

A fala delas: articulações de gênero no cinema de Pedro Almodóvar

Mario Ferreira Resende

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Esse artigo resulta da proposta da oficina “Gênero e Cinema”, do Seminário “Pensando os Gêneros II: desterritorializando normatividades”, cujo objetivo é sublinhar a singularidade do ato cinematográfico que desmonta e desestabiliza os lugares estratificados de gênero. Para tanto, a discussão articula-se sobre uma cena específica, destacada do filme “Fale com Ela”, de Pedro Almodóvar, onde o cineasta, a partir de um jogo narrativo singular, propõe um universo em que a comunicação, uma vez retida ou interrompida, retira sua possibilidade em zonas imprevisas de sentido.

Palavras chave: cinema, gênero, linguagem.

“Num grande filme, como em toda obra de arte,
há sempre algo aberto” (Gilles. Deleuze)

Fusões em negro na tela branca

O cinema, além da sétima arte, corresponde também a um sistema de signos que formaliza sua expressão por uma série de recursos lingüísticos singulares. O gesto cinematográfico resulta, então, na constituição de um universo próprio que dá abertura para um território radical onde hierarquias podem ser desconstruídas e oposições, desfeitas.

Pensar o cinema nessa perspectiva significa desalojá-lo de uma leitura interpretativa convencional para outra que aponta, simultaneamente, para o espaço em que os elementos históricos podem ser mobilizados de modo a escapar às formalizações já dadas de antemão e para a própria constituição da autoria do cineasta. É esse deslocamento que Gilles Deleuze (1992) propõe na análise que faz do cinema: não se interessar tanto pela interpretação do espectador, ou mesmo da obra, mas sobretudo pelo trabalho de autoria do diretor. A composição do diretor, a partir de fala, ruídos, sons, música, luz, e tantos outros elementos, articulam a produção desse universo enigmático e de toda a força simbólica que nele advém. Um universo que não “comunica”, mas simplesmente produz signos que, suspensos, pedem por ser decifrados. Quando comenta sobre Godard, Deleuze (1992) assim descreve o objetivo do cineasta, ao compor o filme “6 vezes 2”, e que aqui estendemos como o objetivo geral do cinema, a celebração máxima de sua potência:

Ver as fronteiras, isto é, fazer ver o imperceptível. O condenado e sua mulher. A mãe e a criança. Mas também as imagens e os sons. E os gestos do relojoeiro quando está na linha de montagem da relojoaria e quando está na sua mesa de montagem: uma fronteira imperceptível os separa, que não é nem um nem o outro, mas também que os arrasta um e outro numa evolução não paralela, numa fuga ou num fluxo em que já não se sabe quem corre atrás de quem, nem para qual destino. Toda uma micropolítica das fronteiras contra a macropolítica dos grandes conjuntos. Sabe-se ao menos que é aí que as coisas se passam, na fronteira entre as imagens e os sons, aí onde as imagens tornam-se plenas demais e os sons fortes demais. (Deleuze, 1995, p. 61)

Esse artigo é o resultado da proposta da oficina “Gênero e Cinema”, do Seminário Pensando os Gêneros II: desterritorializando normatividades 'acá y allá', cujo objetivo é sublinhar a singularidade do ato cinematográfico que desmonta e desestabiliza os lugares estratificado, fixos/fixados, de gênero. Para a oficina, foram selecionados trechos de filmes dos cineastas David Lynch e Pedro Almodóvar, que colocam em primeiro plano a enunciação do feminino, expondo um sujeito que, por arranjos múltiplos, vem por um feminino construído, não a partir de uma mulher reificada no seu sexo, mas um devir-mulher, a que o ato cinematográfico dá acesso. No entanto, para esse artigo, optou-se por destacar, sobretudo, o filme *Fale com Ela* do cineasta espanhol traçando alguns pontos em que a discussão de gênero se articula ao cinema enquanto um universo simbólico, tornando-se um elemento a mais do gesto cinematográfico que instala a autoria do diretor.

