

Corporalidades e Transgêneros: narrativas fora da ordem. ST 16.
Pedro Paulo Gomes Pereira
Universidade Federal de São Paulo.
Palavras-chave: Almodóvar, gênero, transgressão.

Todo Sobre Mi Madre: Genero, AIDS e Cinema.

O cinema possibilitou uma modificação do olhar, alterando a própria sensibilidade contemporânea. O olhar da câmera observa aquilo que o olho humano apenas capta fugazmente. A história do cinema demonstrou que não houve só um desenvolvimento interno da linguagem cinematográfica, mas o processo incidiu sobre a própria forma de olhar. A mudança de sensibilidade provocada pelo cinema pode ser comparada à ocasionada pela escrita, pois em ambos os casos as variações nas formas de comunicação transformaram as atividades humanas e o humano. A escrita teve um papel fundamental, tanto no surgimento da Reforma quanto no das ciências modernas. A vida intelectual e espiritual foi profundamente alterada pela multiplicação de meios de reprodução de livros na Europa do séc. XV, produzindo um novo *olhar* dos cristãos ocidentais sobre os seus livros sagrados e sobre o seu mundo natural. A variação nas formas comunicação possibilitou, dessa forma, o surgimento de uma nova estrutura do conhecimento. O advento do cinema nos apresenta fenômeno semelhante: modifica a forma de olhar, a sensibilidade e a estrutura de conhecimento.

Foram as críticas de gênero as que mais bem detectaram as relações entre corpo, sensibilidade e tecnologia, denunciando a falácia da disjunção de técnica e corpo. Existe uma suposição de que o corpo seria um grau zero ou verdade última, matéria biológica dada. Entretanto, compreender o corpo como tecnologia demonstra como, em realidade, é impossível distinguir os limites entre o “natural” e o “artificial” na produção biopolítica do corpo. Cada novo órgão tecnológico reinventa uma nova condição natural, cada nova tecnologia reinventa a natureza. Seguindo o movimento dessas análises, poderíamos dizer que o olhar cinematográfico recria o olhar “natural”. O espectador de cinema é posicionado de forma heterossexual. O gênero é produto de várias tecnologias sociais, encontrando no cinema uma forma de modelar e posicionar homens e mulheres dentro da matriz heterossexual. As imagens cinematográficas se transformam em modelos, já que “formatam”, “domesticam” nosso olhar sobre o mundo.

Esses novos olhares proporcionados pela cinema, seja o da câmera, dos espectadores ou dos personagens entre si, surgiram, pois, não como uma alteração neutra ou meramente orgânica e natural, mas dentro de um dispositivo que enquadrava e construía o olhar na perspectiva masculina. O olhar é generificado, e a dominação masculina se consubstanciava no masculino como ativo, direcionando seu olhar sobre o feminino passivo. O olhar do cinema reproduzia e

reconstruía a estrutura binária de gênero. Claro que essas construções não são mecânicas e retilíneas, nem de mão única. Não demorou muito para se apontar as subversões ao olhar masculino. Se o cinema compõe as diversas tecnologias de gênero e de corpo, ele não está imune às transgressões. Foi assim que, da simples denúncia aos estereótipos homofóbicos do cinema dominante – a bicha desmunhecada, o psicopata gay, a vampira lésbica –, principalmente com o advento da teoria *queer*, os pesquisadores passaram a verificar como esses estereótipos funcionavam como complexos dispositivos normalizadores da sexualidade heterossexual e, nesse mesmo movimento, marginalizavam as formas discordantes. Ademais, foram diversos analistas que apontaram o apelo lésbico e homoerótico de atores e atrizes do cinema dominante (Marlon Brando, Greta Garbo); que assinalaram subtextos gays nos filmes de, por exemplo, Hitchcock (*Festim Diabólico e Pacto Sinistro*); que indicaram as conotações homoeróticas em personagens como Batman. Assim, a teoria *queer*, por diversas formas e perspectivas, além demonstrar como esse novo olhar e essa nova sensibilidade replicava um olhar masculino e se transformava num dispositivo de construção de “corpos normais” – compreendidos como hererossexuais, principalmente brancos e de classe média –, apontou também as fissuras, as contradições e os enclaves do cinema dominante.

No contexto dessas discussões, o cinema de Pedro Almodóvar foi considerado por muitos pesquisadores da área como uma crítica profunda ao modelo hegemônico de cinema, bem como aquele que mais bem explorou a subjetividade, a sexualidade e as relações de gênero. As películas de Almodóvar, para muitos, comporiam um *réquiem* às tradições opressivas, captando-as em franca desintegração. Contudo, podemos nos questionar se não estaríamos diante de mais um cineasta que, na ânsia de abordar o sexo e as relações entre gêneros, antes de proceder uma ruptura com padrões e normas vigentes, construiria mais um alicerce no dispositivo que cria e recria a normalidade do sexo. Afinal, que tipo de papel desempenha o cinema de Almodóvar?

