ladrão, Marina cresceu em um circo, onde, na infância, apresentava um número com cavalos. A breve referência paterna é reveladora de uma linhagem marginal que, provavelmente, será continuada pela personagem e por Ricky, o seu sequestrador-amante. Em *Carne trêmula*, o personagem Victor incorpora o extremo da marginalidade: órfão, bastardo, filho de uma prostituta, ex-presidiário. A condição marginal, anterior à sua própria existência devido à ausência paterna e à condição de sua mãe, é reiterada já em seu nascimento: nascido na noite em que o estado de emergência é declarado na Espanha franquista, o personagem vem “à luz” em um ônibus. Solitário e inoportuno, Victor é também preso injustamente, mas a ele é dada a chance de “fundar”, juntamente com Helena, uma linhagem sem sombras. Diferentemente da cena de seu nascimento, a cena final do filme mostra o casal a caminho da maternidade em uma noite de ruas cheias, repletas de sombrinhas coloridas e de pessoas despreocupadas. O filho de Victor nasce em uma Espanha diferente, vibrante, sem medo e sem a sombra de um “pai” repressor. Ou seja: a Espanha “construída” e obsessivamente projetada por Almodóvar.

Carne trêmula é um filme que se destaca na filmografia por, entre outros traços, dar um contorno mais expressivo à temática da paternidade nos níveis histórico, discursivo e

diegético. A referência clara ao franquismo, a Luís Buñuel e a presença efetiva de um personagem-pai confirmam tal argumento. Com relação à referência histórica, o diretor comenta:

Há vinte anos atrás, minha vingança contra Franco consistia em sequer reconhecer sua existência, sua memória; em fazer meus filmes como se ele nunca tivesse existido. Hoje acho que é bom não esquecer esse tempo e lembrar que ele não está assim tão longe (STRAUSS,2008, p.206).

A não referência a um período tão peculiar da história espanhola, no cinema de Pedro Almodóvar, era uma ausência, simultaneamente, profícua - já que o “esquecimento” resulta na criação de uma poética peculiar - , mas também gritante em seu silêncio. Nesse sentido, em *Carne trêmula*, a abordagem do tema é uma estratégia que revela, de fato, a superação de traumas simplesmente ocultados em filmes anteriores. No filme, ambos os nascimentos revelam a imposição da vida sobre as sombras; mas a consagração da liberdade é representada pelo segundo nascimento, que tem como pano de fundo uma cidade, segundo as palavras do diretor, que *esqueceu o medo* (cf. *ibidem*).

Reveladora é também a citação explícita de *Ensaio de um crime* (1955), de Luís Buñuel, inserção que mais do que um recurso diegético e retórico parece, finalmente, esboçar o reconhecimento de uma paternidade discursiva anteriormente recusada pelo diretor. Referencial inspirador ou de fuga, a obra de Buñuel reitera, veicula, reforça os atavismos de uma cultura na qual o monstruoso, o sombrio, o grotesco, o humor negro e a ironia são recorrentes. Almodóvar traz à tona o pai do cinema espanhol não exatamente para repeti-lo, ainda que não possa se distanciar completamente do mesmo. Em seus filmes, a ironia e a aspereza são dissimuladas por suas tradicionais “cores”.

Ainda que tímida, se comparada ao crescente protagonismo que a figura materna exerce na obra em análise, a presença paterna em *Carne trêmula* faz do filme uma manifestação singular. Somada a essa marca, não é por acaso que o filme almodovariano mais

visivelmente voltado às figuras masculinas e à representação paterna é também o mais explicitamente político da carreira do diretor. Para falar sobre uma nação “sem medo”, é preciso encarar frontalmente as representações de poder - encarnadas no filme pela fantasmagoria ditatorial e pelos policiais - , reconhecer a sua presença e a sua influência, para só assim, “superá-la”, efetivamente. No filme, será um filho errante e bastardo – como o diretor acredita ser ao rejeitar “paternidades” - um modelo paterno potencialmente positivo.

Em filmes posteriores, porém, o nível de animosidade contra o personagem-pai aumenta. Em *Tudo sobre minha mãe* (2000), a travesti Lola - personagem que, segundo a protagonista Manuela, materializa o que há de pior em um homem e em uma mulher - é a figura paterna da trama e personagem caracterizada de forma claramente negativa. Contaminada pelo vírus da aids, Lola está próxima à morte. Opostas à sua negatividade estão Agrado e Manuela, a última personagem que, em um gesto de grandeza, de “superioridade” típicos às mães almodovarianas, apresenta a Lola/Estéban o filho que o/a mesmo/a teve com Rosa. A caracterização da figura paterna como um travesti pernicioso e egocêntrico reitera duas das positivities da poética almodovariana: a configuração diversificada e móvel das representações de gênero e a hostilidade em torno da figura do pai. Lola não só é uma projeção inversa e paródica da figura paterna tradicional, como uma personagem inferior/inferiorizada dentro do filme não por sua condição *queer* - já que Agrado, ex-prostituta e também travesti é uma das heroínas da trama - mas por sua incapacidade de ser *mãe*, posição que, de acordo com os filmes mais recentes do diretor, é sinônimo de cuidado e de amor incondicionais. A negatividade em torno do pai-travesti também se dá pelo fato de o/a personagem ser uma figura anacrônica, inadaptável: Lola encarna os excessos da Movida na era da aids. Não há mais espaço para a personagem na Espanha recente configurada por Almodóvar, uma Espanha na qual a euforia da redemocratização foi dissipada.

Mas será em *Volver* (2006) que a animosidade voltada à representação paterna chega ao extremo: os personagens que na trama, exercem a função de pais são figuras incestuosas e seus delitos são punidos com a morte. Dos filmes de Pedro Almodóvar, *Volver* é, simultaneamente, o filme mais próximo do melodrama tradicional, por adotar uma perspectiva notavelmente maniqueísta, mas também o mais distante, por estabelecer uma microsociedade matriarcal utópica. Nesse contexto, os pais são indesejados, de modo que a caracterização extremamente negativa dos mesmos seria uma estratégia para que a eliminação dos personagens seja justificada sem macular a imagem das “justiceiras”. Trama na qual a justiça é exercida por meios não-institucionais, em *Volver* os atos de violência são elementos secundários, sendo a solidariedade entre as mulheres e a capacidade de superação das mesmas o tema predominante. Nesse filme tão “feminino” e maternal, não há espaço para os pais, nem para as “sombras”, tão presentes nos filmes de Luís Buñuel.

Filho errante, Almodóvar adota o viés do arrebatamento recorrente à filmografia de seu “pai” discursivo mas, diferentemente de Buñuel – cuja predileção pelo sombrio remete à tradição pictórica espanhola representada por Velazquez, El Greco e Goya - , “colore” as sombras semânticas através de sua estética peculiar, marcada por cores fortes e quentes, e através da caracterização de personagens dotados de uma impressionante capacidade de superação. Se tal perspectiva distancia-o do pai do cinema espanhol, aproxima-o da faceta exuberante e passional da cultura do seu país. Elementos da Espanha barroca, da sensualidade mediterrânea abafada pelo período ditatorial; da velha Espanha das touradas, dos boleros, dos melodramas de Sara Montiel são recorrentes ao seu cinema e positivamente revelam uma outra filiação. Associamos tais índices aos traços herdados por uma outra discursividade: a materna, sobre a qual nos deteremos no capítulo seguinte.

4. A VOLTA À MÃE

Para mim, três ou quatro mulheres conversando é a origem da vida, da ficção e da narrativa (ALMODÓVAR, apud MARSHA, 2005, p.18)

Na bela fala de Almodóvar, a fantasia de um novo começo, de um princípio que difere do expresso pelo Novo Testamento. A fala das mulheres fazendo-se carne, história e talvez História⁸¹; o ato da criação a partir do diálogo feminino que, de acordo com tal concepção, é capaz de gerar por si só, sem lei, sem Pai. Vozes femininas e (pro)criadoras: vozes de mães, portanto. Perspectiva que revela uma transubjetividade *hiperfeminizada*, como percebeu Marsha Kinder (2005, p.16), a utopia almodovariana distancia-se não só do discurso judaico-cristão, como difere de um dos preceitos fundamentais à perspectiva lacaniana, que associa o poder da linguagem ao Pai⁸². É necessário refletir sobre essa fala, não só no que a mesma tem de peculiar e/ou de subversivo, mas no que ela pode revelar sobre as marcas autorais (elementos discursivos e mesmo sintáticos; as representações) expressas na filmografia em questão.

A imagem da mulher que dá a vida, da mulher-mãe, que acalenta e nutre, de acordo com a teoria freudiana, estaria situada no âmbito pré-verbal, ou ainda, no período pré-edipiano, etapa que se estende da gestação do indivíduo ao momento de inserção da criança no mundo da linguagem. Fundidos inicialmente em um só corpo e depois unidos pelos

⁸¹ A participação e os saberes associados às mulheres permaneceram, por séculos, à sombra da História oficial. Nos filmes do diretor, esse silenciamento é rompido e a voz que se faz ouvir é, predominantemente, feminina.

⁸² A metáfora paterna, formulada por Lacan no intuito de justificar a função do complexo de Édipo, é complexa demais para ser explicada sumariamente. A partir da leitura do crítico, entendemos que a lei está associada ao Pai pelo fato deste ter o uso legítimo do falo, estando, portanto, apto a interditar a mãe, objeto das primeiras aspirações sexuais, à criança. Convém destacar que nenhum pai, real ou imaginário, está apto a exercer essa função plenamente, pois se trata da lei simbólica (cf. KAUFMANN, 2005, p.334-338).

cuidados indispensáveis à sobrevivência do bebê, mãe e filho formam uma unidade poderosa e supostamente idílica que é “quebrada” pela intrusão da linguagem, associada à lei e à figura paterna. Passagem do desenvolvimento psíquico pouco explorada por Freud porque *inatingivelmente reprimida* (cf. HORNEY, apud STEVENS, 2007, p.35), *a fase pré-edipiana não tem história, não tem narrativa – assim, só pode ser alcançada retrospectivamente (depois de abandonada), não através de processos conscientes ou da memória, mas através de projeções e fantasias* (cf. STEVENS, ibidem, p.36). Deter-se sobre a fase pré-edipiana, portanto, é um modo de dar relevo ao substrato matriarcal do desenvolvimento psíquico e, conseqüentemente, de “trazer a mãe à luz”, como perceberam as teóricas feministas Cixous, Kristeva e Irigaray. A possibilidade de retomada do período pré-verbal - fase reprimida pelas demandas sócio-culturais e frequentemente negligenciada pela Psicanálise - através da imaginação revela o potencial poético deste “retorno”.

A filmografia de Pedro Almodóvar explora ao extremo o potencial metafórico e poético do retorno ao estágio pré-verbal, não só por dar ênfase à temática da maternidade/maternagem e do reencontro com as origens, mas por privilegiar heranças discursivas marginais (“maternas”, de certo modo); por dar espaço em seus filmes às gestualidades, às artes não-verbais (tauromaquia, dança, cinema mudo); por adotar um ritmo narrativo oscilatório que, como percebe Eduardo Cañizal, *corrói o falocentrismo do relato linear*, permitindo-nos entrever o materno⁸³(cf. CAÑIZAL,1996, p.41). Colocar a maternidade e as suas implicações (matrifocalidade, matrilinearidade, maternagem) em evidência, ou ainda, referir-se aos elementos associados ao materno por vias indiretas e sutis revela sem dúvida uma perspectiva apologética. Porém, essas estratégias discursivas, contrárias às convenções narrativas e representacionais (associadas ao Pai, portanto), não

⁸³ No trabalho “A corrosão do relato falocêntrico no primeiro longa de Almodóvar”, E. Cañizal associa a oscilação entre o *relato-in* e o *relato-off* no filme *Pepi, Luci e Bom* (1981) ao movimento de vaivém entre o estrato pré-edipiano e o edipiano, movimentação que, segundo Freud, seria uma das bases da feminilidade.

estão necessariamente comprometidas com a representação de paradigmas maternos mais flexíveis e/ou libertadores para as mulheres⁸⁴.

A temática materna e os seus desdobramentos, na filmografia do diretor, não assumem orientações ideológicas específicas, sendo tais implicações regidas por uma lógica intrínseca: a da impetuosidade dos afetos, dinâmica que atravessa a obra. Ainda que parodie e/ou desloque os elementos representativos da lógica dominante, estratégia que denuncia o caráter convencional e a não-verdade do pensamento hegemônico, as críticas Garcia de León e Maldonado destacam como uma das marcas autorais do cineasta o distanciamento das militâncias.

Se la obra de Almodóvar se caracteriza, em general, por no ceñirse a clichés, como es lógico, esto es más evidente en lo que se refiere al papel de la mujer y las relaciones entre los sexos. El director, varias veces, se burla de la militancia feminista, como se burla en general de casi todo (GARCIA DE LÉON & MALDONADO. Apud PAIVA. In CAÑIZAL [org], 1996, p.280).

Ainda que não necessariamente comprometida com uma perspectiva ideológica específica, é possível aproximar a filmografia de Pedro Almodóvar de uma certa tendência feminista, empenhada em “trazer a mãe à luz”. A temática da maternidade na filmografia em questão aproxima-se da perspectiva de Luce Irigaray, que, contrariamente ao pensamento psicanalítico dominante, privilegia o período pré-edipiano⁸⁵. Para a Irigaray, o desinteresse pela fase pré-edipiana resulta da projeção dos preceitos (e dos preconceitos) profundamente

⁸⁴ O que nos chama atenção no que diz respeito às representações maternas/maternais de Almodóvar é a frustração sexual, ou ainda, a ausência de desejo. Em *O que fiz para merecer isto?* (1984), Glória tem a sua tentativa de adultério frustrada. Quando a protagonista se relaciona com o marido, o desinteresse da mesma também remete à frustração: Antônio, simplesmente, se lança sobre Glória, enquanto ela fala sobre as dívidas da família. Em *Volver* (2006), Raymunda recusa-se a fazer sexo com o marido, que se masturba sobre ela. As cenas mencionadas têm em comum a vitimização das personagens em contraste à frieza e à brutalidade de seus pares. Essas representações são contrárias à idéia de autonomia feminina, condição que inclui o arbítrio, inclusive sobre o exercício da sexualidade. A frustração e/ou indiferença das mães quanto às próprias práticas sexuais nos parece uma representação limitada e limitadora, já que o exercício da sexualidade pode ser uma estratégia de apoderamento e de libertação.

⁸⁵ Convém assinalar que o retorno à mãe, no cinema de Almodóvar, não é utópico, mas uma estratégia, simultaneamente, de resistência e de renovação: de resistência à lei associada ao Pai, de renovação pelo fato de a comunhão com o corpo materno estar associada à provisória completude do ser.

enraizados em nossa cultura, suposições que associam a figura materna à obscuridade e à irracionalidade.

A relação com a mãe é um desejo louco, porque é o continente escuro par excellence. Ela permanece nas sombras de nossa cultura, é escura e infernal. [...] Essa experiência primária não é muito popular entre os psicanalistas: na verdade, eles recusam-se a vê-la – há o perigo da fusão, morte, sono letal, se o pai não interferir para cortar esta ligação desconfortavelmente próxima da matriz original. Será que o pai substitui o útero com a matriz de sua linguagem? Mas a exclusividade de sua lei recusa toda a representação daquele corpo primeiro, daquele lar primeiro, daquele primeiro amor. Isso é sacrificado e constitui matéria para o império de linguagem que privilegia tanto o sexo masculino que o confunde com a raça humana (IRIGARAY, apud STEVENS, 2007, p.35).

No âmbito ficcional almodovariano, a maternidade – assim como as suas implicações e as suas projeções - está longe da obscuridade e da secundariedade a qual foi culturalmente relegada. No nível representacional, ao “iluminar” esse *continente escuro*, através da ênfase às práticas maternas, da valorização da fala e das relações de solidariedade entre as mulheres, o diretor contraria o discurso psicanalítico tradicional, o religioso, o patriarcal, enfim. Curiosamente, o faz pela reiteração de uma das máximas do senso comum: *mãe é aquela que cuida e que ama incondicionalmente*. A perspectiva expressa no filme *Tudo sobre minha mãe*⁸⁶, por exemplo, é nitidamente **matrifocal**⁸⁷, o que implica à valorização dos domínios emocional e privado, âmbitos nos quais as mães ficaram historicamente restritas. Mas esses territórios limitados podem ser espaços para as práticas de poder e de apoderamento, não no

⁸⁶ Mesmo quando a maternidade e/ou a maternagem não ocupam uma posições de destaque nos filmes do diretor, tais elementos surgem como temas secundários ou se fazem implicitamente presentes através das estratégias discursivas, sintáticas e estilísticas já mencionadas. Em *Fale com ela*, por exemplo, a maternagem é praticada por Benigno. No mesmo filme, a maternidade assume uma conotação vitalizadora, já que é a responsável pela “ressurreição” de Alicia.

⁸⁷ O conceito de **matrifocalidade** nos parece mais adequado do que o de **matrarcado**. Termo frequentemente utilizado pelos estudos antropológicos, os sistemas de parentesco matrifocais são arranjos alternativos à família hegemônica, na qual o pai representa a autoridade. Nas famílias matrifocais, *o papel da mãe é estruturalmente, culturalmente e emocionalmente central* (cf. STEVENS, 2007, p.33). Os homens são presenças mais ou menos flutuantes ao redor do grupo e a figura do pai-marido pode estar fisicamente presente ou ausente por completo. A eventual presença paterna, no entanto, não abala a autoridade exercida pela mãe no âmbito doméstico. A matrifocalidade predomina, por exemplo, entre as famílias negras norte-americanas e, no Brasil, entre as famílias baianas, especialmente, as afrodescendentes. Sobre a matrifocalidade nas famílias negras brasileiras, consultar o trabalho de Maria Gabriela Hita (HITA, 2002, p.1-35).

sentido ordenador e hierárquico, mas através das trocas afetivas e do exercício da solidariedade. Juntamente com seus filhos ou com outras mães, as personagens almodovarianas podem ser invencíveis ou, no mínimo, figuras dotadas de uma surpreendente capacidade de superação. A temática da matrifocalidade que atravessa a obra resulta na representação de uma espécie de **cultura** e de **microsociedade maternais**, o que contraria a metáfora paterna lacaniana - que atribui ao pai, interventor na relação mãe-filho, a representação da cultura e da sociedade e à mãe o primado pré-social ou não-social.