Também foram utilizados os livros dos próprios diretores mencionados onde destacam o cinema como esse lugar especial, não por ele mesmo, mas pelo lugar que

produz e pelas estratégias narrativas que possibilitam. A tela de cinema concretiza-se como a superfície misteriosa onde esse universo singular se articula, mobilizando seus elementos de uma maneira tal que só mesmo ali poderia ser produzida. Isso também fica em destaque na fala de David Lynch quando este afirma:

Acho extraordinário poder pensar em cenas e sons fluindo juntos em tempo e seqüência, fazendo algo que só pode ser feito por intermédio do cinema. E não são apenas palavras e música; reúne-se uma variedade de elementos que realizam algo completamente novo. Isso é contar histórias. É apresentar um mundo, uma experiência que os outros só terão se assistirem ao filme. (Lynch, 2008, p.18)

A paleta de possibilidades narrativas que o cinema oferece também é celebrada por Pedro Almodóvar (2008), num livro que traz um apanhado de entrevistas em que discorre sobre sua filmografia e processo criativo. Para ele, com direta ressonância em Deleuze, é no uso desses artifícios que o cinema oferece que se produz a autoria do cineasta e daquilo que precisa ser retido de sua obra.

Quando se faz um filme, não se pára de desvendar mistérios, de fazer descobertas. (...) É certamente o que se procura de forma inconsciente quando se faz cinema: entrever os enigmas da vida, resolvê-los ou não, mas, em todo caso, revelá-los. O cinema é a curiosidade, no verdadeiro sentido da palavra. A curiosidade que pode ser o motor de uma grande história de amor, de um grande filme, como as decisões importantes da vida. (Almodóvar, 2008, p. 259)

Em um determinado momento do seu livro, o cineasta espanhol destaca o uso da elipse como um dos recursos que utilizou para a confecção do filme *A Má Educação*. Para Almodóvar, elas fornecem um efeito interessante ao filme, desdobrando em profundidade as histórias que intervêm e introduzindo o espectador no universo misterioso de que a trama fala. Personagens que saem da luz, frases absorvidas pelo silêncio constituem-se como movimentos narrativos que garantem a produção de um não-explicado, um não-orientado, algo desconexo que, suspenso, funde-se em negro e deixa como resíduo a expectativa de uma revelação final de uma verdade desse tempo que se perdeu.

Estou contente com a forma pela qual as elipses funcionam em *A Má Educação*, porque elas correspondem a fusões em negro, e é isso que dá, penso eu, essa sensação de profundidade. São como buracos negros que dão, literalmente, uma profundidade ao filme, e uma profundidade tenebrosa. (Almodóvar, 2008, p.257)

Este espaço negro, que a elipse não apenas revela, mas produz, representa a construção daquilo que dota o cinema com a sua singularidade e o caracteriza como esse lugar privilegiado onde é possível lançar um olhar crítico sobre os discursos legitimados, e os sistemas de regras que os fundam. Esse jogo analítico que o cinema dá acesso aproxima-se daquilo que Agamben (2009) coloca como o que constitui o gesto do contemporâneo, ou do poeta, ou do amigo: o gesto que permite o voltar-se para trás, suspender as coisas e ver, nas ‘fusões em negro’, os limiares que marcam a distância entre o possível e o não-possível, o visível e o não visível, as clivagens no tempo e todas as idiosincrasias com que o poeta, o contemporâneo e, adicionamos também, o cineasta, tem que lidar. Agamben (2009, p.64) diz que:

[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo.

É contemporâneo, portanto, o gesto de um diretor ao propor um jogo de iluminação tal que recobre apenas parte da face da atriz, desdobrando-a em luz e sombra e fazendo da imagem discurso. Contemporâneo porque o escuro que se impõe sobre o rosto da atriz impõe também a possibilidade artística de colocá-lo em relações imprevisíveis até então, lançando-nos enquanto espectadores diante de exigências que não podemos deixar de responder e que implicam na problematização das formas finalizadas e estratificadas da existência humana. O gesto cinematográfico coincide, portanto, com o gesto do contemporâneo.