I. O CINEMA DE ALMODÓVAR

Parece ser comum à crítica apontar que Almodóvar apresenta em seus filmes personagens considerados socialmente “marginais”, conferindo-lhes grande sensibilidade. Em suas películas pululam personagens como: o policial violador casado com uma masoquista, pintores boêmios, homossexual casado, travestis, transexuais, ninfomaníacos, freiras drogadiças, lésbicas com estética de fotonovela. Outra característica do cineasta é trazer às telas a linguagem da rua, utilizando expressões antes evitadas pelo cinema tradicional, como: *puta*, *polla*, *maricón*, *bollera*. Porém, as abordagens sobre a obra de Almodóvar têm se contentado com essa

constatação inicial, ou seja, se satisfazem em localizar personagens marginais e assinalar que eles são humanizados. Entretanto, a simples presença de personagens como Sexília, Reza Niro, Lola, Agrado, por exemplo, não garante, por si, um *tratamento ficcional diferenciado*. Se o trabalho de Almodóvar fosse somente o acima mencionado, poderíamos concluir que, apesar da intenção de resguardar e defender partes marginalizadas da população, na tentativa sincera de lhes prestar homenagens, exibir-se-ia uma distância entre o narrador e o narrado que acabaria por *apartar* os “marginais”. A tarefa – mais complexa, porém imprescindível – consiste em verificar o *tratamento ficcional* de suas obras, sem o quê se arrisca ficar na superficialidade do fenômeno. Detenhamo-nos, então, nos *dizeres da forma* dos filmes do cineasta espanhol.

Um dos traços mais característicos do estilo de Almodóvar está na composição de suas obras valendo-se de vários gêneros e modelos, que vão do próprio cinema, da música, do desenho, da pintura, da literatura, da telenovela à propaganda. Filmes de diversos autores transitam em suas obras. Esse trânsito ocorre de, pelo menos, duas formas. Na primeira, filmes da tradição cinematográfica internacional surgem nas películas do cineasta espanhol. Esse é o caso de *Matador* (1986), quando os protagonistas se encontram pela primeira vez num cinema onde se projetava *Duel in the sun* (1945), de King Vidor. Em *Todo sobre mi madre* (1999), esse procedimento do filme dentro do filme é acentuado e estendido ao limite, pois toda a película faz diretas referências a *All about Eve* (1949), de Joseph L. Mankiewicz, que acabar por alinhar as partes importantes da história. Na segunda forma de trânsito, Almodóvar desvenda o próprio processo de realização de um filme, como podemos acompanhar em *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*(1984), que, além de se aproximar estilisticamente de Hitchcock, apresenta, nas primeiras cenas, uma praça com câmeras, onde se está rodando um filme. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), retrata o trabalho de dublagem – Ivan dubla a voz masculina do autor Sterling Hayden, em *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray – e aulas de filmagem. Essa prática narrativa se estende, ainda, para *Hable con Ella* (2002), seja no delicado evocar do cinema mudo, seja na reprodução da própria sessão de cinema, ou no personagem masculino que chora copiosamente, já que, como ressaltou Almodóvar, ele sempre desejou de ver John Wayne chorar; e, também, para *La Mala Educación* (2004), que apresenta uma intrincada trama de filme dentro de outro filme.

Assim como o cinema, a literatura e, principalmente, o ofício do escritor, compõe as películas de Almodóvar. Se em *La flor de mi secreto* (1995), Almodóvar coloca o tema da literatura com suas penúrias e sofrimentos no personagem Leo, em *Todo sobre mi madre* o ofício do escritor surge na figura e nos dilemas de Esteban. Em filme posterior, Almodóvar ainda coloca a temática em evidência, como em *La Mala Educación*.

A televisão, a publicidade, os telediários, os *reality-shows* estão, também, presentes no cinema de Almodóvar. Em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979-1980), Almodóvar nos apresenta um anúncio de calcinhas capazes de permitir às mulheres todos os tipos atividades como, por exemplo, soltar gases em plena noite romântica, já que as calcinhas os transformarão num aromático perfume. Em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, a propaganda é da mãe de um assassino em série capaz de deixar a roupa ensuguetada de seu filho tão branca e limpa que a polícia não teria vestígios do crime. *Tacones Lejanos* brinca com os jornais televisivos e a apresentadora, de forma inusitada, confessa o assassinato do seu esposo ao vivo. Já no filme *Kika* (1993), Almodóvar acentua a crítica à mídia, apresentando-nos o lado terrível dos *reality-shows*, em sua busca de fazer recreação com a miséria humana. Em *Todo sobre mi madre* vemos um anúncio conhecido de *Dodotis*.