Privilegiar as representações e as práticas maternas na cinematografia de Pedro Almodóvar não implica, no entanto, na apologia à mãe, mas à maternagem, prática que pode ser assumida por quem se dispuser a adotá-la, independentemente de gênero. Tal perspectiva é também defendida por teóricos/as feministas como Nancy Chodorow, que acredita que a maternagem possa ser exercida por qualquer pessoa que tenha tido bons relacionamentos primários. Segundo Chodorow, a maternagem partilhada entre pessoas de ambos os gêneros seria uma estratégia que evitaria a desvalorização e a segregação de práticas supostamente femininas.

Qualquer pessoa que tenha bons relacionamentos primários tem a base para o cuidado infantil e amor, e as mulheres os manteriam mesmo que os homens viessem a adquiri-los. Os homens seriam capazes de manter a autonomia que provém da diferenciação sem que a diferenciação seja rígida e reativa, e as mulheres teriam mais oportunidade de obtê-la.[...] a maternação das mulheres [...] cria assimetrias heterossexuais que reproduzem a família e o casamento, mas deixa as mulheres com necessidades que as levam ao cuidado de filhos, e os homens com capacidades para a participação no mundo do trabalho alienado. Cria uma psicologia da dominância masculina e o medo das mulheres nos homens. Forma a base para a divisão do mundo social em esferas doméstica e pública desigualmente valoradas, cada qual sendo província de pessoas de gênero diferente (CHODOROW, 1990, p.270).

Se esse traço da poética almodovariana revela uma postura libertadora, em sintonia com a ótica dos estudos feministas e/ou de gênero voltados à maternidade, a ênfase ao altruísmo materno, outro traço recorrente à sua filmografia, “flerta” com o egoísmo infantil,

alheio às demandas maternas. Assim como esse sentimento infantil, o egoísmo em questão, como destaca Chodorow, revela-se um “*egoísmo ingênuo*”, uma *conseqüência não-intencional da falta de senso de realidade da criança e percepção de sua mãe como separada* (ibidem, p.87)⁸⁸.

Ao privilegiar a afetividade, a intimidade, o privado, elementos ligados ao que entendemos por “materno”, o diretor ensaia um retorno metafórico aos braços da Mãe, abordagem, simultaneamente, controversa e romântica. Essa perspectiva autoral, além de constituir uma “marca” reconhecível, suscita considerações que entrelaçam os discursos psicanalítico, cultural e histórico, no que os mesmos revelam sobre a opressão feminina. As representações maternas recorrentes à filmografia também suscitam considerações relevantes sobre os acontecimentos da história espanhola recente.

4.1 À sombra da História

Acolhedora, nutridora, temível: os diversos adjetivos relacionados à figura materna não são associações arbitrárias, mas denominações oriundas de discursos sobre a maternidade que articulam uma soma de antagonismos. A caracterização do materno invariavelmente volta-se à Natureza e à intimidade, campos semânticos aparentemente dissonantes, cujas implicações remetem a fatores históricos fundamentais.

Ao deter-se sobre a problemática feminina, Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, retoma os argumentos de Engels, para quem as divisões de trabalho são indissociáveis das questões de gênero. Segundo o autor, a primeira grande divisão de trabalho entre homens e mulheres se dá no estágio agrícola do período neolítico e não está baseada em uma suposta inferioridade da mulher, mas em fatores biológicos e econômicos. A necessidade de cuidados

⁸⁸ Acreditamos que esse traço reforce a questão sobre a qual nos deteremos no quinto e último capítulo: o fato de, na filmografia em questão, os filhos serem, de certa forma, investidos de poderes. O apoderamento desses filhos hereges, *queer*, se torna possível através do apagamento da lei associada às representações paternas e pela associação da mãe ao primado dos afetos.

com o bebê restringiu a atuação feminina à maternidade e à casa, embora a maternagem e as práticas domésticas possam ser exercidas independentemente de gênero. Nesse mesmo período, a humanidade deixa de ser nômade surgindo, assim, a preocupação com a propriedade privada. Conseqüentemente, a herança e a garantia de legitimidade da prole passam a ser valorizadas, o que implica no controle do corpo e da sexualidade femininas⁸⁹. A partir dessa *estruturação binária, coube à mulher a imanência do biológico, da reprodução, enquanto que o homem destinou para si a transcendência, o domínio da cultura e da civilização* (cf. STEVENS, 2007, p.19). Tal perspectiva, ainda que bastante desgastada do ponto de vista contemporâneo, está na origem do pensamento que prioriza o individualismo, a independência e a objetividade em detrimento ao íntimo, ao emotivo, ao privado, atributos culturalmente associados à feminilidade e ao materno. Se a relação mãe/natureza remete às práticas das sociedades primitivas, a associação entre a figura materna e a intimidade é uma construção relativamente recente. De acordo com Elisabeth Badinter tal perspectiva, formulada por moralistas franceses no século XVIII, toma força com a ascensão da burguesia e inaugura não apenas um conceito, mas uma ótica ambivalente em torno da maternidade.

Os discursos sobre a figura materna movimentam-se entre os extremos da desvalorização e da apologia, ambos igualmente restritivos e voltados às demandas da lógica patriarcal hegemônica. No livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), E. Badinter detém-se sobre o surgimento do conceito de maternidade ideal e sobre os motivos para a construção do que a crítica francesa denomina como um **mito**. Em sua análise, a autora volta-se para o século XVIII, período no qual, sob influência dos ideais iluministas, surgem manuais voltados às famílias que destacavam o papel fundamental da mãe no cuidado pessoal dos filhos. Práticas como a maternagem e a amamentação passam a ser incentivadas e

⁸⁹ Cristina Stevens possui uma extensa bibliografia sobre o tema, da qual destacamos os ensaios “Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea” e “O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente”. Ambos constam em nossas referências bibliográficas.

valorizadas, ênfase que demonstra o caráter então incomum dessas ações⁹⁰. O cuidado com a infância torna-se um tema de interesse não exatamente por visar ao bem-estar da criança, mas para atender às necessidades demográficas e econômicas. O fantasma da mortalidade infantil preocupava os dirigentes franceses, que precisavam de exércitos numerosos e de trabalhadores em suas colônias. Nesse contexto irrompe o paradigma da mãe ideal, aquela voltada exclusivamente para o âmbito doméstico, para a maternagem, para a educação dos filhos. Modelo que tem Maria, a mãe de Jesus, como imagem paradigmática antecessora, a figura da mãe abnegada e altruísta afirma-se no período romântico e torna-se uma representação de fundamental importância para o pensamento burguês e, por extensão, à lógica patriarcal dominante. As mulheres de então passam a ver no âmbito privado um espaço para o exercício, ainda que restrito, do poder⁹¹.

Sendo a condição materna um dos fatores que contribuíram para a segregação feminina, as primeiras teóricas feministas perceberam a maternidade apenas em sua face limitadora, secundarizando-a ou mesmo ignorando-a. Ao fazê-lo, no entanto, adotam um posicionamento também redutor. Segundo Cristina Stevens, *influenciados pela seminal (por que não ovular?) contribuição de Simone de Beauvoir, a qual definia a maternidade como uma “armadilha da natureza”*, os primeiros estudos feministas viam na problemática do corpo um conflito potencial aos interesses femininos, como se os fatores biológicos, e não o uso que o patriarcado fez dos mesmos, *fossem nossos inimigos*. A crítica também nos alerta

⁹⁰ Antes do século XVIII o cuidado pessoal das mães com os filhos não era um valor. Entre as aristocratas, por exemplo, essa era uma prática desconhecida já que as crianças eram entregues às amas, governantas e, mais tarde, encaminhadas aos conventos (meninas) ou aos internatos (meninos). Os burgueses abastados de então adotavam os hábitos da nobreza e, mesmo entre os mais pobres a afetividade entre pais e filhos era desconhecida: quando pequenas, as crianças eram um fardo a ser suportado e, maiores, braços úteis ao trabalho.

⁹¹ O texto de E. Badinter não está voltado para a negação do sentimento de amor maternal, mas para o questionamento do conceito de **instinto materno**. Segundo a autora, a afetividade entre mães e filhos não é natural, espontânea, mas construída, dia-a-dia e permeada pelos imperativos culturais. Se o sentimento de afetividade é construído, as mães não ocupam uma posição exclusiva dentro do universo afetivo filial e tampouco cabe exclusivamente a elas o exercício da maternagem: os pais, ou ainda, as figuras que se ocupam do cuidado e da educação das crianças são agentes possíveis, bem como alvos potenciais da afetividade filial. A filmografia de Pedro Almodóvar leva tal possibilidade ao extremo. Nela, transexuais (Tina, de *A lei do desejo*), travestis (Agrado, de *Tudo sobre minha mãe*) e homens (Benigno, de *Fale com ela*) assumem o cuidado daqueles que amam, tornando-se “mães”, portanto.

para o fato de que *a biologia já não se pretende existir fora da história; ao contrário, observa-se um uso ideológico da biologia*. Atentas à maternidade e às suas implicações, as teóricas feministas dos anos 70 voltam-se para o resgate, a reinterpretação e a revalorização das diferenças entre os gêneros. Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein, Adrienne Rich e as francesas Irigaray, Cixous e Kristeva estão entre as teóricas que buscaram *não apenas conscientizar a mulher sobre as cruéis distorções das formulações patriarcais sobre a maternidade, mas também despertá-la para o enorme potencial positivo dessa condição* (cf. STEVENS, In SACRAMENTO[org], 2007, p.2). Convém considerarmos, porém, que essas teóricas, ao valorizarem a função materna a partir do cultivo de *conexões e arqueologias ginocêntricas, negligenciaram o perigo de reforçar imperativos essencialistas conservadores* (cf. STEVENS, 2007, p.21).

Heléne Cixous, ao teorizar/poetizar sobre as implicações do que certas teóricas feministas denominam como **escrita feminina**, adota uma postura essencialista quando utiliza-se da metáfora da *tinta branca*, que remete à amamentação e à maternidade, como elemento comum à escrita realizada por mulheres. A força e a beleza incontestáveis dessa metáfora ornamentam uma perspectiva de certo modo enclausuradora por essencializar as práticas femininas ao âmbito materno. Atenta às limitações implicadas à associação mulher/maternidade, Diva Muniz dá voz à mulher outra, à não-mãe, figura encarada como despossuída e excêntrica.

[..] não identificadas com a maternidade, fomos reduzidas a corpos desapropriados de sua dimensão humana, corpos despossuídos de finalidade e de sentido. Corpos, finalmente, saturados de ausências, investidos de negatividade – inúteis, incapazes, indóceis, insanos, impróprios, infelizes, indignos, incompletos, indisciplinados, inferiores, etc- porque desprovidos das marcas que o figuram como o corpo da “verdadeira mulher”: a reprodução e a maternidade.

Todavia, naquilo que escapa da lógica patriarcal, são, paradoxalmente, corpos plenos de positividade, no sentido de que são corpos que se libertam de uma finalidade atrelada ao ventre, ao destino “natural” de toda mulher. Como o meu, quantos outros corpos, embora aprisionados por outros tipos de encarceramentos,

não se deixaram aprisionar pelas representações do feminino e da maternidade? (MUNIZ, In STEVENS [org], *ibidem*, p. 9-10).

Condição estrategicamente utilizada no intuito de uniformizar as mulheres, a idéia de maternidade oscila entre os extremos da idealização e da desconfiança, dinâmica que pode ser ideologicamente redirecionada como uma forma de apoderamento. A obra da escritora negra norte-americana Toni Morrison está entre as realizações voltadas para a construção de uma poética da maternidade libertadora e revolucionária porque multifacetada. De acordo com Morrison, a mãe contemporânea pode ser *navio e porto seguro*, profissional e *nutridora*. Ela não tem que ser solicitada a escolher entre o lar e a carreira porque, simplesmente, não tem de ser completa. A sua proposta para o exercício de um papel materno que não o determinado pelo paradigma patriarcal passa pela matrifocalidade, vista como estratégia estimuladora ao apoderamento dos filhos. Ao deter-se sobre a obra de Morrison, C. Stevens nos lembra que *o lar é também um espaço político onde os cuidados da mãe propiciam um mecanismo de resistência a uma sociedade opressora*. Especialmente no que diz respeito à criança negra, o lar, espaço para o exercício do amor materno, pode ser um dos poucos lugares nos quais a mesma encontra a dignidade que lhe é frequentemente negada (cf. STEVENS, 2007, p.48-9).

A condição materna como *locus* de poder e de opressão às mulheres; as práticas maternas como temas de arrebatadora força poética são, portanto, possibilidades analíticas apreensíveis na filmografia de Pedro Almodóvar. A representação predominantemente apologética das figuras maternas na obra em análise – viés cuja influência impregna mesmo as estratégias sintáticas e discursivas – é uma perspectiva que revela sentidos ambivalentes, já que, simultaneamente, confere poder às mães mas, eventualmente, enclausura-as ao estereótipo da figura incansavelmente altruísta. Os sentidos potencialmente ideológicos suscitados, no entanto, não minimizam o apelo poético em torno dessa temática. Se a metáfora de Hélène Cixous pode ser questionada mantendo o seu caráter incisivo e a sua beleza inabaláveis, do mesmo modo a força metafórica das representações maternas na obra

de Almodóvar permanece intocada, a despeito de argumentos ideológicos. Diferentemente da abordagem de Toni Morrison, que faz da temática materna um argumento poético e um instrumento de militância em prol das práticas femininas, a maternidade no cinema de Pedro Almodóvar está voltada para uma lógica própria, não necessariamente voltada às mulheres ou às chamadas minorias. A proposta discursiva que nos parece latente à obra é o convite à tolerância, a apologia aos afetos e à diversidade. Nesse sentido, a sua poética pode ser encarada como uma discursividade “à prova” de ideologias, e como manifestação que coloca as ideologias à prova.

Entre os muitos desdobramentos que a questão materna assume na cinematografia assinada pelo diretor está a relação mãe/terra, ou melhor, mãe/Espanha. Tolerantes, acolhedoras, obstinadas: assim são as mães celebradas pelo cineasta. A Espanha para qual o diretor se volta tem essas mesmas características: tolera as diferenças e os diferentes, como a “sua” Madri e a Barcelona cosmopolita de *Tudo sobre minha mãe*; a Espanha interiorana e profunda surge como aquela que acolhe e regenera os “filhos” abatidos, como em *Ata-me* (1991), *A flor do meu segredo* (1995) e *Volver* (2007). Incansáveis e obstinadas são todas essas Espanhas reinventadas, que celebram a vida, a tolerância e o desejo superando as trevas pretéritas. Ainda que por vezes possamos entrever essas sombras, na poética de Almodóvar elas são incessantemente vencidas pelos/pelas personagens que encarnam a Espanha-mãe tolerante.

4.2 Madre/Madri: maternidades *queer*

Madri, a cidade que de tão insistentemente repetida na filmografia do cineasta acaba por tornar-se um *simulacro*, como enfatiza Bernadete Lyra, nos parece um espaço ficcional que metaforiza uma espécie de maternidade *queer*. Excessiva e ambivalente, a cidade em suas diversas representações figura como um espaço acolhedor das diferenças e dos diferentes.

No ensaio “O jogo dos três desejos”, Bernadete Lyra detém-se sobre a relação entre Madri, cidade onde a maioria dos filmes de Almodóvar se desenrola, espaço reiteradamente representado como palco para o desenvolvimento da dinâmica dos afetos no que a mesma tem de ambíguo, desviante, desenfreado, melodramático, enfim. A estratégia analítica adotada pela crítica contamina-se, incorpora a impetuosidade que permeia o próprio objeto de sua atenção: *Quer se falar de filmes? Vista-se-lhes a pele* (LYRA. In CAÑIZAL[org], 1996, p.97). Essa perspectiva “à flor da pele”, que funde o desejo crítico da obra ao desejo representado na obra, está atenta à relação de mútuo espelhamento, de incorporação recíproca entre a cidade e vários de seus personagens.

A Madri que interessa B. Lyra é a *entronizada, escolhida, transformada em arquétipo na cinematografia de Pedro Almodóvar; a cidade que se transmuta em um local fictício específico, uma área transicional*, onde convivem, tranquilamente, em um vaivém contínuo a realidade das imagens da cidade e a atualização de fantasmas que ela configura nos filmes, no realizador e nos espectadores (cf. *ibidem*, p.98). Essa cidade desconhecida pelos turistas é um território feito de becos e praças, mosteiros, conjuntos habitacionais, escolas de tauromaquia, casas abandonadas e de recantos desertos. Pelas entranhas dessa Madri envolta em boleros, canções e baladas, vagam criaturas marginais e anódinas, cujos dramas fazem da mesma um lugar, simultaneamente, trágico e hilariante (cf. *ibidem*)⁹².

Detendo-se sobre a cidade insistentemente representada pelos filmes do diretor nos tempos da *Movida* (anos 80), Lyra desenvolve três perspectivas analíticas. Na primeira, a cidade é um o corpo que transubstancia-se no corpo das personagens, assumindo a *carne e o sangue malditos das figuras que nela transitam* (cf. *ibidem*, p.99). Na segunda variante, a cidade se transforma em figura bifronte inaugural da narrativa (*ibidem*, p.102), em um ponto

⁹² Madri não é uma constante na filmografia em questão, mas uma reincidência. Observa-se, no entanto, que nos filmes voltados a outros espaços (Barcelona, em *Tudo sobre minha mãe*, o *pueblo* espanhol em *A flor do meu segredo* e *Volver*) a temática da maternidade e a própria dinâmica relacional entre mães e filhos assume outros contornos. Sobre tal questão deteremo-nos no próximo item.

de partida e também de retorno diegéticos. Por fim, de acordo com a crítica, *a cidade (ou a imagem da cidade) se converte no signo único que tensiona toda a cinematografia de Almodóvar* (cf. ibidem). As três perspectivas analíticas exploradas pela autora influenciam a nossa perspectiva, no entanto, não serão desenvolvidas em separado, mas serão misturadas, fundidas. A adoção de uma perspectiva mais fluida nos parece mais conveniente para tratarmos a relação entre a cidade e as projeções maternas também nos filmes pós-Movida, realizações distanciadas da “tradicional” iconoclastia característica à produção do diretor dos anos 80. Se a filmografia de Pedro Almodóvar mostra-se como uma constante busca pela desestabilização, seria possível “acomodá-la” em três linhas temáticas?

Por ora, a representação da cidade como um espaço acolhedor da diversidade é a faceta que nos interessa, porque o espaço em sua possibilidade acolhedora abre-se ao que, por convenção, ou ainda, o que motivado por vestígios do nosso “egoísmo ingênuo”, associamos ao materno. A relação Madre/Madri: a urbe como um grande ventre, como um espaço gerador e nutriz das diferenças. Assim como os seus “filhos” a Madri de Almodóvar é também excêntrica e multifacetada, repleta de luzes e de cores (“pintadas” pelo diretor), mas também de becos escuros; impregnada por sombras e por segredos que vêm à tona.