Cenas deslocadas, efeitos imprevistos

Em *Fale com Ela*, filme lançado em 2002, Pedro Almodóvar propõe um universo onde a comunicação, uma vez retida ou interrompida, ganha outros contornos e retira sua possibilidade em zonas imprevistas. O fato de suas protagonistas estarem em coma, mudas, não impede sua incessante produção de signos que expõe um universo onde não mais se fala, povoado por mulheres inacessíveis e homens solitários.

Pensando o filme como um sistema de signos, o par homens solitários/mulheres inacessíveis forma as duas grandes séries cuja comunicação transversal coincide com a autoria do diretor. É na articulação dessas séries, em que homens que carregando sua necessidade de amar debatem-se diante de mulheres inacessíveis e fantasmáticas, que Almodóvar dá a ver a contemporânea zona escura e de lá retira os sentidos de seu filme.

Destaco então uma cena central do filme, que revela o segredo que recobre a misteriosa gravidez de Alicia: Benigno, seu devoto cuidador, a violentou sexualmente. Nessa cena, Almodóvar produz um deslocamento central no filme e fundamental para o que se pretende apontar na oficina. Sobre o filme, é inserido outro: mudo e em preto e branco, onde um amante, após tomar uma poção que o encolhe, percorre o corpo da mulher amada, terminando por alojar-se, ou perder-se em no interior de sua vagina (ver figura 1).



Figura 1: Cena do filme Fale com Ela

Aqui, por um arranjo narrativo do diretor, o filme traz um sutil deslocamento que se revela crucial na produção de um sentido inesperado para o gesto de “estupro e violência” de Benigno. Deslocar a cena que produz um estuprador para uma outra, muda, que produz outra coisa, é o recurso narrativo de que Pedro Almodóvar lança mão visando esse objetivo, conforme o próprio cineasta relata: “Para mim, como narrador, era igualmente muito sedutor, num momento crucial da história, não contar o que se passou e encadear algo *totalmente diferente*: um filme mudo e preto e branco” (Almodóvar, 2008, p.261-262. Grifo nosso).

E que efeito esse deslocamento traz? Que passagem ele cria, que comunicação inesperada se estabelece entre as duas séries? Retirando o som e a possibilidade do diálogo, o diretor introduz novos termos para a compreensão do acontecido, e nisso reside a radicalidade do seu gesto. Se for bem verdade que o estupro é uma violência que faz do corpo feminino um objeto de consumo, o gesto de Benigno é retirado desse lugar pelo cineasta ao fazê-lo percorrer sobre o corpo da mulher amada como quem desbrava a uma paisagem enigmática e harmonicamente inserida no universo afetivo que construiu, fazendo do corpo da mulher não um objeto que consome, mas um território que habita.

Como o próprio diretor assinala, trata-se de retirar a personagem do lugar fechado de qualquer compreensão em termos de patologia X normalidade. É fora desses grandes quadros imaginários que Almodóvar traça seu diagrama: entre Benigno e Alícia não há sequer possibilidade de diálogo, mas é na impossibilidade mesmo que se estabelece a inusitada comunicação amorosa entre eles. Sobre a opção pelo filme mudo, Almodóvar comenta:

Não vejo Benigno do ponto de vista da normalidade ou da anormalidade, mas sim através de seu romantismo quase furioso. Ele tem sua lógica, que é muito coerente com seu universo. E é senhor de tudo no seu universo, mesmo de sua própria morte. Esforcei-me verdadeiramente para não julgar a personagem, porque penso que é uma abordagem mais interessante. Também se poderia dizer que ele é um necrófilo, o que não seria necessariamente falso. Mas quis escapar de todas essas categorizações (Almodóvar, 2008, p.261)