A esses procedimentos narrativos, que compõem as películas num mosaico, num encaixe de peças sem os quais os filmes seriam incompreensíveis, soma-se uma *estética do excesso*. A riqueza cromática da variedade de cores ressalta uma preocupação estética que indica a necessidade de não reproduzir uma realidade, mas criar, inventar a realidade do real. As cores vivas na decoração, azuis, roxos saturados, cozinhas de azulejos floreados e móveis pintados de cores, criam paisagens em que o excesso sinaliza o trabalho inventivo, que se torna evidente para os que as observam.

Almodóvar possui eixos temáticos que perpassam os seus filmes. Um deles, certamente, é a representação da figura da mãe. *Tacones Lejanos* descreve uma relação tensa e cheia de conflitos entre mãe e filha, com a marcante ausência do pai. *Matador* mostrará a figura da mãe em suas vertentes mais extremas: a castradora e a amiga. Em *Carne trémula*, a mãe está só. A relação entre Benigno e sua mãe, em *Hable con ella*, é também densa, e conduz a narrativa, pois é com a mãe que ele aprende a cuidar. Nesse caso, mesmo que a mãe não apareça diretamente aos olhos dos espectadores, ela se torna personagem central da narrativa. Tratam-se, em todos os casos, de maternidades complexas e paternidades ausentes. Como se sabe, esse tema foi desenvolvido extensamente em *Todo sobre mi madre*. Além desse, temos em seus filmes a recorrência de temas como a morte e o cuidar. De *Pepi, Luci, Bom* à *Hable con ella*, de diferentes maneiras e ângulos, esses temas são retomados. *Todo sobre mi madre* coloca-os em debate, trazendo a morte, a doação de órgãos e, principalmente, a Aids como peças fundamentais da história, como elementos que compõem o mosaico e que conduzem a narrativa.

De maneira muito rápida, parecem ser estes os eixos da estética de Almodóvar. Uma composição por colagem, a utilização de fragmentos de outras obras – inclusive da música e das artes plásticas, que, por razões de espaço, não poderei analisar aqui –, uma estética do excesso e

linhas temáticas que atravessam a sua obra. Podemos, pois, concluir que *Todo sobre mi madre* deriva de todos esses procedimentos estilísticos, constituindo-se numa condensação do “estilo Almodóvar”.

II. TODO SOBRE MI MADRE

De uma forma geral, os procedimentos narrativos dos filmes anteriores de Almodóvar compõem *Todo sobre mi madre*. Como em seus filmes anteriores, nessa película, desde a cristaleira do hospital, da janela em cruz, do cemitério, do papel de parede da casa barcelonesa de Manuela, da homenagem a Gaudí focalizada pela câmera nas ruas da cidade, das pinturas das paredes, do portal e da casa de Rosa, dos espaços de publicidade e de cultura “pop”, das telas falsificadas de Chagall, aos papéis pintados das paredes, tudo se coloca nessa conformação de espaço e decorações, construindo uma “estética do excesso”.

Todo sobre mi madre também é composta num mosaico de citações e referências que se mesclam. Entre as literárias, temos *Music for Chameleons*, de Truman Capote. Esteban cita um parágrafo deste livro para sua mãe, discutindo sobre as dificuldades do trabalho literário. Sobre as referências a filmes, a obra de Almodóvar se organiza em torno de *All about Eve*, num intenso diálogo. A cena de Esteban atropelado presta homenagem a *Opening night*, de John Cassavetes. Além disso, Agrado faz alusão a *Como casar-se com um milionário*. A peça de teatro de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (1950), compõe a trama de Almodóvar e sugere o jogo de invenções, de mulheres interpretando outras mulheres que interpretam.

Nesse contexto estilístico, Almodóvar quis construir uma obra sobre a capacidade inventiva das mulheres, sobre a habilidade das mulheres de representarem, de se representarem, sempre no sentido de criarem uma realidade. Essa seria a idéia principal de *Todo sobre mi madre*.

Nas primeiras cenas de *All about Eve*, obra que, de certa forma, inspira o nome do filme de Almodóvar, a protagonista conta mentiras no interior de um camarim enquanto as outras a escutam, fascinadas. No filme de Almodóvar, a ficção dentro da ficção, seja na importância do filme *All about Eve*, seja na peça de teatro *A Streetcar named desire*, a atuação se constitui numa prolongação da ficção em que vivem essas mulheres. Se as mulheres possuem a capacidade da ficção, da performance, se as atrizes interpretam duplamente a realidade e a ficção, o que pode haver de mais veraz do que uma atriz interpretando outra? A interpretação, ou a performance, constitui o núcleo básico do filme. Logo no início, por exemplo, Manuela atua em dramatizações de doação de órgãos; em casa, atua ocultando a história do pai de Esteban; no teatro, desde a

juventude, a peça de Tennessee Williams marcará a sua vida, como atriz e como expectadora; o camarim, assim como em *All about Eve* (1949), é o outro espaço de ficção.