4.2.1 Mães madrilenhas

Nas cenas finais de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón* (1981), o primeiro longa de Pedro Almodóvar, as personagens Pepi e Bom, figuras que encarnam os excessos da Movida madrilenha, são enquadradas de frente caminhando por uma ponte. Ao saírem do quadro, uma praça de Madri é enquadrada em plano geral e os ruídos das ruas, que antes acompanhavam as personagens, dão lugar ao bolero *Estaba escrito*, de Olga Guillot. A música, uma evidente estratégia discursiva e um recurso diegético estreitamente ligado aos sentidos potenciais da trama, não só embala o desencanto das personagens: ela impregna os

fragmentos da cidade que o diretor repete e reinventa. Essa Madri é o espaço para o desenrolar de relações tão melodramáticas quanto excessivas; local, simultaneamente, impregnado pelos desejos daqueles que o habitam e que impregna esses mesmos seres. Ao deter-se sobre a cena, B. Lyra reitera a relação de mútuo espelhamento entre a cidade e as personagens, não apenas as diegéticas⁹³, mas a própria imagem do diretor como uma espécie de personagem.

Madri ocupa a tela como personagem maior, alegorizando as figuras humanas. Dessa forma, as marginalizadas Pepi e Bom, [...], transformam-se em fragmentos do corpo estilhaçado de uma certa Madri. [...] a marginalidade que identifica e contamina Madri remete à marginalidade poética da técnica cinematográfica e à posição do próprio Almodóvar enquanto diretor de cinema nesse espaço e nesse tempo (LYRA. In CAÑIZAL [org], 1996, p.99-100).

Em *Labirinto de paixões* (1982), outro filme estreitamente ligado à Movida, os personagens Riza Niro e Sexília, figuras que personificam a face hedonista da juventude espanhola de então, vagam pela capital espanhola em busca de prazer. A câmera em *close* volta-se para a pélvis de homens anônimos, assumindo o olhar lascivo dos personagens. Já o filme *Maus hábitos* (1984) inicia-se com uma *bela panorâmica quase noturna de Madri. O corpo da cidade se oferece expondo as sagrentas artérias das luzes que se acendem nas ruas, ao crepúsculo, e das luzes dos carros que se movimentam, rastros ao mesmo tempo vermelho e luminosos que escorrem pelo escuro da tela* (ibidem). O corpo de uma mulher de negro surge na tela. É Yolanda, a protagonista da trama, figura que, a seguir, aparece no interior enfumaçado de uma boate vestindo um longo vermelho e cantando o bolero *Dime*. Nas duas cenas, Yolanda assume as “cores” da cidade captada pela lente meticulosa de Almodóvar. *Um fio temático, então, liga a mulher à cidade. O corpo de Madri se funde ao corpo da cantora e*

⁹³ De acordo com Gerárd Genette a **diegese** seria o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal, estando o conceito próximo ao que correntemente é denominado como **intriga**, **história**. Para maiores informações consultar: GENETTE, Gerárd. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

se torna um corpo feminino. Drogado, perdido, pecador, sofrido e contrito. Mas gloriosamente e por si mesmo redimido (ibidem)⁹⁴.

Os/as personagens como incorporações fragmentárias de Madri; a cidade como um todo à “imagem e semelhança” de seus filhos marginais: a capital espanhola é uma das grandes personagens da filmografia em questão e, como pretendemos argumentar, um dos principais paradigmas maternos dentro desse “universo” de desejos⁹⁵. As representações maternas escolhidas para desenvolvermos esse argumento são as dos filmes *O que eu fiz para merecer isto?* (1984), cuja heroína, Glória, encarna a maternidade em sua faceta paródica, e as

⁹⁴ Todos esses personagens são, de certo modo, datados, já que representam o espírito hedonista e iconoclasta da juventude espanhola dos anos 80, período imediatamente posterior à ditadura. Essas figuras tornam-se menos frequentes à medida em que a filmografia em questão evolui no tempo. Mesmo os personagens excêntricos que surgem na filmografia recente não possuem o mesmo ímpeto juvenil. É como se eles “envelhecessem”, tornando-se mais “maduros”. A atriz argentina Cecilia Roth, por exemplo, atua como a roqueira ninfomaníaca Sexília em *Labirinto de paixões* (1982) e, dezoito anos depois, encarna a figura materna paradigmática em *Tudo sobre minha mãe*. No texto “Pleasure and the new spanish mentality”, Marsha Kinder fala sobre a mentalidade de “vinte-e-poucos-anos” veiculada pelos filmes almodovarianos comprometidos com os valores da Movida. Sobre *Labirinto de paixões*, a crítica revela:

*A mentalidade de 20 anos foi vista mais claramente na segunda realização de Almodóvar [...], repleta de cores vibrantes e de uma energia sexual selvagememente cômica. A trama tortuosamente complexa segue um emaranhado de paixões de uma série de jovens madrilenhos que tentam fugir das influências mutiladoras de pais repressivos para perseguirem os seus próprios prazeres (The new mentality of 20-year-olds was seen even more clearly in Almodovar's second splashy feature *Laberinto de pasiones*, which positively bristles with vibrant color and wildly comic sexual energy. The tortuously complex plot follows the tangled passions of an ensemble of young madrileños trying to escape the crippling influences of repressive fathers in order to pursue their own pleasure) [KINDER: 1987, p.135].*

A juventude madrilenha da qual Almodóvar foi porta-voz, “envelheceu”. Os valores dessa geração transformaram-se, gradualmente, bem como a “moral” que permeia a cinematografia em análise: da apologia ao desenfreio hedonista (*Labirinto de paixões*), passando pela primazia de certo modo “consciente” dos desejos (*Ata-me*), à ênfase em uma postura altruísta e “maternal” (*Tudo sobre minha mãe*, *Volver*). Essas perspectivas não são passagens que se sucedem: são tendências, predominâncias que, por vezes, se “contaminam”.

⁹⁵ Essa denominação para o cinema de Pedro Almodóvar remete ao ensaio “Almodóvar ou o desejo como universo”, da psicanalista Giovanna Bartucci. Ao tratar sobre as mudanças estéticas graduais observadas na obra do diretor e concretizadas mais nitidamente em *Tudo sobre minha mãe*, a crítica detém-se sobre uma permanência: a temática.

[...] ainda que o décimo terceiro filme do diretor espanhol seja o testemunho de um percurso estético em permanente transformação, o núcleo temático parece ter se mantido: é mesmo no limiar do desejo que reside o cinema de Pedro Almodóvar (BARTUCCI, 2003, p.16).

A análise de G. Bartucci volta-se para o desejo em si, independente das causas e dos objetos. Essas questões, no entanto, nos são relevantes, já que defendemos o argumento de que o desejo da Mãe (ou melhor, de retorno à comunhão com o corpo materno) está na origem dessa dinâmica dos desejos. A impetuosidade, a ânsia afetiva que movimenta os/as personagens, remete à fonte de todos os afetos: a relação entre o bebê e a mãe (ou aquele/a que materna), pois como revela N. Chodorow, *a tendência primária, serei amado sempre, em toda a parte, de todos os modos, todo o meu corpo, todo o meu ser – sem qualquer crítica, sem o mínimo esforço de minha parte – é o objetivo final de todo empenho erótico* (cf. CHODOROW, 1990, p. 107).

personagens madrilenhas de *Carne trêmula* (1997), as últimas, representações mais próximas da imagem altruísta celebrada pelo diretor em *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *Volver* (2006).

O quarto longa do diretor, ambientado na periferia madrilenha, tem como protagonista uma mãe assoberbada pelo trabalho como faxineira e pela rotina doméstica. Sua família é composta por um marido machista simpatizante de Hitler; por uma sogra mesquinha, que tranca bolinhos à chave e que sonha em voltar à sua cidade natal; por dois filhos adolescentes e egocêntricos, sendo o mais velho traficante de drogas e o menor, assumidamente homossexual. Exceto pela relação entre a avó e o neto mais velho, não há diálogo ou qualquer tentativa de entendimento entre os membros da família. Mesmo Glória, a personagem-mãe, a heroína da trama, trata os familiares com (compreensível) impaciência. As cenas que destacaremos envolvem Glória e o filho mais novo, duas das quais são de uma comicidade amoral - frequente nas produções oitentistas do diretor – e inusitada. Na primeira, o menino chega em casa à noite, momento no qual todos partilham do mesmo espaço, sem estarem, no entanto, reunidos. Ao ser questionado pela mãe, o garoto diz ter estado estudando na casa de um amigo. Glória acusa-o de ter um caso com o pai do colega e o menino responde que é o dono do próprio corpo. Mas o personagem volta a ser “criança” ao queixar-se de fome, clamor que não encontra a complacência materna.

Miguel: *O que há para o jantar?*

Glória: *Nada. O que queres a esta hora e no final do mês?*

[...]

Glória: *Se és dono do teu corpo, aprenda primeiro a alimentar-te por ti mesmo. [...]. Já que dormes com este tipo, que pelo menos te dê o jantar. Espevita-te e aprenda a ganhar a vida!*

A aparente brutalidade de Glória é “diminuída” quando a personagem oferece ao filho um calmante para aliviar a sua fome. O oferecimento inusitado reforça a comicidade da cena, bem como revela o modo no mínimo “peculiar” de a protagonista demonstrar afeto.

Outro momento cômico da trama reitera a sua maternidade anti-convencional, avessa ao paradigma mais tarde repetido em outros filmes: ao levar o filho a um dentista nitidamente

pedófilo, que se oferece para “adotar” o menino, Glória consente em deixá-lo “aos cuidados” do mesmo. A personagem não se incomoda em abrir mão de Miguel e, em nenhum momento, mostra-se arrependida pelo feito. A difícil situação financeira, a solidão e o não-entendimento entre os familiares, a existência infeliz e problemática da própria protagonista parecem justificar o seu ato.

Dentro do universo ficcional assinado pelo diretor, a personagem é uma figura simultaneamente inaugural e isolada. Espécie de versão paródica – e por que não, *queer*?⁹⁶ – das personagens maternas do Neo-Realismo italiano interpretadas por Sophia Loren e Ana Magnani, Glória é a primeira protagonista-mãe de Almodóvar, mas também uma figura materna distanciada das representações posteriormente celebradas pelo diretor: é viciada em calmantes, trata os filhos com irritação, com impaciência, e, depois de sucessivas frustrações e perdas, se mostra fragilizada a ponto de considerar o suicídio. Mas se à protagonista falta a capacidade de superação que aproxima várias das personagens almodovarianas (sejam as mesmas mães ou figuras maternas, simplesmente), a própria trama encarrega-se de compensá-la por tantos infortúnios. Ao aproximar-se da sacada movida pelo intento de suicidar-se, Glória avista o filho mais novo, que retorna. Os sucessivos males que a vitimam – decorrentes de sua condição social duplamente desfavorável do ponto de vista patriarcal e capitalista hegemônico, de mulher e de pobre – são diegeticamente “solucionados” pela oportunidade renovada de exercer o seu papel de mãe.

Ao deter-se sobre a cena, Bernadete Lyra enfatiza não apenas a relação entre a figura materna e a cidade, como acentua o que, segundo a crítica, constitui uma das recorrências à

⁹⁶ A personagem é uma figura paródica e excêntrica porque os males que a vitimam ao invés de despertarem a compaixão do público despertam o riso, uma espécie de prazer sádico. Em entrevista dada a Frederic Strauss, o diretor define a protagonista como uma personagem duplamente vitimizada: pela vida e pelo público, que ri de suas desventuras. Glória personifica a mistura de tragédia e de humor, traço que, segundo o diretor, é representativo da cultura espanhola.

Essa mistura de humor e drama é muito espanhola, e mostrei-a também em De salto alto. O humor e a arma dos espanhóis contra aquilo que os faz sofrer, contra o que os inquieta, contra a morte (STRAUSS, 2008, p.66-7).

filmografia em questão: *a obsessão unificativa de Almodóvar com Madri*. No entanto, a autora destaca que a impossibilidade de retorno ao útero, faz da figura de *Madri/Madre/Mãe/Espanha* uma reincidência *advinda das sombras* e que *incandesce por instantes as próprias sombras dessa tentativa destinada à frustração perene*. Para Lyra, os filmes de Almodóvar seriam uma espécie de *cordão umbilical imaginário* que ligam o cineasta à cidade. *O filho que retorna para ser estreitado pelo corpo da mãe, em O que eu fiz para merecer isto?, talvez seja a metáfora dessa silenciosa evidência* (cf. *ibidem*, p.111).

A cidade que no quarto longa do diretor surge sob a faceta empobrecida e cinzenta dos conjuntos habitacionais populares, ruínas do projeto habitacional franquista cuja feiúra e sobriedade refletem o desencanto daqueles que lá vivem, não é a mesma de *Carne trêmula* (1997). Nesse filme, apontado como o mais “masculino” do diretor, Madri é uma “personagem” cujo passado e presente entrelaçam-se à trajetória de Victor, o protagonista da trama e o seu descendente mais direto, como veremos. Assim como o seu “filho”, a cidade tem as suas cicatrizes e o seu passado de infortúnios, mas, de acordo com a perspectiva expressa pelo filme, um presente sem temores e um futuro promissor. Em *Carne trêmula*, o nascimento de Victor é também o nascimento da cidade como “mãe”.

O filme inicia-se com uma inscrição: estamos em janeiro de 1970, na noite em que Franco decretou estado de emergência na Espanha. A cidade está vazia e ainda iluminada pelas luzes de Natal. Um grito de mulher, que o espectador imediatamente reconhece como um grito de mãe em trabalho de parto, irrompe pela noite deserta. Esse grito feminino e materno, como argumenta Michel Chion, é *centrípeto e fascinatório; remete a um espaço ilimitado que engole qualquer coisa em si* e, diegeticamente, funciona como um mecanismo que “traga” o espectador para dentro da trama⁹⁷. Somos assim “arrastados” para o interior de

⁹⁷ Janete El Haouli, no ensaio “A voz de Almodóvar”, detém-se sobre a potencialidade semântica do grito no cinema, apropriando-se dos argumentos de Michel Chion para destacar que os diferentes “gritos” articulam também diferenças de gênero.

um prostíbulo e acompanhamos uma mulher que corre para auxiliar uma jovem parturiente. Ambas terão de enfrentar as trevas e a solidão noturnas para chegar ao hospital. Solitária, a mulher mais velha lança-se contra um ônibus fazendo-o parar. O motorista resiste a ajudá-las, mas a maternidade tem a sua própria lógica e as suas urgências. Impaciente e inoportuno, o bebê nasce dentro do ônibus, sob um arco iluminado pelas luzes natalinas. “Apresentado” à mãe, logo em seguida o menino, que recebe o nome de Victor, é apresentado a Madri, a mãe-maior, a cidade então mergulhada em medo e silêncio. A condição inusitada de seu nascimento torna-se notícia e o personagem é “presenteado” com a gratuidade vitalícia pela empresa de ônibus e recebe da prefeitura o título de “filho de Madri”, rótulo irônico já que no cinema de Almodóvar ser filho de Madri é também ser “filho da mãe”.

O caráter avesso anunciado já nas origens do protagonista atravessará toda a sua existência, mas os sucessivos infortúnios que o vitimam serão de certo modo suavizados pela proteção de algumas figuras femininas e maternais: a cafetina que lhe ampara no nascimento; a mãe que, às custas do próprio corpo, lhe deixa uma herança em dinheiro; Clara, a amante mais velha que lhe ensina o sexo. Essas três representações maternas podem ser vistas como projeções da cidade que assiste o nascimento de Victor e depois o de seu filho; como seres (quase) angelicais e altruístas, “fragmentos” da mãe/Madri encarregados de olhar por seu descendente bastardo. A maternidade exercida por Madri e por suas agentes não é a idealizada mas a possível, já que as personagens, assim como a cidade em estado de emergência, são figuras oprimidas, imersas em uma atmosfera de medo, opressão, solidão ou marginalidade. Mas as cenas finais do filme mostram a realidade de uma outra Madri, as quais permitem entrever o delineamento de um novo perfil materno, dessa vez, personificado

Michel Chion nos diz que o grito no cinema é principalmente feminino e que as suas possibilidades expressivas são inúmeras. É sempre um grito de mulher, quem sabe porque haja um sabor sádico ou porque o gozo feminino seja interdito ao homem. O grito do homem é um grito de poder, um grito de Tarzan demarcando seu território fálico. [...]. Esse grito de mulher naturalmente é o da mãe, aquela que alimenta. Tem tanto de vida em sua alegria quanto de morte em seu desespero. A boca da mulher é a treva da noite e o que sai dela pode ter um conteúdo desconhecido (EL HAOU LI. In CAÑIZAL [org], 1996, p. 89).

por Helena. Nos momentos finais do filme, Victor e Helena estão em um carro a caminho da maternidade e o personagem descreve a “nova” Madri ao filho que vem chegando: é uma cidade repleta de gente, de cores, de luzes. Trata-se de uma cidade sem medo, de uma nova “mãe”, portanto.

Gloria, Centro, Isabel, Clara, Helena⁹⁸: mães legítimas e/ou legitimadas pela maternagem que exercem maternidades regidas por ímpetos distintos. Diferentes entre si, as personagens têm em comum a capacidade incondicional de aceitação de seus filhos, independente do fato de os mesmos serem promíscuos, ocasionais, ilegítimos ou adotivos. A tolerância irrestrita que as une é a característica principal da Madri que Almodóvar celebra repetitivamente, cidade que “acolhe” os seus filhos *queer* tanto em suas áreas iluminadas quanto em suas recônditas sombras.

4.3 *El pueblo*, a mãe ideal(izada)

A estreita relação que a filmografia em análise estabelece com a temática da maternidade (e as suas possíveis projeções) é uma marca tão proeminente quanto reconhecível. A insistência no tema, no entanto, está longe de formular um padrão, de modo que analisar os contornos assumidos pelas questões ligadas ao materno no cinema de Almodóvar é percorrer um itinerário de proximidades e de desvios, não de conclusões. Ainda assim, é possível identificar como uma tendência em seus filmes recentes a referência ao *pueblo*, aos povoados da Espanha profunda, espaços representados como locais propícios à regeneração, à superação de traumas, aos recomeços. Eventualmente, esses mesmos lugares ocultam fantasmas e segredos, elementos que, no contexto da “ética almodovariana”⁹⁹, não se voltam contra os seus/as suas protagonistas. Desse modo, as representações do *pueblo*

⁹⁸ No caso de Helena, referimo-nos à sua condição de mãe adotiva, de protetora das crianças do orfanato que a personagem fundou. A relação que a mesma manterá com o seu filho biológico fica em aberto, mas pode ser hipoteticamente associada à ligação estabelecida entre a “nova Madri” e os seus habitantes.