A mulher, agigantada, dá-se como superfície a ser percorrida pelo amante, pequeno e voraz, que se conduz à vagina e à literal penetração com tamanha ternura que, de tão comovente, encarna os resíduos da violência imaginária do estupro que, encontra aí um novo sentido. Com uma opção narrativa, Almodóvar instala a abertura para a problematização dos modos historicamente disponíveis para a compreensão da verdade do ato “violento” de Benigno de modo a também, com isso, intervir diretamente sobre a linearidade hegemônica que conduziria Benigno ao lugar do criminoso patológico, desviando-o para outro lugar. A revelação de um mistério do filme - a gravidez de Alicia - ganha um clima surpreendentemente sedutor, e daí extrai a sua força.

Quando falamos aqui em sedução, resgatamos o sentido que Baudrillard (2001) atribui ao termo: a inimiga dos estabelecidos e vastas unidades, a que desloca o sentido dos discursos e os desvia de suas verdades. Ali, onde era para estar o par violador doente/mulher objeto, faz-se o amante diminuto e voraz, tragado pelo universo misterioso e feminino. Para Baudrillard, aliás, a sedução é eminentemente feminina e encarna o princípio da incerteza, como o eterno deslocar-se para outro lugar, nunca estando onde se pensa estar. Para Baudrillard (2001, p.16), “o masculino conhece uma discriminação segura e um absoluto critério de veracidade. O masculino é certo, o feminino é insolúvel”. Assim, o gesto cinematográfico de Almodóvar, é também o gesto feminino e sedutor que possibilita a perturbação na aparentemente imediata evidência das coisas.

A fuga das categorias estanques, esse deslocar-se sempre para outro lugar, é justamente o que possibilita uma abordagem radical, sem postular qualquer verdade de sentido. Com a categoria gênero não poderia ser diferente, o que não sugere que o trabalho do diretor, célebre pelas mulheres que retrata, esteja desimplicado das questões de gênero¹. Longe de um apagamento, Almodóvar chama a atenção para uma outra maneira de mobilizar essas questões, expondo sujeito e corpo como o resultado dos efeitos de uma articulação cinematográfica que lhes dá forma e sentidos inesperados

¹ A filmografia de Almodóvar se constitui num lugar privilegiado para o campo dos estudos de gênero. Destaco aqui, o texto de Sonia Maluf (2002), publicado na Revista de Estudos Feministas, em que a autora se debruça sobre a performatividade e o desejo a partir da personagem Agrado, do filme Tudo Sobre Minha Mãe (1999).

compondo um universo misterioso, sedutor e feminino, sem recorrer a qualquer imperativo categórico.

Fujo dessas categorizações, homem, mulher, travesti ou transexual. Isso me parece convencional. O que me interessa é o ser humano, que é a cada vez único e que compreende em si todos esses elementos do masculino e feminino. A diferença entre um homem e uma mulher é muito clara, não apenas fisiologicamente, mas não sinto necessidade de defini-la. (Almodóvar, 2008, p.294)

E assim, Almodóvar compõe a narrativa longe dos universais, expondo um feminino desconectado de qualquer *a priori*, sedutor porque fatal; surpreendente porque nos desvia enquanto espectadores para zonas imprevistas de sentido, aproximando o improvável. Parece haver um elemento transgressor nisso tudo, embora o próprio cineasta rejeite essa idéia: “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”. (Almodóvar, 2008, p.38).

Todavia, podemos entender a rejeição ao termo “transgressão” como mais um movimento de deslocamento que Almodóvar propõe. Transgredir aqui deixa de ser um gesto necessariamente indexado à ordem da aceitação/rejeição, para o deixar ser de uma outra forma: deixar ser enquanto acontecimento. O gesto de Benigno não é propriamente uma transgressão a coisa alguma, mas traz um elemento revolucionário que vem pela manobra do cineasta de sobrepor o filme mudo à cena que instalaria a confissão, esta sempre inscrita dentro de um quadro moral, conforme o próprio cineasta assinalou.

