

## **ENTRE A PAREDE E A ESPADA: O RESGATE DO MASCULINO EM “*TUDO SOBRE MINHA MÃE*”, DE PEDRO ALMODÓVAR**

Orientando: Julio Cezar da Silva  
Orientadora: Profª Gracia Regina Gonçalves

O título deste ensaio é inspirado na frase de Elis Regina que diz: “Entre a parede e a espada, me atiro contra a espada”. Conhecendo a intérprete percebemos a intensidade dramática que a mesma procurou dar à sua vida como algumas das principais personagens de Pedro Almodóvar. O enfoque entre os dois signos linguísticos (parede/espada) evidencia o campo de ação das personagens envolvidas no filme “*Tudo sobre minha mãe*”(1999). Funcionando como metáfora, ambos estabelecem uma relação de imobilidade (parede) e movimento (espada), característica do mundo das representações sociais arquitetadas pelo diretor. O segundo signo deixa implícita uma conotação fálica que só vem a colaborar com a análise crítica da obra enquanto posição hegemônica entre os sexos.

O nosso objeto de estudo é o discurso cinematográfico, ou seja, um recorte de determinada realidade, como um texto literário ele também apresenta uma importante carga ideológica, que permeia tanto o enredo (imagens e linguagens) quanto as técnicas utilizadas para sua percepção. Uma delas seria o famoso efeito-janela, segundo o qual “o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si embora separado do nosso mundo pela superfície da tela” (XAVIER, 1977, p.15). Esse microcosmo poderia “representar a realidade mas não tem nenhuma conexão imediata ou contato com ela” (XAVIER, 1977, p.16). Este efeito tenderia a subverter essa separação (física), diante dos enormes recursos que o cinema apresenta para carregar o espectador para dentro da tela. Havendo assim uma inversão, de lugar imaginário, ficcional e de preenchimento de desejo, o cinema passaria a doador de sentidos, a perpetuador de preconceitos. Um bom exemplo seria os

estereótipos, como o do cowboy americano, que foi peça-chave para a expansão discriminatória do oeste.

O mundo diegético de Pedro Almodóvar é essencialmente feminino e marginalizado. Os homens, em sua maioria, existem em função das anti-heroínas. O ambiente dos filmes geralmente é Madri, salvo este que é ambientado quase completamente em Barcelona. O diretor mostra a beleza arquitetônica da cidade através de planos aéreos de focalização, porém, localiza mais amiúde os lugares menos nobres, como as zonas de prostituição, abordagem feita sem fetichização, onde busca a gênese dos seus principais personagens do ponto de vista do observador cúmplice com aquela realidade. Retomando um fio condutor deixado por Carlos Saura, quando este ao reescrever *Carmen*, recupera para a mulher uma instância de poder.

Em “*Tudo sobre minha mãe*” através de técnicas inusitadas as perdas se fazem sentir com maior intensidade estética. O filme conta a história de Manuela (Cecília Roth), uma mãe que perde por atropelamento seu filho Estéban (Eloy Azorín) e sai em busca de seu ex-marido, o agora travesti Lola (Tony Cantó). Na procura, encontra Agrado (Antonia San Juan) uma amiga que, há anos, não via, desde que fugira de Barcelona, grávida do marido. Em meio a uma intrincada teia dramática, ela vai se envolvendo com outros dramas paralelos, como o da atriz Huma Rojo (Marisa Paredes) e de sua companheira de cena e de cama Nina (Candela Peña) e o de Rosa (Penélope Cruz), freira assistente social que atua naquele mundo marginal.

Após um acidente, Manuela doa o coração do filho para transplante e decide encontrar o ex-marido, para lhe contar sobre sua tragédia. O diretor já nos antecipara este acontecimento quando anteriormente, a mostra filmando uma de suas dramatizações sobre a importância da doação de órgãos, a qual Estéban assistia entusiasmado fazendo anotações para o possível roteiro de seu filme. Almodóvar propõe um espelhamento onde os conflitos mal resolvidos são postos à

mesa, promovendo uma espécie de jogo da verdade no terreno do trágico, atingindo todos, onde fugir é apenas adiar o sofrimento.

A presença do trágico ao longo do filme pode ser atribuído a predominância da cor vermelha. O diretor busca manter o espectador sempre alerta e pulsante, como um coração, sentindo e circulando o sangue vital pelo corpo, seja nos momentos de alegria, paixão ou morte. Na busca por Lola, Manuela reencontra Agrado, um amigo que não via desde a fuga para Madri. É ele quem a apresenta Rosa, uma freira que desenvolve um trabalho assistencial junto às prostitutas e que tem planos de se juntar às freiras em El Salvador, país que está em guerrilha, onde já foram assassinadas várias religiosas. Foi Rosa quem ajudou Lola a se desintoxicar em uma de suas crises. Ela poderia representar uma redenção na trama, se pensarmos no fato de que tenta arrumar trabalho para as prostitutas e tirá-las das ruas, mas Almodóvar não a deixa escapar de sua rede, ela é duplamente atingida. Engravidada e descobre-se HIV positivo, herança do seu rápido envolvimento com Lola. Ironicamente é Manuela que lhe dá assistência, já que também hipertensa necessita de repouso absoluto. Manuela novamente revive o seu drama agora sofrido na pele de Rosa, e que é espelhado na gravidez de Stella, parodiando o drama de Williams. A vida imita a arte.