⁹⁹ Trata-se, certamente, de uma ética irônica, perversa, moralmente transitória.

dinamizam os significados da palavra *velar*: no sentido de vigiar, de dispensar cuidados e no de ocultar, encobrir. Essas propriedades, mais uma vez, remetem à maternidade/maternagem mas em outra dimensão: a protetora e eventualmente, curativa.

No ensaio “Reinventing the motherland: Almodóvar's brain-dead trilogy”, Marsha Kinder detém-se sobre a representação do *pueblo* como um local de “cura” no filme *A flor do meu segredo* (1995). Léo, a protagonista da trama, uma escritora deprimida e abandonada pelo marido, “retorna à vida” após viajar juntamente com a mãe para a sua vila de origem. Se em *O que eu fiz para merecer isto?* é o retorno do filho que impede o suicídio materno, no filme protagonizado por Marisa Paredes o itinerário é distinto, já que a “volta à mãe” é a responsável pela regeneração, pela “cura” da filha¹⁰⁰. Ao retomar a sua vida em Madri, Léo está pronta para um novo amor, distinto da relação passional que a protagonista mantinha com Paco, seu ex-marido. Como observa Kinder, o escritor Ángel, o novo par de Léo, mostra-se uma figura acolhedora e, de certo modo, maternal. Essa relação que inicia é similar a da criança com a mãe pois, como assinala a crítica, funde a identificação ao desejo (cf. KINDER,2005, p.11-3).

De acordo com a perspectiva de M. Kinder, nesse “retorno à mãe” projetado em *A flor do meu segredo* é possível entrever motivações políticas. Nesse sentido, o *pueblo* nutridor e regenerativo pode ser encarado como uma alternativa de identificação cultural em resposta à globalização econômica pretendida pela União Européia. Um outro viés possível destacado pela crítica, seria a representação da Espanha profunda e “maternal” como uma contraproposta às nações patriarcais e vingativas voltadas à política bélica. Entre esses países estaria a própria Espanha recente, marcada por *ódios profundos e inconciliáveis*,

100 Segundo Freud, a fase pré-edípiana é mais longa, dramaticamente mais intensa e ambivalente na menina, pressuposto reiterado por N. Chodorow (cf. CHODOROW,1990, p.126). Será a maternidade que libertará a mulher das fantasias regressivas, já que os cuidados com o bebê permitem revisitar a sua própria situação pré-edípiana. No caso de Léo, o fato de não ser mãe, faz do “retorno” à posição de filha a “cura” possível.

“assombrada” pelo terrorismo separatista, pela problemática da imigração, pelos conhecidos casos de violência doméstica¹⁰¹.

A representação do povoado de origem como uma projeção maternal e acolhedora, temática que atravessa a produção cinematográfica do diretor, encontra em *Fogo nas entranhas*, uma de suas manifestações literárias publicada na Espanha em 1981, uma espécie de “ancestral”, de texto fundador de discursividade. A história, ambientada em Madri, trata sobre uma espécie de “epidemia” que impõe à cidade a situação de sítio. Ressentido pelos sucessivos abandonos por parte de suas companheiras, Chu Ming, dono de uma fábrica de absorventes femininos, vinga-se de todas as mulheres ao envenenar os seus produtos, provocando nas consumidoras a insaciedade sexual. Possessas e incontroláveis, as mulheres tomam a cidade, estabelecendo o caos. Três personagens - Raimunda, Eulália e Chan – fogem de Madri, encontrando no interior um lugar propício à reflexão e ao recomeço. No final dessa história impregnada de uma comicidade que transita entre o humor negro, o grotesco e mesmo o *nonsense*, podemos encontrar o esboço do que Marsha Kinder denominou como a *transsubjetividade hiperfeminizada* que, segundo a crítica, seria uma das “marcas” da produção de P. Almodóvar. Essa perspectiva, apreendida através da fala do diretor que destacamos na abertura deste capítulo, ressurgiu no final da história, quando as personagens, já

¹⁰¹ O ensaio citado utiliza-se de um tropo incomum – o da morte cerebral - para tratar a questão da “Espanha maternal” reiteradamente projetada pelo cinema recente de Pedro Almodóvar: M. Kinder desenvolve seus argumentos a partir dos filmes: *A flor do meu segredo* (1995), *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *Fale com ela* (2002), trilogia na qual a morte cerebral é representada de forma direta ou metafórica. Léo, Estéban e Alicia (respectivamente) são “trazidos à vida” - Léo pela voz materna e pelo reencontro com as origens; Estéban, “revive” no peito de outra pessoa; Alicia é “acordada” pela gravidez - através de atos revitalizadores e, de certo modo, “maternais”, gestos que Kinder compara aos transplantes. A questão da maternidade/maternagem, que nos filmes mencionados está associada aos transplantes, de acordo com os argumentos de Kinder, pode ser vista como uma estratégia discursiva permeada por uma postura política:

Esses são os transplantes revitalizadores que podem transformar nações patriarcais vingativas em materlândias nutritoras – uma visão que apela não apenas para a Espanha, uma nação historicamente fadada pelo legado colonial de extrema violência e ainda envergonhada pelos conhecidos escândalos de abuso doméstico, mas também para o nosso presente contexto político global de ódios profundos e inconciliáveis (These are the revitalizing transplants that can potentially turn vengeful patriarchal nations into nurturing motherlands – a view that is very appealing not only in Spain, a nation historically burdened with a colonial legacy of brutal violence and still plagued with national scandals over widespread domestic abuse, but also in our present global political context of deep irreconcilable hatreds) [KINDER, 2005, p. 21].

estabelecidas numa cidade interiorana, cozinham e conversam despreocupadamente. A fala das mulheres sugere uma outra gênese:

As três mulheres continuaram falando e cozinhando. Depois do jantar estavam um pouquinho bêbadas. Isto ajudou-as a não estranhar a cama e dormir em paz (ALMODÓVAR, 2004, p.124).

O recomeço no *pueblo* e a fala feminina como uma nova origem retomam o elemento materno como o princípio da (nova) vida. Essa representação, que remete ao pouco conhecido trabalho literário do diretor, atravessa a sua produção, fazendo-se presente nos filmes *O que fiz para merecer isto?*(1984), *Ata-me!* (1990) e, especialmente, em *Volver* (2006).

No filme protagonizado por Carmem Maura, a avó interpretada por Chus Lampreave manifesta insistentemente o desejo de retornar à vila de origem, espaço que, segundo a ótica da personagem, surge como uma alternativa ao condomínio miserável, ao apartamento claustrofóbico que divide com o filho, a nora e os netos. Ao realizar o seu intento, a avó carrega consigo o neto mais velho. Pequeno traficante da periferia de Madri, Toni muda-se para o campo no intuito de tornar-se “agricultor”. As atividades exercidas pelo personagem no subúrbio insinuam a natureza ilícita do seu novo projeto. Em *O que eu fiz para merecer isto?* o *pueblo* é sinônimo de recomeço, mas não de mudanças profundas, já que a mudança de espaço não significa a adoção de uma outra postura. A Espanha profunda como local para o exercício de atividades ilegais revela a faceta paródica e iconoclasta da produção do diretor dos anos 80, viés que impregna, que se estende às representações e às projeções maternas. No filme, tanto o *pueblo* - personificado pela figura da avó - quanto a Madri suburbana - representada por Glória - são elementos atravessados pelo signo da contravenção e da permissividade. A capacidade infinita de aceitação que caracteriza as personagens e que se estende aos espaços que as mesmas representam, remete a uma espécie de amoralidade libertadora, associada à perspectiva *queer*. Filme que inaugura a trilogia dos melodramas maternos do diretor - completada por *Tudo sobre minha mãe* e *Volver - O que fiz para*

merecer isto? singulariza-se por distanciar-se da mãe/Espanha heróica, altruísta e bem-intencionada, presente nas manifestações posteriores.

A vila natal pode também representar a única possibilidade materna, o único espaço acolhedor diante da ausência de laços afetivos. Essa é a perspectiva que podemos apreender após determo-nos sobre o retorno de Rick ao seu povoado de origem em *Ata-me*. Órfão aos três anos de idade, Rick cresceu em reformatórios e conserva, como única herança dos pais, uma velha fotografia. Acreditando-se abandonado por Marina - a mulher que conquistou valendo-se dos punhos, das amarras e, por fim, das carícias – o personagem retorna ao *pueblo* de sua primeira infância à procura de lembranças e de algum conforto para a sua solidão. Mas Marina também retorna e o reencontro será no seu povoado de origem, nas ruínas de sua antiga casa. O duplo reencontro – com as origens, com Marina – pode ser encarado como uma espécie de apresentação da mulher amada à “mãe”. Diante da inexistência de uma personificação materna, a terra exerce sobre o sujeito a única maternidade possível.

Mas será em *Volver* (2006) que os atos e as práticas maternas vão se entrelaçar às raízes do *pueblo*. Raimunda, a protagonista da trama, mãe dedicada e trabalhadora incansável, oculta o cadáver do marido no interior, em um lugar próximo ao seu povoado de origem. O ato da protagonista, condenável do ponto de vista legal, é uma tentativa de proteger a filha que, ao defender-se de uma tentativa de estupro, assassina o padrasto. No âmbito ficcional almodovariano, o ato de Raimunda é legítimo, protetor e mesmo maternal, e, por isso, encontra a “cumplicidade” de sua terra. Anos antes, essa mesma terra testemunhou um outro ato justiceiro cometido por Irene, mãe de Raimunda. Ao saber que o marido havia estuprado a filha, Irene assassina-o sem sofrer as implicações legais pelo suposto delito. O seu ato encontra a aquiescência da própria natureza, que se encarrega de alastrar o fogo ateadado na cabana onde o pai incestuoso dormia. Como uma grande mãe, a terra de origem oculta as ações condenáveis pela justiça dos homens em favor da justiça materna.

Mais do que cúmplice e aliada da justiça materna, em *Volver* a terra-mãe, mais uma vez, aponta ao recomeço e mesmo à redenção. De volta ao *pueblo* natal, Raimunda reúne a família, agora composta exclusivamente por mulheres. Ela, a irmã Soledad, a matriarca Irene e a filha herdaram a casa de Tia Paula e nela fica em aberto a possibilidade de as personagens darem início a uma microsociedade matriarcal utópica¹⁰². Será no povoado que Irene terá a oportunidade de se redimir de um crime antigo: ao incendiar a cabana onde o marido incestuoso e infiel dormia, a personagem executa também a amante deste. Para expiar por esta culpa, Irene decide tomar conta de Agustina, a filha da mulher assassinada, personagem vitimada pelo câncer. O diálogo travado entre as personagens remete ao fechamento do ciclo vital e à relação de cumplicidade feminina, um dos fundamentos imprescindíveis para a afirmação da incipiente e utópica ordem matriarcal sugerida pelo filme.

Agustina: *Eu nasci nesta cama. Minha mãe dormia aqui. E foi nesta cama que velamos a sua irmã Paula.*

[...]. Temos de conversar, Irene.

Irene: *Sobre o que quiseres. Só não diga a ninguém que voltei.*

Agustina: *Não se preocupe. [...]. É assunto nosso.*

“É assunto nosso”: é assunto delas, mulheres, mães, manchegas. Outras falas reiteram a hiperfeminização que impregna o âmbito diegético: a de Soledad, no início do filme, que revela o fato de as mulheres do povoado viverem mais do que os homens; a de Agustina, que diz à Raimunda que não comunica o desaparecimento da mãe à polícia porque a mesma “pergunta demais” e porque acredita que esse mistério deve também ser resolvido entre elas.

De *Fogo nas entranhas* a *Volver*, passando por *O que eu fiz para merecer isto?*, *Ata-me!* e *A flor do meu segredo*, a relação de mútuo espelhamento entre a figura materna e a Espanha profunda percorre uma dinâmica que vai da paródia à idealização da maternidade,

102 Anteriormente, encaramos os filmes *Tudo sobre minha mãe* e *Volver* como manifestações permeadas pela perspectiva matrifocal, que nos parece mais adequada do que a idéia de matriarcado. A imposição de uma ordem matriarcal pressupõe um ato revolucionário, por isso a encaramos como utópica do ponto de vista crítico. No entanto, isso não significa que tal ordem não possa se impor no âmbito diegético: se o matriarcado não nos parece possível, nada o impede de ser **verossímil**.

itinerário atravessado pelo eixo comum da cumplicidade entre mães e filhos/as. Mais do que hiperfeminizada, as manifestações em questão revelam uma perspectiva **hipermaternal** e **hipermaternalizante** que ensaia o tão desejado retorno à comunhão com o corpo materno. Nessa romântica jornada ascendente, nós, espectadores, eventualmente nos deparamos com breves passagens pelo perverso, fatos diegéticos que não minimizam o lirismo desse itinerário, mas que ampliam a poeticidade desse retorno impregnado de ambivalências.

4.4 Mães outras: a adoção e a apologia à maternagem

Ainda que a maternidade e as suas implicações possíveis atravessem a cinematografia de Pedro Almodóvar, em sua obra não há propriamente uma ode à mãe, mas à maternagem. Maternar, ao longo de sua filmografia, pode ser uma atividade exercida por mulheres (mães ou não), homens, travestis, transexuais. No âmbito ficcional assinado pelo diretor, as práticas maternas ignoram os limites dos gêneros e fazem de cada uma das personagens que assumem tal posição figuras positivas. Tal perspectiva nos parece mais libertadora do que idealizada, já que, ao dissociar a função materna das representações femininas, a mesma liberta não só as mulheres de uma *finalidade atrelada ao ventre* (cf. MUNIZ, apud STEVENS, 2007, p. 9-10) como livra a própria noção de maternidade dos limites do corpo.

Entre as personagens que assumem a posição materna está Tina Quintero, transexual interpretada por Carmem Maura em *A lei do desejo* (1986). Mais do que uma personagem, Tina é a personificação da mobilidade de gêneros: na adolescência, ainda homem, passa a ter um relacionamento homossexual com o próprio pai, que o obriga a mudar de sexo. Já como mulher, é abandonada pelo pai-amante, decepção que a leva a relacionar-se com outras mulheres. Mais uma vez abandonada, assume a guarda da filha de sua ex-companheira e volta a se interessar por homens. A personagem materializa os gêneros como posições transitórias e transeuntes, já que Tina é, simultaneamente, ex-homem, ex-gay, mulher heterossexual, ex-

lésbica e mãe adotiva. A sucessão de abandonos é minimizada pela condição materna, assumida como mais uma de suas facetas. Mas a relação estabelecida entre Tina e a menina Ada não é uma relação comum, já que os papéis maternos e filiais não estão nitidamente estabelecidos.

Desamparadas, abandonadas pela mesma mulher, a solidão de uma está projetada sobre a da outra, o que faz delas seres cúmplices, ou ainda, da “mesma espécie”, da mesma “linhagem”, da mesma “família”. A cena na qual a pequena Ada dubla a canção *Ne me quitte pas*, cantada por Maysa Monjardim, torna essa leitura possível. Procurada pela mãe biológica, que quer levá-la à Itália, Ada prefere ficar com Tina, por temer um novo abandono. Quando a mulher parte, desistindo da filha, a menina realiza a performance e a sua imagem, bizarra, cômica e comovente, cruza-se com a de Tina, que fuma sozinha ao fundo do plano. Os laços que unem Ada à Tina são os da solidão e os mesmos acabam por se tornar mais estreitos que os de sangue¹⁰³. Por trás da menina que canta o abandono está a imagem e também a “voz” de Tina, personagem que, por sofrer sucessivas rejeições, acaba por tornar-se uma espécie de *mater dolorosa* para a pequena Ada. Por outro lado, a dor que nivela as personagens funde e confunde as noções de infantilidade e de maturidade, apaga a distinção entre o que é materno e o que é filial, porque na origem de toda a súplica está a criança que clama a proteção materna.

¹⁰³ No ensaio “A voz de Almodóvar”, Janete El Haouli faz uma leitura sobre a performance mencionada que vem, de certa forma, ao encontro dos nossos argumentos. Segundo a crítica, a comicidade, o estranhamento e mesmo a comoção despertados pela cena são provocados pelo embaralhamento das noções do que é adulto e/ou infantil. Do corpo da menina emana a voz de uma mulher possessa e histérica, cuja dor é de uma intensidade incompatível com a idéia que temos de infância. Se a cena torna-se cômica pelo excesso de sentimentalismo e pela incompatibilidade entre a voz e o corpo de onde ela provém, o possível riso despertado é, de certo modo, cruel porque surge a partir do sofrimento da personagem. Segundo J. El Haouli:

[...] há uma ironia em fazer sair uma voz feminina adulta de um corpo mais jovem – que o senso comum imagina ainda não maturado sexualmente, quiçá “virginal”. Com o uso desta trucagem que desloca a voz de seu sujeito emissor, uma série de questões aparece. A conotação é a de perversidade, de uma pedofilia kitsch. Ouvimos e vemos um desejo que emana de uma menina que diz Ne me quitte pas vestida para a Primeira Comunhão. O que é adulto e o que é infantil? (cf. EL HAOU LI, in CAÑIZAL [org], 1996, p. 91).

O apagamento das fronteiras entre o adulto e o infantil ocorre pelo sofrimento, que nivela todos os seres. O desamparo faz tanto de Ada como de Tina figuras filiais em busca de consolo materno.

As personagens que deteremo-nos a seguir, Manuela e Agrado, de *Tudo sobre minha mãe* (1999)¹⁰⁴ são figuras que optam pela maternagem, que encarnam a faceta altruísta da maternidade, ainda que o exercício dessas práticas tenha para as personagens efeitos distintos. Para Manuela, a adoção do pequeno Estéban, filho da irmã Rosa com o seu ex-marido, a travesti Lola, representa a oportunidade de retornar à vida, de “dar à luz” a si mesma. A morte trágica do seu filho, também chamado Estéban, havia reduzido a personagem a uma figura apática e sem perspectivas. Movida pelo intuito de revelar ao ex-marido a morte de Estéban, filho que Lola nem sabia existir, Manuela retorna a Barcelona e será nessa cidade “adotiva” que a personagem irá estabelecer regeneradores laços de amizade. A solidariedade mútua entre as figuras femininas resulta por devolver à Manuela a chance de ser a mãe do bebê de sua falecida amiga Rosa. Segundo Marsha Kinder, o caráter revitalizador dessa rede de afetos estabelecida entre as personagens seria também o responsável pelo fato de o pequeno Estéban não ter nascido com o vírus da Aids contraído por seus pais.