A transgressão imposta pelo filme de Almodóvar vem por outros territórios, diagramáticos. Vem por sedução, por desvio, instalando um ponto de fuga de toda categorização geral ao permitir a absolvição de Benigno, lançando-o a um ponto em que não pode mais ser julgado porque ali, a lei, muda, deixou de imperar com suas categorizações cegas em nome de um território inventivo, sedutor e feminino que permite por toda a parte, a ascensão do intolerável e do ingovernável, resultado de um gesto profanador (mais do que transgressor) que destitui, no mesmo golpe, o senso comum e o bom senso.

Para Agamben (2007), profanar significa retirar do templo, devolver o que historicamente foi subtraído do uso comum pela sacralização. Rompendo o nexo “natural” entre o ato de Benigno e a violência sobre o corpo da mulher, movendo-se entre o dizível e o não-dizível, Almodóvar constrói um lugar narrativo especial onde, desamarrados de modelos pré-existentes, é possível representar o inenarrável do gesto de Benigno restituindo e não barrando o fluxo potente de um amor que não pode deixar de responder a seu chamado mudo. E, assim, a violência do estupro que também faria da mulher um objeto perverso, é deslocada por uma estratégia narrativa que revela o lugar profanador do diretor que permite deixar ver aparecer na tela branca outra possibilidade que não a hegemônica. Deixar ver o amante deslizar sobre o corpo da amada, abraçando

seus seios, escorregando pelas suas pernas, opondo a lei que nos interpela enquanto objeto à linha positiva de sua subjetividade, de seu processo, de sua paixão.

Benigno impõe sua própria realidade, torna-a efetiva com tanta autoridade quanto um escritor que molda a realidade segundo sua própria vontade e visão do mundo. Mas como Benigno faz isso numa sociedade que tem regras, é suscetível de ser punido pelas conseqüências que isso provoca. Coisa que não pode acontecer a um escritor ou a mim. O gosto pela narrativa é nele revelador, sobretudo, de uma extrema solidão. Ou ele inventa sua realidade, ou não tem nada. (Almodóvar, 2008, p.258)

Nesse plano inventivo construído por Almodóvar, é o desejo que se revela como o grande articulador e a chave final para desvendar tantos enigmas. A tela branca do cinema é essa superfície onde o mundo, o nosso próprio, torna-se radical, assim como as ações e pensamentos desconhecidos que lhes deslizam o sentido, na suspensão do dizer. Explicitar isso, essa possibilidade que encontramos no cinema para mobilizar nossas questões, discursos e práticas é o objetivo geral da oficina proposta.

Resende, M. F. (2010) In their words: articulations of gender in Pedro Almodóvar's cinema. *Revista de Psicologia da UNESP* 9(2), 138-146.

Abstract: *This article is a result of the proposal from the workshop "Gender and Cinema", from the Seminar entitled "Considering the Genders II: deterritorializing prescriptivism". The objective of the article is to highlight the peculiarity of the cinematographic act which dismounts and destabilizes the stratified places of gender. The discussion focuses on a specific scene taken from the film "Talk To Her", by Pedro Almodóvar, where the film maker, through a singular narrative game, proposes a universe in which communication, once restrained or interrupted, withdraws its possibility in unpredictable areas of meaning.*

Key words: *cinema, gender, language.*

Referências

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- _____. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- Almodóvar, P. (2008). *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Baudrillard, J. (1991). *Da Sedução*. Campinas, SP: Papyrus.

Deleuze, G. (1992). *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Lynch, D. (2008). *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Rio de Janeiro: Gryphus.

Maluf, S. W. (2002, Janeiro). Corpo e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero nas margens. *Revistas de Estudos Feministas*, 10(1), 143-153.

Recebido: 01 de fevereiro de 2010.

Aprovado: 10 de março de 2010.