A família da freira é desconstruída por Almodóvar no desnudamento de suas personagens. A mãe não apenas falsifica quadros de Chagall para sobreviver como também filtra o mundo para o marido cego, tornando-o mais ameno e sem maiores complicações. Guiado ora pela mulher, ora pelo cachorro, ele apenas identifica as pessoas pela idade e altura. Novamente Almodóvar silencia o masculino e inverte os papéis familiares. O legado da família para Rosa é a incompreensão e a dúvida constante de uma mãe ausente que não sabe onde “errou” na educação da filha, que segundo ela própria sempre lhe pareceu uma “extraterrestre”. A observação soa obviamente irônica, pois o estranhamento é mútuo.

A obra apresenta dois intertextos importantes, um com o filme “*A Malvada*” de Joseph L. Mankiewicz e outro com a peça teatral “*Um bonde chamado desejo*” de Tennessee Williams, que conta a estória da decadente Blanche Dubois, que se refugia na casa da irmã Stella na tentativa de fugir do passado e acabando seduzida pelo cunhado Stanley Kowalski. Manuela e Estéban estão assistindo ao filme que através do seu título “*All about Eve*” faz referência com a obra de Almodóvar, já que uma possível tradução seria “*Tudo sobre Eva*” e também com o filme que Estéban está escrevendo, cujo título é o mesmo utilizado por Almodóvar. Na televisão passa uma cena que utiliza o recurso cinematográfico de campo/contra-campo com um diálogo de Eva (Anne Baxter) e Margo (Bette Davis), para dentro do qual somos lançados, ao mesmo tempo, interceptando e identificando-nos com duas direções de olhares, “num efeito que se multiplica pela percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens” (XAVIER, 1977, p.26). Recurso muito empregado no filme pois constitui um “procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação” (XAVIER, 1977, p.26). A obra de Mankiewicz ironiza os egos femininos, Eva é uma mulher que faz de tudo para se transformar numa estrela como Margo. Representando um arquétipo feminino da Eva bíblica, dominada pela inveja e pela cobiça. Contrário de Manuela, vítima e altruísta.

No entanto, é em Tennessee Williams que Almodóvar se banha para compor seu *plot* em “*Tudo sobre minha mãe*”. A peça funciona como uma rede, aprisionando os principais personagens, promovendo uma catarse. Manuela e Lola a haviam representado há vinte anos atrás, ela no papel de Stella e ele, ainda não transformado, na pele do machão Stanley Kowalski. No aniversário de dezoito anos do filho Manuela o leva para assistir a peça, prometendo contar-lhe tudo sobre seu pai assim que retornassem para casa. O que não acontece pois Estéban morre atropelado ao correr à caça do autógrafo de Huma Rojo, atriz que vive Blanche Dubois nos palcos de Madri.

Fora dos palcos a ficção de Williams casa-se outra vez com a realidade, já que Huma personifica uma Blanche com a mesma carência afetiva e dependência emocional, não por um Sr. Mitch de “cigarreira de prata”, mas Nina, sua companheira, dependente de drogas. Como Dubois, Huma “sempre dependeu da gentileza de estranhos”. Não é de se estranhar que se torne amiga de Manuela, esta chegando até a substituir Nina numa apresentação, revivendo duplamente o drama nos palcos.

Almodóvar moderniza a tragédia de Williams, utilizando elementos pós-modernos como a androginia. A desconstrução do masculino no filme é operada através da feminilização do gênero. Lola apresenta atributos femininos (seios, cabelos grandes, roupas, etc), mas conserva uma posição machista-sedutora, que pode ser analisada sob dois ângulos diferentes: o do intertexto com a obra do dramaturgo americano, onde ele personificaria um Kowalski não idealizado e um outro que teria equivalência com o mito de Lilith, cuja condenação seria pela transgressão ao poder requerido até na hora do coito. No caso de Lola esse fator ironicamente assumiria caráter dubio, já que ela poderia desempenhar ambos os papéis (macho/fêmea), embora não escape da condenação, já que como Lilith, “é uma companheira que apresenta fortes traços de fatalidade” (SICUTERI, 1985, p.30).