[...] esse milagre é possível pela relação de amor existente entre duas mães engravidadas pelo mesmo travesti e entre dois filhos que, como órgãos vitais, são transplantados de uma mãe/terra para outra. O fluído transsubjetivo que circula entre essas mulheres os vários filhos, travestis, lésbicas, atrizes, pais infantis e outros dependentes de suas mães, fortalece a aliança entre as personificações femininas de todos os gêneros (KINDER, 2005, p. 18)¹⁰⁵.

De acordo com tal leitura, os laços de afetividade e de solidariedade entre as representações femininas é que “contagiam” o bebê. Essa teia de afetos também desencadeia o processo de reestabelecimento de Manuela, mas a “cura” da personagem se dá, efetivamente, pelo exercício da maternidade. A solidariedade e a adoção como estratégias curativas são

¹⁰⁴ Outras personagens - como Lola, em *Ata-me* (1989), Helena e Clara, em *Carne trêmula* (1997) - exercem funções maternas, mas não nos deteremos sobre as mesmas para evitar a redundância. Optamos pela análise das personagens de *Tudo sobre minha mãe* porque a condição de “mães adotivas” tem certas peculiaridades. Manuela e Barcelona, a nosso ver, espelham-se: Manuela adota o pequeno Estéban assim como a cidade a “adota”. Já Agrado aponta à possibilidade de a maternagem ser exercida por uma travesti.

¹⁰⁵ *[...] this miracle is made possible by the loving relationship that exists between the two nurturing mothers who were both impregnated by the same transvestite and between the two sons who, as vital organs, are transplanted from one motherland to another. The fluid trans-subjectivity that flows between these women and the various sons, transvestites, lesbians, actresses, infantile fathers, and other dependents they mother, strengthens the alliance among female impersonators of all genders.*

elementos que desenham outras possibilidades maternas, que no filme, e não por acaso, são incorporadas por uma personagem estrangeira.

Segundo os argumentos de Marsha Kinder, a argentina Manuela carrega a história da materlândia dos povoados da América Latina para os centros metropolitanos espanhóis de Madri e Barcelona, onde ela incorpora um novo estereótipo supermaternal para a Espanha globalizada (cf. *ibidem*, p.17)¹⁰⁶. “Adotada” pelas cidades de Madri e pela capital catalã, não será por acaso que a personagem assumirá a posição de mãe adotiva em Barcelona, cidade que não só a acolhe como, de certo modo, a espelha. Capital de um Estado autônomo (ainda que não independente), Barcelona tem a sua própria política, a sua cultura e o seu idioma. A modernidade e o cosmopolitismo que são usualmente atribuídos à cidade divergem do aspecto visceral tão peculiar à cultura espanhola. Se, como observa M. Kinder, Manuela representa a figura maternal não-repressiva, um paradigma materno não-ameaçador, contrário à mãe castradora, figura recorrente ao cinema espanhol¹⁰⁷ (cf. *ibidem*), o território que a personagem espelha tem de ser distinto. Diferente da temível mãe tradicional espanhola (figura pouco frequente na filmografia em análise); da mãe madrilenha excêntrica (e/ou aberta às excentricidades) e da figura materna reconfortante que tem no *pueblo* uma projeção, Manuela é uma representação única projetada sobre uma Barcelona que também é uma presença solitária dentro da filmografia do diretor. A unicidade dessa representação deixa em aberto possíveis retomadas, possíveis abordagens futuras.

Outra também é a caracterização da personagem Agrado, ainda que a representação de travestis seja recorrente à cinematografia de Pedro Almodóvar. Agrado é única porque transcende o aspecto cômico, ambíguo, ou ainda, potencialmente pernicioso atribuídos a essas

¹⁰⁶ *Manuela carries the story of motherland back from pueblos of Latin America to Spain's metropolitan centers of Madrid and Barcelona, where she embodies Almodóvar's new super-maternal steereotype for a globalized Spain.*

¹⁰⁷ *But here in Todo sobre mi madre, the non-repressive maternal figure becomes an alternative non-threatening “mother superior” [...].*

personagens. Diferentemente de sua antecessora, a ambígua *Femme Letal* do filme *De salto alto* (1991); de sua ex-amiga Lola; das vingativas Zaharas, de *Má educação* (2003); Agrado é uma figura plena de aspectos positivos, exacerbação que faz da mesma uma personagem simples em termos de composição. À semelhança de Kika, a figura de *Tudo sobre minha mãe* é a personificação de uma utopia por ser dotada de um altruísmo genuíno e inabalável, traços que são a sua força, a sua autenticidade, mas também a sua fraqueza, já que fazem da personagem alvo tanto de simpatia quanto de aproveitadores. Prostituta, atriz, assistente pessoal de Huma: todas as atividades exercidas por Agrado visam às necessidades do outro, e essa devoção leva ao extremo características que, no âmbito ficcional almodovariano, são associadas à maternidade. Ainda que não seja exatamente mãe, a personagem exacerba atributos “maternais” e, de certo modo, exerce a maternagem sobre Huma, a diva solitária e desamparada¹⁰⁸.

A maternagem como uma prática que pode ser desenvolvida também por homens é uma hipótese materializada pela figura de Benigno, de *Fale com ela* (2002). Assim como Agrado, Benigno parece mais a materialização de um conceito do que um personagem. Mesmo quando comete o que comumente encaramos como um “delito” - a violação - o seu ato converte-se em uma benfeitoria. Enfermeiro, Benigno tem sob seus cuidados Alícia, uma bela jovem em coma. A devoção que dedica à paciente repete a que o personagem dispensava anteriormente à mãe enferma. Mas o despertar da sexualidade de Benigno transforma a relação restrita aos cuidados em desejo físico e o personagem viola a jovem, que engravida. O que aparenta ser um ato repulsivo resulta no miraculoso despertar de Alícia. Os acontecimentos em torno dos personagens tornam ainda mais multifacetadas as diversas abordagens sobre a maternidade reincidentes à obra do diretor. Benigno não é mãe, mas um

¹⁰⁸O altruísmo de Agrado associa a personagem à idéia de subserviência, traço que pode ser encarado como pernicioso do ponto de vista das militâncias GLBTTT. Detemo-nos sobre as representações marcadas pelo altruísmo não no sentido crítico ou apologético, mas por acreditarmos que tal caracterização é uma marca autoral que remete à perspectiva hipermaternal/hipermaternalizante que atravessa a obra.

homem que “materna”; Alícia, por sua vez, torna-se mãe, mas não materna, já que o bebê morre. O que une representações tão distantes é o aspecto benéfico da maternagem e/ou da maternidade: são os cuidados “maternais” anteriores à violação os elementos que diluem a possível negatividade do ato de Benigno; será a maternidade inconclusa o fator responsável pelo retorno de Alícia à vida. A aptidão de Benigno ao cuidado e, de certo modo, à “maternagem” de Alícia, remete aos princípios de Nancy Chodorow, defensora do pressuposto de que, independentemente de gênero, qualquer pessoa *que tenha participado de um relacionamento mãe-filho “ótimo”* possa exercer os cuidados maternos (cf. CHODOROW, op.cit, p.117). Ao violar Alícia, porém, o personagem abandona a função materna para desempenhar o papel de filho-amante, já que será através do coito que Benigno concretizará o ato de regressão (retorno ao útero)¹⁰⁹. Se para o homem o coito representa (inconscientemente) o retorno à mãe, para a mulher essa regressão, segundo Chodorow, é mais complexa, pois se realiza através da gravidez.

Uma mulher, [...], não pode retornar à mãe no coito tão diretamente como o homem. [...] A regressão materna de Ferenczi é realizada para a mulher ao igualar o coito com a situação do mamar. O último ato dessa regressão (retorno ao interior do útero) que o homem realiza pelo ato de introjeção no coito, é realizada pela mulher na gravidez, na completa identificação de mãe e filho (ibidem, p.251).

Se considerarmos tais argumentos, a gravidez de Alícia pode ser encarada como um ato vivificador não apenas pelo fato de a vida ter-se instalado em seu ventre, mas porque esse estado permite à personagem a realização do ato regressivo derradeiro: o retorno de Alícia à mãe por um processo inconsciente de identificação. A condição materna e/ou o reencontro

¹⁰⁹ Percebe-se que há uma relação de alternância dos papéis maternos entre Benigno e Alícia. Benigno mostra-se primeiramente “maternal” com a sua paciente, cujo estado de coma demanda cuidados equivalentes aos dispensados ao recém-nascido. A violação, no entanto, coloca Benigno novamente na posição de “filho” (e também de amante). A gravidez faz de Alícia mãe e, curiosamente, é responsável pelo renascimento da personagem. Por fim, a morte do filho dilui a relação entre Benigno e Alícia. Esse movimento faz da maternidade não exatamente uma condição mas uma passagem.

com a mãe como um despertar reiteram a perspectiva benéfica em torno da maternidade como um traço autoral.

A maternidade adotiva como um exercício de amor capaz de aplacar as perdas; a maternagem e o altruísmo como práticas que redimensionam a experiência e minorizam a solidão: sentidos potenciais que, mais uma vez, redirecionam o viés hiperfeminizado, percebido por M. Kinder, para a perspectiva hipermaternal e hipermaternalizante anteriormente abordada. A epígrafe de *Tudo sobre minha mãe*, dedicada às atrizes e às mães de todos os gêneros, retifica a nossa abordagem:

Para Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider ... a todas as atrizes que interpretam atrizes, a todas as mulheres que atuam, aos homens que atuam e se convertem em mulheres, e a todas as pessoas que querem ser mães. À minha mãe.

4.5 Textualidades e códigos maternos

É normal o espanto quando se vê a psicanálise, nas suas mais avançadas explorações, ligar a instauração de uma ordem simbólica ao “nome do pai”. Não é isso manter a idéia, singularmente pouco analítica, de que a mãe é da natureza, e o pai, único princípio de cultura e representante da lei? (DELEUZE, 1983, p. 69).

A indagação de Deleuze a respeito da metáfora paterna, questionamento também frequente no âmbito da crítica feminista, contesta o dualismo que a mesma implica. Em conformidade com esse questionamento, apontamos certas positivities presentes na obra de Almodóvar como elementos discursivos que desestabilizam a metáfora paterna através das projeções de uma espécie de **cultura** e de **lei maternas**, representações que encontram ressonância no nível das relações textuais e mesmo no âmbito sintático. Atentos a tais repercussões, desenvolveremos argumentos referentes às heranças textuais “maternas” e à inserção de performances extradiegéticas como recursos que abalam as “regras” textuais e sintáticas. O caráter subversivo desse abalo permite o desenvolvimento de uma espécie de

“metáfora materna” como sinônimo de uma expressão “fora-da-lei”, regida por uma dinâmica intrínseca.

No que diz respeito às heranças discursivas perceptíveis na filmografia de Pedro Almodóvar, muito já foi dito sobre as possíveis relações entre a sua obra e as de Luís Buñuel e de Rainier Fassbinder; sobre a influência de Andy Warhol e da *pop art* nos filmes dos anos 80; bem como sobre as homenagens que a sua filmografia presta aos clássicos hollywoodianos – como pode ser observado nos filmes *Matador* (1986), que remete a *Duelo de sangue*, de King Vidor; e *Tudo sobre minha mãe* (1999), filme ligado a *All about Eve*, de Joseph Mankiewicz. As possíveis relações entre a cinematografia em análise e a obra de um dos ícones da cultura, da história e da literatura espanholas, a nosso ver, tem sido ignorada: antes de Pedro Almodóvar dar ênfase às mulheres e às mães, Federico Garcia Lorca já o tinha feito. Essa ligação possível, que pode ser identificada no nível temático, materializa-se efetivamente em uma das cenas do filme *Tudo sobre minha mãe*, na qual a personagem Huma, interpretada por Marisa Paredes, ensaia um monólogo da peça *Bodas de sangue*.

Tem gente que pensa que os filhos são coisas de um dia. Mas se demora muito, muito. Por isso é tão terrível ver o sangue de um filho no chão. Uma fonte que corre durante um minuto e que a nós nos custou anos!

Quando encontrei o meu filho, estava jogado no meio da rua. Eu molhei as mãos de sangue e as lambi com a língua. Porque era o meu sangue. Os animais lambem, não é mesmo? Eu não tenho nojo do meu filho. Você não sabe o que é isso.

Em um ostensório de cristal e topázios eu colocaria a terra empapada com o seu sangue.

Se podemos aproximar Almodóvar de Lorca pelo viés temático, há uma diferença de tom que se faz nítida já no fragmento reproduzido. Na trilogia teatral de Garcia Lorca, composta por *Bodas de sangue* (1933), *Yerma* (1934) e *A casa de Bernarda Alba* (1936), impera a tragicidade acerca da existência – abordagem que pode ser vista como uma espécie de prenúncio ao caos e à violência que se seguiriam, com a Guerra Civil Espanhola - e pela temática da opressão no âmbito familiar. Nesse ambiente privado, as representações femininas

e/ou maternas são investidas de protagonismo. Porém, as mães de Lorca, diferentemente das representações predominantes no cinema de P. Almodóvar, são figuras austeras, solitárias em seus lutos e em suas tragédias. O monólogo executado por Huma reitera esses sentidos, bem como revela uma outra peculiaridade que distancia a abordagem de Garcia Lorca da que atravessa a obra do diretor: a ênfase dada aos imperativos sanguíneos. Na obra de Almodóvar, os laços valorizados são, sobretudo, os de afinidade e de afeição. Só a afetividade é o elemento capaz de legitimar a relação maternal exercida por figuras de diversos gêneros. As distâncias observadas não impedem a homenagem realizada pelo diretor, tampouco abalam a relação **matrilinear** que acreditamos haver entre a trilogia de Lorca e o seu cinema permeado por uma perspectiva hipermaternal/hipermaternalizante.

Por anteceder a filmografia de Almodóvar no que diz respeito ao protagonismo feminino e/ou materno, encaramos a obra de Lorca como uma espécie de manifestação fundadora de discursividade em relação à obra do diretor. No entanto, adotando uma outra postura analítica, preferimos encarar a trilogia do dramaturgo como textualidade que exerce uma espécie de **maternidade discursiva**, não só pela questão temática apontada, mas pelo fato de essa associação estar à sombra da crítica, assim como as práticas maternas são frequentemente relegadas à sombra da cultura. Autores de diferentes Espanhas, tanto Lorca quanto Almodóvar dão vozes às mulheres/mães, validando os seus discursos e “calando”, ao menos no breve instante da enunciação, as vozes paternas/patriarcais.

O monólogo teatral dentro do filme provoca uma espécie de suspensão diegética, recurso que não abala a coesão da trama e que, a nosso ver, potencializa os significados¹¹⁰.

¹¹⁰ Tais recursos, aparentemente extradiegéticos, são índices importantes à coerência da trama, bem como orientam os seus sentidos possíveis. Acreditamos que essas performances, essas interferências oriundas de meios expressivos cinematográficos ou não, funcionam como elementos que remetem a fatos anteriores à narrativa – como no caso da inserção de *Um bonde chamado desejo* em *Tudo sobre minha mãe*, peça que havia sido interpretada por Manuela na juventude - ; como prenúncios aos fatos diegéticos – em *Fale com ela*, o filme mudo *O amante minguante* prenuncia a violação de Alicia - ; ou ainda, como elementos que refletem traços dos/das personagens – também em *Fale com ela*, a performance de Caetano Veloso revela o caráter emotivo de Marco. No ensaio “Silêncio e (meta)linguagem em *Fale com ela*”, detivemo-nos sobre esses recursos no referido

Essas inserções, essas interferências diegéticas, são recorrentes à cinematografia e mesmo em *Tudo sobre minha mãe* nos deparamos com outras performances, como a encenação teatral de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. A utilização desses recursos, a nosso ver, desestabiliza a sintaxe fílmica ao demonstrar um arranjo imprevisto. No caso da inserção de códigos não cinematográficos, essas interferências nos lembram o fato de o cinema ser uma forma expressiva híbrida, que articula a música, a atuação, o texto escrito. Essas inscrições e/ou citações, desestabilizadoras e remissivas, distanciadas da linguagem cinematográfica tradicional podem ser vistas como índices de uma expressividade materna.

Mas será em *Fale com ela* (2002) que esses recursos serão explorados ao extremo: dos espetáculos de Pinha Bausch *Sonâmbulos* e *Mazurca Fogo* à performance de Caetano Veloso, passando pelo filme mudo *O amante minguante*. Mais do que homenagens e do que marcas autorais reveladoras de uma espécie de preciosismo sintático, esses recursos têm uma função muito específica no filme: a de “preencher” o silêncio ao qual estão submetidas as personagens em coma. Considerando o valor dado na filmografia às falas femininas (pro)criadoras e, portanto, “maternas”, esses recursos podem ser vistos como estratégias compensatórias, como “atalhos” em direção à mãe. No roteiro impresso do filme, há uma interessante citação que vai ao encontro dessa leitura possível:

*Fale com ela é uma história sobre ... o silêncio como eloquência do corpo, sobre como um filme dito em palavras pode ... instalar-se nas vidas das pessoas que falam e das pessoas que ouvem... sobre a alegria da narração e sobre as palavras como arma contra a solidão, a doença, a morte e a loucura*¹¹¹ (apud. KINDER, 2005, p.23).

O corpo como uma possibilidade expressiva no silêncio; a fala como uma possibilidade curativa: hipóteses cujos sentidos remetem ao materno. É no silêncio eloquente do corpo que a maternagem é exercida; o potencial curativo da fala, de acordo com a

filme e, então, os denominamos como *metalingüísticos*. Para maiores detalhes, consultar o ensaio “Silêncio e (meta)linguagem em *Fale com ela*” (FELIPPE, 2004, p.399-411).

¹¹¹ *Talk to her is a story about ... silence as eloquence of the body, about how a film told in words can... install itself in the lives of the person telling it and the person listening... about the joy of narration and about words as a weapon against solitude, disease, death and madness.*

perspectiva do diretor é uma prática feminina e (pro)criadora. As gestualidades e as palavras são expressividades maternas e maternais, elementos que reiteram o desafio a metáfora paterna como uma marca autoral proeminente.

5. FILHOS SUBVERSIVOS

5.1. A heresia como método: dimensões do *queer*

Práticas subversivas têm de extrapolar a capacidade de ler, têm de desafiar convenções de leitura e exigir novas possibilidades de leitura (BUTLER. apud LOURO, 2008, p. 60).