Como *All about Eve* se relaciona com *Todo sobre mi madre* não como mera citação, mas estruturando-o, o efeito de filme de Almodóvar é o de revelar a magia do cinema, na enunciação da inventividade desse modo de expressão. Por meio ora da intertextualidade proporcionada pela comunicação entre filmes, ora pelo desvelar da operação de filmagem, o cineasta consegue mostrar como a invenção de uma película gera a verdade de outra, o processo de inventar a invenção sugere uma linha sem fim, em que se pode questionar o limite e a extensão do criar.

No caso dos anúncios de televisão, a intenção é a de construir paródias, sempre irreverentes e jocosas, mas que buscam seguir a estrutura formal estabelecida. Resulta que essas paródias questionam a realidade e a origem dos anúncios, denotando todo o seu caráter de invenção. A eficácia dos anúncios localiza-se numa construção formal; ao revelar os procedimentos e os caminhos dessa construção, Almodóvar não faz simplesmente uma “denúncia” do vazio das propagandas, mas sugere a sua eficácia no jogo inventivo, na lógica de sua performance.

Os seus filmes se constroem como um mosaico de criações, de recortes e enxertos, que modulam e conformam a sua obra. A performance nas suas películas não se limita aos desempenho de seus personagens, mas é dada pela própria linguagem fílmica. Assim, um marido que coloca um par de seios, um pai travesti, uma freira que engravida de um travesti, uma esposa que fica ao lado de um marido de tetas, não são humanizados simplesmente por aparecerem na tela de forma “natural”, tampouco somente por suas falas no decorrer do filme. Mas, fundamentalmente, por que as paródias do filme, o destaque da ficção e da invenção, a recontextualização das citações, o excesso denunciando não a falsidade da invenção e sim a irrealidade de uma origem verdadeira, dada e imutável, ou seja, por que a linguagem cinematográfica reduz as distâncias entre narrador, personagens, expectadores, interconectando os olhares e construindo novas realidades.

As citações em Almodóvar são feitas com ironia, a paródia se torna a chave de sua arte. O *kitsch* serve como veículo para parodiar as representações fílmicas tradicionais. A montagem descontextualiza a suposta origem última das obras, colocando em dúvida a própria origem. Em *Todo sobre mi madre*, especialmente, a ficção sobre ficção, os personagens que interpretam personagens, a invenção como tema principal do filme, a performance de performances, o excesso que sinaliza a paródia, remete-nos a mesma uma construção de uma estética que pode ser comparada a experiência transexual. Essa experiência sugere como as performances não são cópias estereotipadas das realidades dos homens e mulheres de verdade; movimento este que

desvincula a cópia de uma suposta origem, e coloca as construções dos corpos dentro das performatividades. É dentro desse contexto de performance, destacado e levado ao limite em *Todo sobre mi madre*, que os filmes de Almodóvar demonstram as insuficiências e os limites das sexualidades “normais”, das identidades fixas, da família nuclear tradicional. Na realidade, o processo consiste em colocar a família, a sexualidade, as identidades *como invenções, como criações, que se fazem e se refazem continuamente*.

Como esse raciocínio, podemos voltar, então, a indagação enunciada na primeira parte deste texto. Foucault, em suas análises sobre a história da sexualidade, já havia demonstrado que *o falar sobre sexo* por si não se colocava contra a repressão. A repressão sexual não era o único e nem o principal dispositivo de controle da sexualidade e a miséria sexual não derivava unicamente da repressão. A questão era ver como se organizavam os *mecanismos positivos* que produziam a sexualidade. O discorrer de forma livre sobre o sexo pode gerar a mesma miséria sexual atribuída a repressão. Na verdade, o discurso sobre sexo surgiu como uma *tecnologia do eu* que transformou o casal heterossexual em padrão e pilar da sociedade; o discurso, portanto, *inventa* o sexo. Se seguirmos o raciocínio desenvolvido até aqui neste texto, podemos, então, concluir que Almodóvar se localiza entre os discursos desestabilizadores, não só por *falar sobre sexo*, nem mesmo por colocar na tela personagens à margem da norma, mas fundamentalmente por construir uma linguagem cinematográfica que indica a invenção, o caráter eminentemente inventivo do sexo, dos papéis sexuais, da heterossexualidade, da família, das normas, utilizando uma narrativa que prima pela paródia, pelo excesso, pela desconstrução de verdades pela ironia, fazendo com que a frase de uma de suas personagens, Agrado, seja mesmo aquilo que melhor resume os seus filmes: *una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma*.