Lilith, figura apócrifa, foi a primeira mulher de Adão, taxada de demônio, por não aceitar o domínio de Deus e do marido. Em sua obra *‘Lilith, a Lua Negra’*, Roberto Sicuteri evidencia bem esse aspecto, segundo o qual:

À Lilith é dado o papel da transgressão, do pecado, porque o demônio a impele a: ‘fazer algo’ que o homem não permite: em Lilith há o pedido da inversão das posições sexuais equivalentes aos papéis, enquanto em Eva há o ato de transgressão da árvore, em obediência à serpente (...) Lilith desobedece à supremacia de Adão, Eva desobedece à proibição. Ambas assumem um risco, mediante um ato (SICUTERI, 1985, p.37-8).

O de Lola é de se transformar numa epidemia. Ambas condenadas ao mundo das perversões, onde a opção sexual dita o lugar do indivíduo na sociedade, como escreve Michel Foucault:

A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensidade e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática” (FOUCAULT, 1985, p.48).

Agrado, nome inventado pela mesma, para, segundo ela, significar sua disponibilidade para sempre agradar o outro é, talvez, a figura mais pós-moderna das cenas. Como elemento alegórico tem sua personalidade fragmentada em várias subjetividades, como a de prostituta, a de ex-caminhoneiro, a de amiga confidente ou, finalmente, a de atriz que se auto-desconstrói no palco, expondo para a platéia seus atributos artificiais de *femme fatale* (seios e maçãs do rosto siliconados, lentes de contato, nariz retocado cirurgicamente, pêlos depilados, etc). É ela que mostra a *facies hippocrita* da realidade, exaltando e ridicularizando ao mesmo tempo o mundo virtual da construção da imagem e da superfície.

Walter Benjamin descreve a alegoria como um processo de constituição de sentido, ressaltando a arbitrariedade, o princípio de subjetividade, onde “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância” (BENJAMIN, 1984, p.196-7). Em *‘Tudo sobre minha mãe’*, Almodóvar confirma esse pressuposto apresentando uma visão desterritorizada desse mundo, ironicamente povoado por personagens marginais.

A sexualidade é uma instância de poder em todo filme, como diria Foucault, “não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1985, p.89). Esse poder não é visto como um bloco monolítico, mas como redes de micropoderes presentes em todos os

pontos de uma sociedade, onde não há como escapar a fatalidade, embora exista alguns focos de resistência, estes são apenas estratégias para uma fuga que na medida que cresce a densidade dramática da trama, abarca tudo e todos, como ressalta Foucault:

Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, *um* lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício, por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder (FOUCAULT, 1985, p.91).

Através do descentramento dos sujeitos e da polissemia do texto artístico cinematográfico, Almodóvar vai desmistificando a busca constante de estabilidade dos homens, fato que sabemos inexistente e que Derrida já explicitava em seu livro *Limited Inc.* quando diz “que não há estabilidade absoluta, eterna, intangível, natural. Mas isso está implicado no próprio conceito de estabilidade. Uma estabilidade não é uma imutabilidade, é, por definição sempre desestabilizável” (Derrida, 1991, p.207).

Este senso de desestabilização é sentido na cena que pode ser considerada o clímax do filme. Antes de morrer, Rosa havia pedido a Manuela, que não escondesse nada do seu filho se alguma coisa lhe acontecesse. No velório de Rosa, temos a aparição de Lola que, vestida de preto, e de óculos escuros no alto de uma escadaria observa o sepultamento, a sua frente uma cruz ironicamente mira o horizonte. Reconhece Manuela e começa a descer as escadas ao seu encontro. É quando esta o insulta gritando que o mesmo é uma epidemia. Lola senta na escada, chora, diz que está morrendo e suplica para ver o seu filho com Rosa. Manuela aproveita e revela a verdade do seu outro filho morto. Este cenário remete a uma idéia de juízo final, de expurgação das culpas. A escadaria revelando um plano de ascendência/descendência e a cruz ao alto representando o sagrado, que por convenção, paira sobre tudo e todos como um juiz implacável,

do qual não há escapatória, como a própria vida. A ironia se coloca na aceitação a relativização do mal que a cruz oblitera.

Milagrosamente ou ironicamente o pequeno Estéban se livra do vírus mortal. Manuela termina sua *via crucis* e retoma sua vida. A tragédia parece terminar, embora a criança carregue consigo a herança do nome do pai e do irmão atropelado. Num filme onde tudo é transmitido, compartilhado, resgatado, essa identidade será mesmo apenas um detalhe?

Assumindo uma paixão pela marginalidade em *‘Tudo sobre minha mãe’*, Almodóvar propõe uma possibilidade de se produzir sentidos críticos através do excesso e da quebra de convenções. Num mundo relativizado, onde a pós-modernidade assume caráter dubio, ora esvaziando o sujeito de sentido, ora deslocando o foco das contradições para a categoria das diferenças, a transgressão é o caminho mais seguro para uma pluralidade estética.

#### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. 7.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

SICUTERI, Roberto. *Lilith, A Lua Negra*. Trad. Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

WILLIAMS, Tennessee. *Um Bonde Chamado Desejo*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.



XAVIER, Ismael. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.