Me chamam Agrado, porque toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo. Feito à perfeição. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Um desperdício, porque numa briga fiquei assim [mostra o desvio no nariz]. Sei que me dá personalidade, mas, se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Continuando. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone... Onde? [Grita um homem da platéia]. Lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher também veio do macaco, tanto ou mais que o homem. Sessenta mil por sessão. Depende dos pêlos de cada um. Em geral duas a quatro sessões. Mas se você for uma diva flamenca, vai precisar de mais. Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma (MALUF, 2002, p.144)

A fala da personagem Agrado, de *Tudo sobre minha mãe*, reproduzida acima revela um sujeito cambiante, um ser cujos desejos regem não apenas as suas atitudes, como atuam efetivamente sobre o seu corpo. Se, como nos revela Judith Butler, *os discursos habitam os corpos*, se os corpos *carregam discursos como parte de seu próprio sangue* (cf. LOURO, 2000, p.79)¹¹², a fala da personagem revela o fato de a identidade de gênero ser produto de uma série de intervenções. Sobre os corpos se inscrevem os anseios de sexualidades *heréticas*,

¹¹² A afirmação de J. Butler não revela, necessariamente, uma recusa à materialidade dos corpos, mas pode ser vista como um argumento que enfatiza o fato de os processos e as práticas discursivas, convertidas em definidores de gênero e de sexualidade, atuarem sobre os mesmos (cf. LOURO, 2008, p.80).

*disparatadas*¹¹³. Diante da incessante proliferação de gêneros e de práticas sexuais tão diversas quanto distintas – divergentes não só da sexualidade hegemônica mas também entre si, ainda que atravessadas pelo estigma comum da margem - o surgimento de uma ótica não-normatizadora e atenta ao movimento torna-se urgente. É no intuito de atender a tal demanda que irrompe, no âmbito dos estudos culturais e de Gênero na década de 1990, a teoria *queer*. Contrária à normatização, voltada à dinâmica performativa dos gêneros e à estranheza, a instabilidade que impulsiona essa epistemologia dificulta o estabelecimento de conceitos, o que não impede que vaguemos por um itinerário de definições vagas, pelo caminho impreciso das quase-conceitos, como observadores errantes.

Como nômades, ou ainda, como viajantes pós-modernos Guacira Lopes Louro define os sujeitos que assumem a ambiguidade de sua sexualidade, de seus afetos e de suas identidades de gênero. A instabilidade inquietante que movimenta esses seres não só impele à adoção de uma nova estratégia analítica – a *queer* – como ao surgimento de um novo observador que, assim como o seu objeto e o seu próprio modo de análise, está também em trânsito. Sobre a questão dos deslocamentos, G. Louro revela:

A imagem da viagem me serve na medida em que a ela se agregam idéias de deslocamento, desenraizamento, trânsito. Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado, cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar. Não há um lugar de chegar, não há um destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto (LOURO, 2008, p.13).

¹¹³ Expressões “tomadas” de Michel Foucault. Segundo o crítico, *assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas, [...], a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação das sexualidades disparatadas*, manifestas através de uma rede de mecanismos entrecruzados apesar dos procedimentos de interdição existentes. Como consequência dessa multiplicidade, segundo G. Louro, *Foucault certamente diria que, contemporaneamente, proliferam cada vez mais os discursos sobre o sexo e que as sociedades continuam produzindo, avidamente, um “saber sobre o prazer” ao mesmo tempo em que experimentam o “prazer de saber”* (cf. *ibidem*, p.27-42).

Como todo o processo errante, as questões levantadas podem percorrer um itinerário marcado *por constantes desvios e retornos*, o que acaba por desencadear uma série de *desarranjos e desajustes, de modo tal que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio ao viajante*¹¹⁴ (cf. *ibidem*). A adoção de tal perspectiva contrária ao método se pretende múltipla e, de certo modo, erótica, se entendermos o erotismo como uma força motriz que impulsiona à curiosidade e ao prazer da experiência. A aparente desordem e o dinamismo implicados a tal estratégia analítica não ignoram as práticas e os posicionamentos políticos, ao contrário. Como nos lembra Justina Gallina, *queer é um termo político que procura desafiar o patriarcado heteronormativo, estando ou não presentes as relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo/gênero* (GALLINA, 2008, p.12). Convém destacar, no entanto, que na medida em que essa epistemologia rejeita qualquer possibilidade integradora, diverge também dos movimentos GLBTBT voltados à inclusão. O *queer*, portanto, *representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada*, o que faz de sua forma de ação uma estratégia *muito mais transgressiva e perturbadora* (cf. LOURO. *op.cit*, p. 39). Se a epistemologia *queer* rejeita as definições por entendê-las como aprisionantes, do mesmo modo ela não pode ser definida. Ainda assim, tratar sobre os fatores e sobre o momento de sua irrupção é um movimento significativo, porque tais considerações traçam um itinerário cuja travessia reitera a nossa condição de viajantes.

A política *queer* está articulada à produção de intelectuais que, na década de 1990, utilizam o termo para tratar sobre as suas perspectivas teóricas, ainda que esse grupo seja diversificado internamente. Esses teóricos têm em comum a utilização dos argumentos dos pós-estruturalistas franceses, bem como a adoção da desconstrução¹¹⁵ como método crítico às

¹¹⁴ Como “viajantes” entendemos todos os sujeitos textuais: o “autor”, os leitores hipotéticos, bem como as representações filmicas sobre as quais nos deteremos.

¹¹⁵ Os procedimentos desconstrutivos servem à teoria *queer* por abalar a oposição heterossexualidade/homossexualidade onipresente à cultura ocidental moderna. Segundo Guacira Louro, a desconstrução trabalha *para mostrar que cada pólo contém o outro, de forma desviada ou negada*, bem como

hierarquias sociais; potencializam preceitos psicanalíticos relativos ao desejo e ao erotismo; encaram a sexualidade como um produto discursivo que, assim como qualquer construção, pode ser subvertida, desconstruída.

A própria utilização do termo *queer* para nomear a teoria já revela uma espécie de refuncionalização provocadora. Segundo J. Gallina, a terminologia *queer* remete a um passado mais distante do que o imaginado:

[...] em várias culturas que davam visibilidade à complexidade das relações homossexuais antes da Segunda Guerra Mundial, o termo queer antecede a terminologia gay. De acordo com Chauncey, nas décadas de 1910 e 1920, homens que possuíam interesse por outros homens e que não eram “afeminados” costumavam se autodenominar queer. [...] o termo gay começou a se popularizar nos anos de 1930 e seu domínio se consolidou após a Segunda Guerra Mundial (GALLINA: 2008, p.101-2).

A palavra torna-se corrente na década de 1960, nos Estados Unidos, como uma forma depreciativa de referir-se aos homossexuais, bissexuais e transgêneros. No decorrer do tempo, os próprios grupos marginalizados utilizam o termo para designarem-se mutuamente, apropriação que dilui o sentido ofensivo do mesmo. Mas, como já foi mencionado, será nos anos 1990 que a palavra será refuncionalizada para designar uma perspectiva teórica/política contrária tanto à heteronormatividade quanto ao intuito integrador dos/as militantes feministas e GLBT. Ao redimensionarem um termo cuja origem é ofensiva, os teóricos *queer* ostentam o aspecto abjeto e a estranheza ligadas ao termo como uma postura política diferencial e diferenciadora.

Ainda que a irrupção dessa episteme se dê no âmbito dos estudos de gênero e a mesma seja frequentemente empregada para tratar questões relativas à sexualidade, tal perspectiva está além dessa problemática. Segundo Eve Sedgwick, há uma intersecção entre a linguagem da sexualidade e as demais pelo fato de a última ser transformadora (apud. LOURO. *ibidem*, 60), o que não significa que a perspectiva *queer* esteja voltada exclusivamente às práticas

indica que cada pólo carrega vestígios do outro e depende desse outro para adquirir sentido. Essa operação sugere também que cada pólo é, em si mesmo, fragmentado e plural (cf. LOURO, 2008, p.43).

sexuais. O que tal teoria pretende é, à maneira da linguagem da sexualidade, redimensionar os imperativos do desejo no intuito de propiciar um modo de conhecer, de pensar e mesmo de ler, subversivos. A partir de um viés *queer*, portanto, pretendemos “ler” elementos da filmografia de Pedro Almodóvar, não só no que a mesma oferece em termos de representação das sexualidades heréticas, mas refletir sobre as possibilidades diversas de subversão que atravessam o seu cinema.

5.2. Arqueo/genealogias heréticas

Na cinematografia de Pedro Almodóvar, a subversão, talvez a sua marca autoral mais proeminente, se dá não só no nível das representações como no que diz respeito às heranças discursivas. Nela, não só os gêneros são subvertidos (os ficcionais e os relativos à sexualidade), mas as próprias textualidades que contribuíram para a sua formulação. A referência a essas heranças remete à necessidade de retomada dos conceitos foucaultianos de **arqueologia e genealogia**.

A arqueologia é uma proposta analítica que se detém sobre as recorrências que atravessam as diferentes discursividades no intuito de *explicar o aparecimento de saberes a partir de condições de possibilidade externas aos próprios saberes*; ou ainda, deter-se sobre as marcas que, imanentes a um determinado discurso, o situa como elemento *de um dispositivo de natureza essencialmente estratégica* (MACHADO, In FOUCAULT, *MP*, 2006, p.10). A perspectiva genealógica detém-se sobre as formações discursivas não em sua linearidade ou acúmulo, mas em seu itinerário de deslocamentos, desvios ou mesmo de inversões. Utilizamos ambas as perspectivas para tratar sobre a possibilidade de leitura que visamos desenvolver: a de que a subversão que permeia o discurso de Pedro Almodóvar é um traço já presente nas discursividades “paternas” (no caso, a obra de Buñuel, fundadora do

cinema espanhol) e “maternas” (a trilogia materna de Lorca; a faceta exuberante e passional da cultura mediterrânea) que o fundaram. **Essas textualidades subversivas “fundam”, portanto, uma filmografia perversa, herética, queer.** Tal relação revela também uma linhagem invertida: nas referências explícitas a *Ensaio de um crime* e *Bodas de sangue*, o diretor/autor não só “reconhece” os seus “pais” como os elege. O filho subversivo não é simplesmente um herdeiro, mas aquele que produz os próprios pais.

Diretor/autor cujo cinema, marcado pela subversão, pode ser encarado como fruto de uma linhagem perversa: essa visão demanda à abordagem do conceito de “perverso”. Termo originariamente empregado pela psiquiatria e pelos fundadores da sexologia *para designar, ora de maneira pejorativa, ora valorizando-as, as práticas sexuais consideradas como desvios em relação a uma norma social e sexual* (ROUDINESCO&PLON, 1997, p.583), o conceito foi refuncionalizado por Sigmund Freud, a princípio, também em seu sentido desviante, mas não pejorativo e, tampouco, apologético. Ao encarar a disposição perverso-polimorfa como um elemento inerente à sexualidade humana, Freud retira da perversão o estigma de degenerescência, embora mantenha as idéias de norma e de desvio. Para Jacques Lacan a perversão não está relacionada ao desvio, sendo uma espécie de provocação e de desafio permanente à lei (ibidem, 586). Na década de 1970, Joyce McDougall revisa o conceito freudiano e acusa o sentido moralista e pejorativo da palavra. Para McDougall, as chamadas “sexualidades perversas” (o fetichismo e o sadomasoquismo, por exemplo) são, de certa forma, adotadas nos jogos eróticos de adultos não-perversos, ainda que as suas práticas não sejam condições exclusivas para o prazer sexual dos mesmos. A autora prefere definir como **perversas** as práticas de sujeição sexual contra a vontade do objeto (estupro, voyeurismo, exibicionismo), ou ainda, a sedução de indivíduos não-reponsáveis. Às sexualidades masoquistas e fetichistas, frequentemente encaradas como perversões, J.

McDougall prefere denominar *neo-sexualidades*, ou ainda, *sexualidades aditivas* (cf. McDOUGALL, 1987, p. 53-60). Sobre os conceitos, a teórica revela:

[...] eu utilizo o termo “neo-sexualidade” para sublinhar o caráter criativo. Certamente a invenção de uma edição é uma criação muito tênue: é a criancinha que, no desamparo o mais total, não se rende ao nada, à pulsão de morte [...] mas sai do berço para procurar ela mesma alguma coisa para engolir ou beber. É, apesar de tudo, uma tentativa de autocura, uma tentativa de sobrevivência, mesmo se, ou talvez porque a pulsão de morte se introduz muitas vezes por trás das soluções aditivas ao desamparo arcaico (ibidem, p.138).

As considerações de Lacan e de McDougall são pressupostos oportunos para tratarmos sobre a questão das genealogias e das arqueologias, perspectivas analíticas que, voltadas ao cinema do diretor, desvendam a relação filial perversa que o mesmo mantém com os textos que o antecedem e que o fundam. O conceito de perversão de Lacan - que implica à adoção de uma postura desafiante à lei - associado ao sentido criativo e dinâmico que McDougall atribui às “suas” neo-sexualidades são abordagens oportunas para pensarmos as relações que a filmografia estabelece com as suas heranças discursivas. Perversas e desafiadoras, inventivas e dinâmicas são não apenas as relações entre a obra e as suas referências fundadoras, mas também as ligações que os/as seus/suas personagens estabelecem entre si e com o mundo que os/as cerca ¹¹⁶. Esses/as personagens desafiam as leis e os limites não de forma gratuita, mas porque movidos/as por necessidades expressivas urgentes. Tal urgência remete à metáfora do bebê desassistido formulada por J. McDougall, já que essas figuras nos parecem movidas pelo mesmo desamparo arcaico. A necessidade de se posicionar diante do mundo assumindo todas as nuances e as particularidades identitárias movimentam os/as personagens de P. Almodóvar e, para eles/as, essa é uma condição de sobrevivência. A postura assumida por essas figuras,

¹¹⁶ As definições de Lacan e de McDougall sobre o perverso são distintas. Embora o conceito lacaniano seja o adotado, o aspecto criativo que McDougall atribui às neo-sexualidades é oportuno pois, associado à conceituação lacaniana, redimensiona a postura desafiante. O desafio à norma como potencialidade (re)criadora: é nesse sentido que entendemos a perversidade no cinema de Pedro Almodóvar.

no entanto, não demanda a aprovação, tampouco a aquiescência: para elas, a margem não significa um lugar incômodo.

De modo semelhante podemos encarar as relações discursivas entre o cinema do diretor e o dos seus “pais”. A urgência autoral impele o “filho” ao distanciamento no intuito de afirmação e, de certo modo, de sobrevivência. Obra que irrompe em um período libertador e libertário sem precedentes na história espanhola, na cinematografia do diretor não há espaço para os traumas e para as interdições que deixaram marcas tão profundas nas obras de Luís Buñuel e de Garcia Lorca. Diante da ausência de limites, os filmes iniciais do diretor surgem como porta-vozes do desenfreio, possibilidade desconhecida por seus pais discursivos. Nesse sentido pensamos o “desamparo arcaico” no nível da formação do discurso, pois não há modelos veiculadores da libertação, o que há são distâncias. A irrestrição possibilita uma infinita abordagem temática ao mesmo tempo em que suscita um interrogante: como assumir uma postura provocadora diante do ilimitado? A ausência de textos fundadores paradigmáticos quanto às demandas libertárias; a necessidade provocadora distante da banalização de posturas e de representações excêntricas estão na origem desse desamparo (re)criador. Passada a fase anárquica, “assumidas” as heranças paternas e exacerbadas as maternas, a obra mantém a contestação como uma marca autoral. A contestação incessante incita à dinâmica das reformulações e, mais uma vez, os preceitos de McDougall nos ajudam a compreender esse traço autoral como uma forma vitalizante. Direcionada aos atos de criação de discursos, *a dimensão compulsiva e repetitiva da neo-sexualidade é substituída,[...], por uma liberdade extrema dos temas e pela paixão de criar sempre o novo* (ibidem.p.139).

Mas é exatamente no que a obra de Almodóvar tem de contestadora que podemos estreitar as semelhanças entre a mesma e os seus “pais” discursivos, já que a relação entre os mesmos e aqueles que lhes antecederam é também de contestação. O cinema de Luís Buñuel,

a trilogia materna lorquiana, a ênfase no elemento passional que permeia a cultura mediterrânea são discursividades que desafiam a rigidez patriarcal que caracteriza a sociedade espanhola de então e que têm na ditadura franquista o ápice opressivo. Inserida, portanto, em uma linhagem “perversa”, a filmografia de Pedro Almodóvar só poderia ser, em múltiplos sentidos, herética¹¹⁷. Um dos elos de uma cadeia, ou ainda, de uma **genealogia queer**, a sua obra é, também, uma discursividade fundadora e, como em toda a linhagem, há “descendentes” que dela se distanciam, como Isabel Coixet - *Minha vida sem mim* (2003) e *A vida secreta das palavras* (2005) - , ou que homenageiam algumas de suas marcas autorais, como Alex de la Iglesia - *A comunidade* (2000) e *Crime ferpeito* (2005) - e Ramón Salazar - *20 centímetros* (2005)¹¹⁸.

Ainda que uma determinada obra – como a assinada por Almodóvar - possa produzir as suas heranças, não significa que as textualidades sejam propriamente responsáveis pelos elementos que incorporam, tampouco pela formação dos discursos que lhe sucedem. Não nos interessa, nesse momento, tratar sobre a relação entre os filmes de Almodóvar e os de seus “herdeiros”, mas explorar de que modo a relação entre a sua filmografia e a de seus antecessores - ou ainda, de que modo as ligações entre os seus filmes e uma determinada tradição discursiva - podem influenciar as suas representações diegéticas.

¹¹⁷ Há uma tradição herética, ou ainda, *queer* no cinema espanhol especialmente no que diz respeito à temática da família. Segundo Eduardo Cañizal esse viés seria um dos efeitos da Guerra Civil Espanhola, *já que, ao se deteriorar as relações sociais e os espaços da convivência coletiva terem ficado, por assim dizer, mais reduzidos, a família teve que enfrentar seus fantasmas mais íntimos, vendo-se obrigada a desvelar segredos e a dessoterrar velhos fantasmas* (cf. CAÑIZAL, 1996:19). Tema recorrente ao cinema espanhol dos anos 60 e 70, a problemática da família tomaria rumos distintos nas décadas seguintes, ao dar ênfase ao desejo, ou ainda, ao hedonismo. Ao denunciar a opressão ou ao privilegiar o desenfreamento, ambas as abordagens exploradas pelo cinema em questão mostram-se perversas. Sobre a poética do cinema na Espanha nos detivemos no terceiro capítulo deste trabalho.

¹¹⁸ Os dois primeiros filmes de Isabel Coixet, produzidos pela El Deseo de Pedro e Agustín Almodóvar, distanciam-se completamente da obra do diretor por serem melancólicos, contidos, anti-melodramáticos. Já o cineasta Alex de la Iglesia, cujo filme de estréia, *Acion mutante* (1993) foi também produzido pela El Deseo, tem em comum com o seu “pai” discursivo o humor ácido, a ironia, a desmedida estética e dramática. O musical *20 centímetros* (2005), de Ramón Salazar remete aos filmes dos anos 80 do diretor, pela ênfase ao hedonismo, à sexualidade e às personagens marginais.

O desejo, princípio que movimenta e que permeia todas as produções e atos, elemento que tematiza grande parte das manifestações cinematográficas, artísticas e literárias, em Almodóvar é representado em sua face arrebatadora e irrefreável, marca autoral e traço que o diferencia de suas textualidades fundadoras. Ainda que enfrentem e critiquem os paradigmas repressivos da Espanha de seu tempo, tanto nos textos de Garcia Lorca - fundadores da linhagem “materna” -, quanto no cinema iconoclasta de Luís Buñuel – o “pai” do cinema espanhol - , os/as personagens são “assombrados” por restrições morais. Em Lorca, essas limitações desencadeiam o trágico; em Buñuel, a fuga para o âmbito onírico, espaço onde a libertação é possível. Segundo Andréa de Melo, a temática da opressão, no cinema de Luís Buñuel, é uma marca autoral relevante que viabiliza uma série de abordagens complexas e enriquecedoras:

Em nenhum momento, os heróis e heroínas de Almodóvar são oprimidos pelos tabus e repressões que atormentam os personagens de Buñuel, mas também não possuem a riqueza erótica das fantasias e formações oníricas desse último. Contudo, é inegável que os dois priorizem em seus filmes “o amor acima de tudo” (MELO, in CAÑIZAL [org], 1996, p.235).

O “fantasma” da repressão, bem como o clima de violência e de caos iminentes que ameaçavam a Europa do período entre-guerras - temor que, na Espanha, se concretiza com a irrupção da Guerra Civil e a posterior ditadura franquista - deixaram marcas significativas sobre as poéticas de Garcia Lorca e de Luís Buñuel. No caso do último, um dos efeitos mais visíveis é a ênfase nas relações perversas, tanto no sentido laciano – como um desafio à lei – quanto no atribuído por McDougall – práticas (no caso, as sexuais) imperativas, indiferentes ao consentimento do outro. Segundo A. Melo *os anti-heróis e as anti-heroínas de Buñuel, movidos por desejos mundanos e amorais, não hesitam diante da possibilidade de pôr em prática suas fantasias mais grotescas e cruéis. Desde **Um chien Andalou** até **Cet Obscur...**, são 32 histórias de desejos frustrados e personalidades “patológicas” produzidas pela*

coerção implícita de tabus, tais como, a virgindade, o matrimônio e a maternidade (ibidem, p. 243). A tragicidade lorquiana e a perversidade buñueliana são traços que soam anacrônicos no período de redemocratização espanhola¹¹⁹, época marcada pela euforia e pela ênfase ao hedonismo, temas sobre os quais o primeiro cinema de Pedro Almodóvar se deteve.

Os filmes do *enfant terrible* da Movida pouco revelam sobre as filiações apontadas, ligação que pode ser pensada mais pelas distâncias do que pelas proximidades. Se a representação de figuras excêntricas e de práticas subversivas remete ao cinema de Buñuel, nos filmes de Almodóvar *a autonomia dos seus personagens resulta da obediência cega aos desejos mais recônditos* (ibidem, p.235), sujeição que, embora possa custar caro aos mesmos, não é cerceada pelas barreiras que limitam os anseios das figuras de Lorca e de Buñuel: no primeiro, atender às demandas do desejo desencadeia o trágico; no último, a realização, quando se dá, ocorre nos limites da fantasia. Sobre o cinema de Luís Buñuel, composto *por 32 histórias de desejos frustrados e personalidades “patológicas”*, A. Melo revela:

Em face à privação do amor, só resta ao sujeito sonhar com um mundo onde as relações naturais entre homens e mulheres fujam da opressão maniqueísta social e onde Eros só é admitido quando sublimado. Para Buñuel, o desejo só se realiza através da fantasia. Nos processos oníricos e fantásticos não existe contradição nem negação, portanto, qualquer associação é permitida (ibidem, p.243).

Se nos filmes dos anos 80 a relação entre o diretor e os seus “pais” discursivos pode ser analisada mais pelas dessemelhanças – distanciamento que remete a uma espécie de previsível rebeldia filial - , naqueles realizados a partir da década seguinte a ênfase dada à temática materna e aos seus desdobramentos, bem como a alusão mais explícita a questões ligadas à paternidade e às masculinidades, podem ser vistas como elementos indicativos de uma “conciliação” discursiva. Essas referências apontam à harmonização relativa às heranças,

¹¹⁹ Se a tragicidade e a perversidade onírica de Buñuel não têm lugar na Espanha democrática, não significa que as suas obras não tenham mais significado. Tanto o diretor quanto o dramaturgo produziram textos clássicos, atemporais. A repetição dos traços referidos é que soariam anacrônicas.

marcas que podem ser vistas como índices de “maturidade” autoral. Ainda assim, mesmo que nos filmes dos anos 1990 as representações e as implicações maternas sejam enfatizadas e valorizadas, ainda que as projeções do “pai” tornem-se mais visíveis, o cinema de Pedro Almodóvar é, a nosso ver, uma ode ao “filho”. Se o seu cinema, como afirma Giovana Bartucci, reside *no limiar do desejo* (BARTUCCI, 2003:16) são as figuras excêntricas - aquelas que atendem aos seus imperativos, aquelas que o levam às últimas consequências - as que catalisam as ações. São essas personagens, a nosso ver “filiais” porque voltadas sobre si mesmas e para a afirmação da própria alteridade, as figuras que nos inquietam a partir de suas próprias inquietações. Acreditamos que tais representações projetem, no âmbito diegético, uma particularidade discursiva: a afirmação autoral diante das inevitáveis heranças, o diferencial na trama genealógica dos discursos.

5.3. Perversos frutos

Uma das marcas autorais mais reconhecíveis no cinema de Almodóvar é a ênfase ao universo feminino e, principalmente, materno. Nos seus filmes, mesmo os/as personagens que não são efetivamente mães podem assumir funções maternas e, no âmbito ficcional, a adoção dessa postura enobrece o sujeito. Mas a maternidade e/ou a maternagem só podem ser exercidas se houver o filho: ele é o objeto de amor, devotamento e cuidado. Na trilogia materna almodovariana – *O que eu fiz para merecer isto?*, *Tudo sobre minha mãe* e *Volver* – a ênfase dada às representações maternas/maternais é tão intensa que os filhos possuem reduzida representatividade na trama, ainda que eles sejam figuras fundamentais para que as personagens exerçam a sua função materna. Esses filhos, alvos do afeto, surgem para que as suas mães surjam, e vice-versa. Nesse sentido podemos pensar uma espécie de comunhão

simbólica, de unidade que remete ao estado pré-verbal, etapa que pode ser retomada pelo sonho, mimetizada pelo coito¹²⁰ e reconstruída ficcionalmente.

Mas não é sobre essas representações filiais “apagadas” que pretendemos nos deter e sim sobre os filhos *queer*, os hereges, os errantes; sobre aqueles que não visam à comunhão nem à aceitação, mas que buscam a alteridade e a urgência. Figuras que reivindicam a sua individualidade e que impõem a sua diferença e os seus desejos indiferentes ao consentimento alheio, os mesmos são portadores da mesma ferida remota, ou nas palavras de Fernando Rocha, do luto que assinala o surgimento de todo indivíduo:

Podemos pensar que a aquisição da capacidade e do sentimento de que se habita o próprio corpo tem a ver com o luto que se deve fazer do corpo da mãe (ROCHA. In McDOUGALL, 1987, p.14).

Essa constatação, certamente, se faz com tensões porque não apenas marca o princípio do sujeito como o insere em uma linhagem.

Aquilo que até então foi para a criança um conhecimento corporal baseado no tato e no contato com o corpo materno, [...], torna-se de súbito um objeto que se nomeia, que aponta para a pessoa como pertencendo a um clã e de um golpe a exclui, para sempre, do outro. Evidentemente este saber não é adquirido sem dificuldades, pois a criança megalômana quer ser e quer ter os dois sexos ao mesmo tempo [grifo nosso](McDOUGALL, 1987, p.84).

No caso dos sujeitos perversos existentes no cinema de Pedro Almodóvar, figuras cuja excentricidade representa um desafio ao clã, os traços dessa megalomania infantil nos parecem evidentes. Andréa Bezerra de Melo percebe essa marca autoral ao afirmar que no *discurso do diretor, o desejo atravessa o frágil véu que separa o masculino do feminino e*

¹²⁰ Ao tratar sobre os relacionamentos sexuais adultos, Nancy Chodorow cita Michael Balint, defensor do argumento de que tais relações visam o retorno à experiência do amor primário. Segundo Balint, *o macho chega o mais perto possível de conseguir esse regresso durante o coito: com o seu sêmen em realidade, com o seu pênis simbolicamente, com todo o seu eu na fantasia* (apud. CHODOROW, 1990:242). No caso da mulher heterossexual, segundo o teórico, a identificação se dá primeiramente com o homem penetrando-a, pois *assim ela vivencia através da identificação a refusão com uma mulher (mãe)*. A partir do pressuposto, Chodorow revela que *uma mulher não pode retornar à mãe no coito tão diretamente como o homem. Simbolicamente sua identificação com o homem pode ajudar*. No entanto, o retorno simbólico concretiza-se através da identificação com o filho durante a gravidez (cf. CHODOROW, 1990, p. 242-250).

atenta contra todo o tipo de ordem sexual estabelecida a partir dessa divisão. Para ele (Almodóvar), “*o difícil é encontrar paixão. O que incita a paixão é irrelevante*” (MELO, in CAÑIZAL, 1996, p.235). Mas a paixão tem também o seu preço e, nos filmes do diretor, esse valor é proporcional à sua intensidade¹²¹. As figuras que, impulsionadas pela violência das paixões, se movimentam constantemente entre a masculinidade e a feminilidade; os/as personagens que não só assumem os riscos sobre os seus ímpetos, como não temem a sua destruição são os “filhos” mais hereges entre as figuras *queer* que, por ora, nos interessam. Na obra, destacamos quatro figuras que encarnam esse extremo, personagens cuja auto-imolação se dá em nome do desejo¹²²: Diego e Maria, os *serial killers* de *Matador* (1985); a toureira Lúcia e o enfermeiro Benigno de *Fale com ela* (2002). Ao assumirem a urgência de seus ímpetos, essas figuras escapam aos limites dos gêneros, transitando entre as concepções de masculino, feminino e mesmo homossexual, ainda que os objetos de desejo e/ou afeto desses/as personagens sejam figuras do sexo oposto.

Diego e Maria, o casal de assassinos de *Matador*, são figuras que se espelham, o que faz do desejo que os une uma ligação narcísica. Diego Montes, ex-toureiro, desloca os seus impulsos assassinos da arena para as suas práticas sexuais, vitimando as mulheres com as quais se relaciona. A advogada Maria Cardenal, a *femme fatale* por excelência, atrai os homens por sua beleza e por sua personalidade misteriosa. Ao seduzir os seus parceiros/vítimas, utiliza-se de estratégias atribuídas à feminilidade, mas Maria inverte os papéis sexuais ao matá-los/penetrá-los com o seu alfinete de cabelos, misto de acessório

¹²¹ Convém mencionarmos a perspectiva de Marsha Kinder, que questiona se esse traço autoral não estaria ligado ao discurso fascista, defensor do sacrifício em nome de um ideal (cf. KINDER: 1987, 41-2). Em entrevista dada à crítica, o diretor nega essa relação, o que é previsível. A sua recusa não impede que a questão ecoe sem respostas.

¹²² Antônio, personagem interpretado por Antônio Banderas em *A lei do desejo* (1986) é uma dessas figuras extremas, cuja submissão aos próprios desejos causa a sua destruição. Porém, não o incluímos à análise pelo fato de o personagem não apresentar traços contundentes atribuídos à feminilidade. A transitoriedade entre os vários gêneros - entre eles, também o feminino - é fundamental ao nosso argumento já que visamos destacar as personagens que, por assumirem essa dinâmica, exacerbam a sua postura “perversa”, contrária às convenções, tributária apenas aos ímpetos individuais.

feminino e punhal. A morte, que proporciona o gozo a Diego e à Maria, profana, inverte o sentido de comunhão original associado ao coito já que a unidade não é o seu fim, mas o sacrifício do outro em nome da plenitude própria. Assassinar àquele/a que, por um momento, proporcionou ao indivíduo a revisita ao sentimento de antiga unidade é a reivindicação máxima do eu, o que intensifica o aspecto subversivo do ato. O encontro de Diego e Maria, portanto, é, necessariamente, fatal, pois uma vez confrontadas, duas forças idênticas só podem destruir-se mutuamente. A constante alternância dos papéis masculino/feminino, ativo/passivo, vítima/algoz faz da relação entre ambos uma relação perversa, no sentido lacaniano, e, por vezes, homoerótica, em virtude da postura viril frequentemente adotada por Maria¹²³.

Do universo fatal e ambíguo - no que diz respeito às performances de gênero¹²⁴ - da tauromaquia emerge Lydia, de *Fale com ela* (2002), personagem também ambígua e autodestrutiva, uma de nossas figuras notadamente perversas. Contraditória e subversiva, o simples fato de ser toureira, por si só, faz de Lydia uma personagem provocadora. No âmbito machista da tauromaquia, as mulheres constituem um grupo emergente e ainda discriminado. Os simpatizantes dessa prática parecem ignorar os elementos associados à feminilidade implicados ao ato de tourear: atrair o animal pelo uso de uma indumentária peculiar e pela execução de movimentos provocadores são estratégias de sedução atribuídas às mulheres. A presença desses elementos, somada à postura viril necessária ao sacrifício do touro, fazem do ritual da tourada uma espécie de ato de hibridização dos gêneros. Quando uma mulher assume a posição de algoz, essa fusão acentua-se e provoca estranhamento pelo fato de a toureira ser

¹²³ Em entrevista dada a Frederic Strauss, o diretor reitera esse sentido. Para ele, *ao longo de todo o filme, os papéis femininos e masculinos se invertem constantemente. Em certos momentos a mulher é o toureiro, em outros é o touro. Quase se poderia dizer que a relação das duas personagens se torna por vezes uma relação homossexual, de tal forma a mulher é masculina* (STRAUSS, 2008, p. 76-7).

¹²⁴ A performance do toureiro/a articula elementos associados tanto à masculinidade quanto à feminilidade. Se enfrentar o animal e penetrá-lo repetidamente com as lanças remete ao papel viril, as estratégias de “sedução” ao touro, a espécie de dança que o toureiro realiza para atraí-lo, bem como a veste repleta de adereços e em cores fortes utilizada pelo matador/a na arena, remetem à feminilidade.

uma matadora, representação distante da imagem materna e procriadora associada compulsoriamente ao feminino. Lydia desafia as convenções patriarcais, mas a sua postura está sujeita ao apelo paterno, pois ao longo do filme a personagem revela o desejo de seu pai de tornar-se toureiro. Ao mesmo tempo em que honra a vontade do pai, Lydia o supera. Mas a personagem trai a si e trai uma das crenças do restrito grupo de toureiras – que acredita que para ser bem-sucedida nessa profissão é preciso ser louca, solteira e estar apaixonada pela carreira¹²⁵ - ao render-se à paixão pelo companheiro de trabalho, Niño de Valência. A saída encontrada pela personagem é a auto-imolação na arena, diante dos olhos do público, de Marco, então seu companheiro, e do homem que ama. Lydia faz do espaço consagrado ao sacrifício e à celebração da virilidade o palco de sua tragédia pessoal, transgredindo, mais uma vez, os preceitos, ao mesmo tempo em que pune a si mesma por tantas transgressões e que renuncia à condição de mulher apaixonada¹²⁶.

Se em *Fale com ela* (2002) Lydia representa a hibridização de gêneros, o enfermeiro Benigno pode ser visto como a representação do processo de descoberta do desejo e da sexualidade. Inicialmente inserido em um *estado paradisiaco de indiferenciação sexual* (LOEB, apud. FELIPPE, 2004, p.408), o personagem encontra no cuidado diário de sua bela paciente em coma, Alícia, uma forma de satisfação, repetindo o zelo com o qual havia cuidado da própria mãe enferma. Ao assistir a um filme cujo protagonista, um homem em miniatura, vai viver no interior da namorada, realizando a fantasia de retorno à mãe, Benigno tem a sua sexualidade despertada, como se o filme, finalmente, lhe expusesse a separação original. Até então, o personagem era indiferente ao próprio corpo e aos seus apelos porque os cuidados diários dispensados primeiramente à mãe e depois à Alícia alimentavam a sua

¹²⁵ Informação extraída de uma reportagem realizada pela revista Marie Claire. Para maiores detalhes, consultar: <http://revistamarieclaire.globo.com/Marieclaire/0,6993,EML1663256-1740,00.html>, 28/12/08.

¹²⁶ A psicanalista Sylvia Loeb faz uma leitura interessante sobre o ato controverso da personagem. Segundo a crítica, ela [Lydia] “sabia”, no mais recôndito do seu ser que amor algum vivido poderia corresponder ao profundo anseio de amor que sentia, realidade alguma poderia jamais corresponder à fantasia de gozo absoluto. Ela sabia que seu imenso e trágico amor estavam fadados ao insucesso, como os grandes e trágicos amores da literatura... e da vida... (<http://www.gradiva.com.br/site/scripts/impossivel.htm>, 27/12/08).

fantasia integradora. Mas o corpo da mulher é um outro enigmático, um território indecifrável a ser explorado. O ato sexual será, portanto, uma tentativa de descoberta desse continente estranho e uma das formas de reviver a unidade perdida com o corpo materno. Ao violar Alícia, Benigno manifesta-se como indivíduo e passa a ser o réu do próprio desejo, sendo condenado pelo seu ato.

Ainda que em *Fale com ela* as relações afetivas não passem pelo registro do parentesco, as personagens Lydia e Benigno incorporam as ambiguidades em torno das relações entre filhos e progenitores. Lydia renuncia à vontade paterna e à paixão pelo amante através da auto-imolação na arena, o palco de suas paixões. O seu ato trágico e controverso pode ser visto como a reivindicação extrema e derradeira da individualidade. Já Benigno rebela-se como sujeito e como homem através da violação de Alícia, ato (aparentemente) condenável que marca o luto tardio relativo o corpo materno e a sua entrada no universo dos desejos.

Personagens perversas, desafiadoras, Diego, Maria, Lydia e Benigno são figuras que nos inquietam pela inconformidade que as impulsiona. A integração ou a renúncia; a vida de insatisfações ou a morte? Ainda que entre esses extremos existam alternativas, as mesmas são desconhecidas, inimagináveis a essas figuras impetuosas, que adotam a urgência e pagam o alto preço das suas escolhas. Na recusa mais radical à integração, essas personagens heréticas desafiam mesmo as representações *queer* recorrentes ao cinema do diretor.

5.4. Outros filhos

As marcas discursivas que tornam a noção de autoria possível, ainda que assinalem a alteridade, não excluem uma determinada obra de uma linhagem. No caso da cinematografia de Pedro Almodóvar, as marcas que a singularizam também reiteram certas características que atravessam o cinema espanhol: a ênfase dada à temática dos “fantasmas” familiares e à representação de sexualidades perversas. Se para os cineastas que produziram durante o franquismo tais marcas eram formas de rebelar-se contra a opressão, no cinema de Almodóvar, bem como no cinema espanhol contemporâneo, essas características foram refuncionalizadas para atender às demandas de uma época que admite (ou ainda, busca) o hedonismo, estratégia evidente de recusa ao passado opressivo. Sendo assim, a família e as representações assumem novos contornos, o que não significa que as tensões tenham desaparecido por completo.

No nível ficcional, há alguns exemplos dessas tensões: a espontaneidade de Pepi, a heroína do primeiro longa do diretor, contrasta com a caricatura do policial fascista que a estupra; em *A lei do desejo*, o diálogo entre Tina e o padre opõe a vivacidade da personagem transexual ao aspecto soturno do sacerdote. Esses “filhos” espontâneos, passionais e hedonistas distanciam-se das figuras heréticas, cuja intensidade extrema leva-as à autodestruição; eles diferenciam-se também das figuras filiais tornadas secundárias diante do protagonismo materno (Estéban, filho de Manuela, em *Tudo sobre minha mãe*; Sole e Paula, de *Volver*), bem como das figuras errantes, em busca do amparo maternal (Rique, de *Ata-me!*, Victor, de *Carne trêmula*, Agustina, de *Volver*). Entre as personagens filiais voltadas a si mesmas e aos próprios desejos estão dois diretores, Pablo Quintero, de *A lei do desejo* e Enrique Goded, de *Má educação*.

Ambos os personagens são figuras ficcionalmente inseridas nos anos 80, período da Movida madrileña, e, em sintonia com o seu tempo, circulam por uma cidade regida por excessos, assumindo a urgência dos seus desejos, sem restrições. O personagem Pablo Quintero, ainda que apaixonado pelo jovem Juan, mostra-se uma figura egocêntrica e dominadora ao enviar ao amante a carta que gostaria de receber para que Juan apenas a assinasse. Paixão e controle são forças contraditórias mas que, juntas, movimentam o trabalho de direção. Nos momentos finais do filme, após ter o corpo de Antônio, o amante possessivo e assassino, entre os braços, Pablo joga a máquina de escrever, usada para a escrita dos seus roteiros, pela janela e a mesma risca o ar em chamas. O ato protesta contra o controle ou contra a paixão? Ou ainda: não seria o gesto um protesto contra a própria impotência diante da necessidade de paixão e de controle? Se, para um diretor, essas forças são necessidades urgentes, elas têm sobre o sujeito o mesmo peso dos imperativos do corpo.

Enrique Goded, o outro personagem-diretor, de *Má educação* (2003), é uma figura em crise criativa que recorta notícias bizarras dos jornais em sua busca desesperada por inspiração. Uma dessas notícias trata sobre o suicídio de uma mulher que se lança contra os crocodilos, abraçando um deles durante o ataque. A manchete sensacionalista e inverossímil é uma espécie de metáfora melodramática da sua relação com Ángel, movida pelo oportunismo deste, e do seu trabalho como diretor que, de acordo com as informações que encerram o filme, prosseguiu com a mesma paixão. Assim como Pablo, a figura do diretor no filme também articula passionalidade, desejo e controle. Sabendo-se uma peça no jogo de manipulações de Ángel, Enrique deixa-se envolver em busca da verdade, mas também do gozo. Descoberta a verdade sobre a morte de seu antigo amor, sobre a identidade de Ángel e finalizado o filme *A visita*, a relação de embustes é finalizada por iniciativa de Enrique.

Os personagens/diretores surgem como figuras que fazem das próprias paixões as suas matérias expressivas, como se os seus filmes tivessem apenas os seus afetos e as suas experiências como pontos de partida. Nesse sentido, tais representações remetem à fantasia do filho errante e errático, que pretende ser o “pai” de si mesmo, alheio à linhagem e às heranças. Há uma semelhança entre essa representação filial e a do filho desamparado, aquele que, segundo McDougall, diante do abandono, *não se rende ao nada, à pulsão de morte* e que, sozinho, *sai do berço* à procura do alimento, ou ainda, à procura da mãe. Ambos os “filhos” são movidos por uma necessidade incontável, ambos recusam a apatia, ignoram os riscos e rumam obstinadamente em direção ao que necessitam (ou ao que julgam necessitar).

No que diz respeito às relações discursivas que a obra de Almodóvar estabelece com os seus “pais”, a postura filial oscila entre a figura herege, hedonista e a do filho desamparado, à procura da mãe. Nos filmes em que as figuras paternas, associadas à lei e à repressão, são “apagadas” ou diminuídas, as representações filiais exercitam livremente as suas vontades, encontrando a tolerância materna. As “mães”, quando não aparecem como personagens propriamente ditas, podem ser representadas pelas figuras condescendentes, ou ainda, encarnadas pelo espaço (Madri, os *pueblos*, Barcelona). A apologia ao afeto e à livre expressão das mesmas é uma forma de, no nível discursivo, opor-se aos “pais” textuais, cujas obras são atravessadas pelos signos da angústia e da opressão.

Consideradas as épocas de surgimento das obras de Luís Buñuel e de Garcia Lorca, a gravidade em torno das representações familiares é sintoma de um período anterior ao desastre da Guerra Civil, mas cujos maus presságios marcam as referidas textualidades. A amoralidade e a violência que movimentam os/as personagens de Buñuel, bem como o clima de enclausuramento em torno das figuras que povoam a ficção de Lorca, são algumas dessas marcas. O cinema de Almodóvar, “herdeiro” herege dessas obras, assume uma postura filial

de distanciamento de tais características através da apologia à liberdade individual e à expressão dos desejos, traços autorais em acordo com o período de reformulações da Espanha democrática.

Mas ao “filho” que se distancia dos seus “pais” para afirmar a alteridade e a autoria é impossível romper por completo com a própria linhagem. No nível discursivo, a impossibilidade de ruptura fica mais nítida através visibilidade dada às figuras e às projeções paternas em *Carne trêmula* e, principalmente, pela presença constante de elementos ligados ao materno. Seja através da representação das cidades como espaços acolhedores, seja pela ênfase dada à maternagem ou mesmo às personagens-mães, a maternidade é uma reincidência autoral e essa positividade estreita a relação entre o cinema de Almodóvar e a obra de Lorca.

Será a personagem Agustina, de *Volver* (2006), doente terminal, figura comovente em sua busca pela mãe, uma das representações mais próximas à posição do diretor como “filho” discursivo. Na cama onde nasceu ela passará os seus últimos instantes, com uma mãe substituta: Irene. Diante da ausência maternal e da impossibilidade de comunhão uterina nos derradeiros momentos da existência, o mesmo leito acolhe o princípio e o fim da vida. Na bela metáfora, a projeção do estreitamento com os laços discursivos “maternos” (a herança lorquiana) e a reiteração de uma marca autoral. O “filho” *queer* retorna à mãe: ato que o público espera não ser o derradeiro, mas o motivo para incessantes (re)nascimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um dos ensaios do livro *Um corpo estranho*, Guacira Lopes Louro destaca que *já se disse que sem a sexualidade não haveria curiosidade e sem curiosidade o ser humano não seria capaz de aprender* (LOURO, 2008, p.42). À observação da crítica podemos acrescentar: sem a curiosidade – cuja origem remota aponta aos apelos do corpo - o ser humano também não poderia criar, criticar, analisar. A sexualidade e os elementos a ela implicadas (o desejo, o erotismo, o afeto, as paixões, a subversão) são temáticas exaustivamente abordadas no cinema de Pedro Almodóvar, marca autoral que, associada ao potencial interpelativo da imagem cinematográfica e à pedagogia (ambígua) dos afetos própria ao gênero melodramático, “arranca” o espectador da indiferença e da apatia. As múltiplas faces que o arrebatamento assume em seu cinema não se limitam às representações dos seres e das relações, “contagiando” as ligações entre a obra e as suas textualidades fundadoras e, de certo modo, a crítica, já que o crítico, acadêmico ou não, é, primeiramente, um espectador que, ao se disponibilizar a escrever sobre algo, se envolve em uma teia de desejos.

O desejo de **ser**, de **ter**, de **desvelar**, de **interferir sobre**, de **subverter** o filme: perspectivas distintas movidas pelo mesmo ímpeto possessivo irrealizável, porém, criador. O potencial criativo dessa dinâmica dos desejos nos remete aos argumentos de Joyce McDougall relativos ao que a teórica denominou como *neo-sexualidades* ou *sexualidades aditivas*, práticas sexuais socialmente encaradas como desviantes as quais a autora sublinha o aspecto inventivo. Segundo McDougall, há uma ligação estreita entre a dimensão compulsiva e repetitiva da neo-sexualidade e os atos criativos, já que essa compulsão pode mover uma busca incessante pelo “novo” e pela liberdade de temas (cf. McDOUGALL, 1987, p.139).

Para Jacques Lacan essas mesmas práticas são *perversas* porque provocadoras, desafiantes às convenções, o que faz da subversão um ato potencialmente criativo. Essas potencialidades são levadas ao extremo pelo cinema de diretor que, ao refuncionalizar as tradições discursivas e os textos fundadores, reitera suas marcas autorais ao mesmo tempo em que se insere em uma arqueo/genealogia perversa.

Se os discursos formam redes, “famílias”; se estão inseridos em genealogias, o trabalho desenvolvido pode ser visto como parte de uma “linhagem” que, se não tem a filmografia em questão como um “ancestral”, a tem como uma referência e, de certo modo, como objeto de desejo. À semelhança de nosso objeto, utilizamo-nos de uma espécie de *linguagem da sexualidade* para tratar sobre determinadas traços autorais, código que, segundo Eve Sedgwick, possibilita não apenas a ligação entre linguagens como atravessa as relações possíveis (entre textos, discursos, sujeitos), sendo capaz de transformá-las (cf. SEDGWICK, apud.LOURO, 2008, p.60).

Esse potencial translinguístico, transdiscursivo e impetuoso da sexualidade permeia as relações entre a Literatura e o Cinema, movimenta a dinâmica das adaptações e incita à mútua interferência entre as formas expressivas; desencadeia os conflitos morais do gênero melodramático, bem como movimenta a dinâmica da subversão e/ou refuncionalização do melodrama clássico, estratégia que o cinema de Pedro Almodóvar explora repetidamente. A subversão das textualidades melodramáticas clássicas revela uma ligação perversa com a tradição, que se estende às relações entre o seu cinema e os textos que apontamos como seus “pais” discursivos (o cinema de Buñuel, a trilogia dramática lorquiana).

Se a “filiação” citada é uma possibilidade, as aparições de cenas de *Ensaio de um crime* (1955), de Buñuel e do fragmento de *Bodas de sangue*, de Garcia Lorca - em *Carne trêmula* (1998) e *Tudo sobre minha mãe* (2000), respectivamente – reforçam essa abordagem possível, além de serem citações que funcionam como estratégias de inversão, pois essas

referências podem ser vistas como formas de produzir, de escolher os próprios “pais”. Mesmo que as inversões e/ou perversões dos textos fundadores revelem arqueo/genealogias discursivas heréticas, acreditamos que as obras citadas contribuam para a formação das “leis” que regem o cinema de Pedro Almodóvar: a do desejo e a do afeto. Algumas personagens transitam entre essas duas leis (Tina, de *A lei do desejo*; Clara, de *Carne trêmula*; Benigno, de *Fale com ela*), mas as figuras maternas/maternais estão mais frequentemente associadas à afetividade - representação ambivalente a partir das perspectivas feminista de dos estudos de gênero - enquanto os “filhos” são geralmente os portadores do desenfreamento e da alteridade.

Curiosamente, ao enfatizar essas “leis” o diretor entrelaça o íntimo ao político, e revela o quanto os imperativos do corpo e da afeição podem ser subversivos. Sobretudo nos filmes dos anos 1980, a apologia ao hedonismo constitui uma forma de afrontar e de “apagar” o passado franquista, marca autoral que se torna menos frequente nos filmes posteriores, já que para a Espanha recente o passado traumático é uma lembrança cada vez mais distante. Quanto à lei dos afetos, que impulsiona as personagens maternas/maternais e que se estende ao espaço (Madri, Barcelona, o *pueblo*), Marsha Kinder atenta para o fato de a mesma representar uma ordem alternativa, um exemplo de aceitação para um país atemorizado pelo separatismo e pelo terrorismo. A Espanha *hipermaternal* desenhada por Almodóvar, segundo a crítica, é também um exemplo de tolerância e de aceitação às nações regidas por políticas bélicas (cf. KINDER, 2005, p.22).

“Voltar à mãe”, mais do que um ato regressivo e arcaico, pode ser uma estratégia para a contínua reformulação da alteridade. “Filho” *queer*, Pedro Almodóvar volta-se para uma Espanha maternal produzida, (re)inventada textualmente e, assim, dá à luz a si mesmo como diretor/autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIANO, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas. In: <http://php.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>. 19/05/08.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Fogo nas entranhas*. Rio de Janeiro: Dantes, 2004.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTUCCI, Giovanna. Almodóvar ou o Desejo como universo. In: *Revista Leitura*. São Paulo: Imprensa Oficial, Jul/2003, no. 7.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Lisboa: Moraes, 1980.
- BUÑUEL, Luís. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org). *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Urdidura de sigilos*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Apresentação de Sacher-Masoch*. São Paulo: Taurus, 1983.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- DINIZ, Thaís Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. UFMG: Belo Horizonte, 2005.
- FAUSTO-STERLING, Ane. Dualismos em duelo. In: *Cadernos Pagu* (17/18). Campinas: UNICAMP, 2001, pp. 9-79.
- FELIPPE, Renata. Silêncio e (meta)linguagem em *Fale com ela*. In: *Cadernos Pagu* (23). Campinas: UNICAMP, 2004, pp. 399-411.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2000.
- GALINNA, Justina Franchi. *Investigando o olhar: as identificações **queers** nos filmes de Pedro Almodóvar (1999-2004)*. Florianópolis: UFSC, 2008 (dissertação).
- GARCIA, Wladimir. *A Lógica do Contágio*. Revista Educação - Especial: Biblioteca do Professor, São Paulo, p. 74 - 86, 01 dez. 2007.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. O Desejo. In *Introdução à metapsicologia freudiana*. vol.2. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

HITA, Maria Gabriela. Mãe-Vó-Bi: chefe de família em arranjo matrifocal negro.

http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/GT_Gen_ST38_Hita_texto.pdf.

21/01/2009

JOHNSON, Randall et al. *Literatura, cinema, e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*.

Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996

KINDER, Marsha. Pleasure and the new spanish mentality: a conversation with Pedro Almodóvar. In: *Film quarterly*. Los Angeles: University of California Press, 1987, vol 41, n. 1, pp.33-44.

_____. Reinventing the motherland: Almodóvar's brain dead trilogy. In: *Film quarterly*. Los Angeles: University of California Press, 2005, vol.58, pp.9-25.

KYROU, Ado. *Luís Buñuel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LINK, Daniel. *Como se lê*. Chapecó: Argos, 2000.

LOEB, Sylvia. O impossível entre homens e mulheres.

<http://www.gradiva.com.br/site/scripts/impossivel.htm>, 27/12/08.

LOPES. Denílson [org]. *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.

LORCA, Federico Garcia. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 1983.

_____. *Bodas de sangue*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

_____. *Yerma*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

MACHADO, Roberto. *Ciência e saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

MALUF, Sônia et alii. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. In *Revista Estudos Feministas*. Vol.13, no. 2. Florianópolis: Maio/Agosto, 2005.

- MASOTTA, Oscar. *O comprovante da falta*. Campinas: Papirus, 1987.
- McDOUGALL, Joyce. *Corpo físico, corpo psíquico, corpo sexuado*. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.
- MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.
- _____. Cinema e sexualidade. In XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. São Paulo: Imago, 1996.
- NASH, Mary. Uma mirada espanhola. In PERROT, Michelle (org). *Historia de las mujeres: el siglo XX*. Espanha: Taurus, 1993.
- OROZ, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PAIVA, Cláudio. *Mídia e conexões latinas*. In: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-cinema-espanhol.pdf> 19/05/08.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Campinas: Papirus, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e escritura. In *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1980.
- PUIG, Manuel. *Púbis angelical*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- SARLO, Beatriz. *El império de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.
- SILVA, Tomaz Tadeu et alii. *A pedagogia dos monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Bakhtin*. São Paulo: Ática, 1992.

STEVENS, Cristina. *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Editora Mulheres/EDUNISC, 2007.

_____. O corpo da mãe na literatura: uma presença ausente. In: SACRAMENTO, Sandra (org). *Anais do XII Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Ilhéus: Universidade de Santa Cruz, 2007, v.1.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

STRAUSS, Frederic. *Almodóvar on Almodóvar*. New York: Faber and Faber, 2006.

_____. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*, São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. *O cinema no século*. São Paulo: Imago, 1996.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Néilson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FILMOGRAFIA DE PEDRO ALMODÓVAR

Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão. Espanha, Fígaro Filmes, 1980.

Labirinto de paixões. Espanha, Alphaville, 1982.

Maus hábitos. Espanha, Tesauro S.A, 1983.

Que fiz eu para merecer isto?. Espanha, Tesauro S.A, 1984.

Matador. Espanha, Cia. Ibero Americana de TV, 1985-86.

A lei do desejo. Espanha, El Deseo, 1986.

Mulheres à beira de um ataque de nervos. Espanha, El Deseo, 1987.

Ata-me. Espanha, El Deseo, 1989.

De salto alto. Espanha, El Deseo, 1991.

Kika. Espanha, El Deseo, 1993.

A flor do meu segredo. Espanha, El Deseo, 1995.

Carne trêmula, Espanha, El Deseo, 1997.

Tudo sobre minha mãe. Espanha, El Deseo, 1999.

Fale com ela. Espanha, El Deseo, 2002.

Má educação. Espanha, El Deseo, 2004.

Volver. Espanha, El Deseo, 2006.