

DAQUILO QUE SE SABE DE COR - UM ENCONTRO ENTRE BENJAMIN E ALMODÓVAR NO SÉCULO XXI

Ana Cláudia Viegas
UERJ

Dada a constante circulação de idéias e a possibilidade de se estabelecerem entre elas laços às vezes aparentemente inusitados, propiciamos aqui esse encontro entre o pensador Walter Benjamin e o cineasta Pedro Almodóvar, eclipsando o lapso das décadas que os afastam cronologicamente e tendo por palco o filme deste último, “Tudo sobre minha mãe”(1999). Se o olhar do presente reinterpreta o passado, criando borgianamente precursores para textos atuais, parece pertinente que se lance uma ponte entre o autor das já clássicas reflexões sobre a “reprodutibilidade técnica”¹ da obra de arte e um diretor de cinema, visto que justamente a arte cinematográfica ocupa um lugar privilegiado no pensamento benjaminiano a respeito das mudanças históricas da percepção humana.

Tomemos como mote para esse diálogo – ao qual serão convidadas outras vozes – a cena do filme de Almodóvar em que a personagem Agrado, um travesti, declara diante de uma platéia:

“Sou chamada de Agrado porque 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. Sei que me dá personalidade, mas, se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Continuando. Tetas. Duas, pois não sou um monstro. 70 mil cada, mas já estão amortizadas. Silicone... Lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil, calculem vocês, pois perdi a conta. Redução da mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher, como o homem, também vem do macaco. 60 mil por sessão. Depende dos pêlos de cada um. Em geral, 2 a 4 sessões. Mas, se você for uma diva flamenca, vai precisar de mais. Como eu dizia, custa muito ser autêntica, senhora. Nessas coisas, não se pode economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que se sonhou para si mesma”.

¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ——— *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 4ed. São Paulo: Brasiliense, s/d.

Nessa fala, pescamos a isca da “autenticidade”, conceito caro a Benjamin, definidor da aura da obra de arte, destruída pela reprodução desta. No caso do cinema, arte criada para ser reproduzida, a reprodutibilidade se fundamenta na própria técnica de produção, que não apenas permite, mas torna obrigatória a sua difusão em massa. Criação coletiva, o filme, necessariamente, também deve ter uma recepção coletiva.

A redefinição contemporânea da “autenticidade” a destitui da noção de origem, a não ser que esta seja pensada como construção, imaginação, sonho. Se a grande variedade de cópias obtida através da chapa fotográfica tornou sem sentido a questão da autenticidade das cópias, agora é o próprio corpo, na sua materialidade, que se forma pela montagem de partes. Em torno da pergunta “o que é o virtual?”, Pierre Lévy aponta a virtualização dos corpos – paralela a das informações, dos conhecimentos, da economia e da sociedade – como uma nova etapa na “aventura de autocriação que sustenta nossa espécie”². Numa reviravolta entre exterior e interior, a possibilidade de, através de imagens médicas, ver o interior do corpo, sem atravessar a pele, faz surgir novas dermes, novas superfícies.

Dessa virtualização também participam os transplantes, implantes, próteses, fazendo circular órgãos não só entre os indivíduos, como entre vivos e mortos, entre espécies diferentes, entre o orgânico e o mineral. A natureza *cyborg* do humano³ se apresenta no filme de Almodóvar tanto no corpo de Agrado como na questão do transplante de órgãos, um dos núcleos temáticos da narrativa. Manuela, amiga de Agrado, trabalha como enfermeira na coordenação de transplantes de um hospital e, quando seu filho, Esteban, morre atropelado, o coração deste é doado a um outro homem. De centro da vida, símbolo romântico dos sentimentos e emoções, o coração passa a objeto de troca. A sinceridade daquilo que “vem do coração” relativiza-se pelas mediações técnicas que tornam o corpo individual parte integrante

² LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996, p. 27.

³ HARAWAY, Donna Jeanne. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.

de um “hiper corpo híbrido e mundializado”⁴. Reiterando a construção social do coração como signo da vida, Manuela viaja a La Coruña, onde mora o homem receptor do transplante, atrás do coração de seu filho.

A narrativa se utiliza de elementos dos melodramas dos anos 40/50, ressignificando-os, nas citações e pastiches, pelo deslocamento dos contextos originais. Se, como afirma Benjamin, a reprodução técnica tem mais autonomia e pode aproximar a obra do indivíduo, colocando-a em situações impossíveis ao original, o contínuo desenvolvimento de tais técnicas não cessa de criar imagens em séries, nas quais a repetitividade se afirma como um valor, em contraste com o da unicidade da obra de arte aurática, única e sublime⁵. A arte cinematográfica, produto da reprodução técnica, atualiza e recicla diferentes imagens, oferecendo a outras artes o tratamento da câmera, e também o faz em relação ao próprio cinema.

As referências mais explícitas do filme de Almodóvar são o filme “All about Eve”⁶ e a peça teatral *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams (1947). O primeiro se desdobra em “Tudo sobre minha mãe” – título tanto do filme a que assistimos quanto da peça que Esteban está escrevendo –, sendo que a particularização (“minha mãe”) se relativiza pelo fato de que a figura da mãe (signo de uma possível origem) se desloca e fragmenta ao longo do enredo. Manuela cuida de Rosa como mãe e adota seu filho, após sua morte no parto. Os dois filhos se chamam Esteban, que é também o nome do pai de ambos.

Este terceiro Esteban, elo entre as outras personagens, é o ex-marido de Manuela, que se tornou um travesti, Lola, amigo de Agrado, e engravidou Rosa, no período em que, para desintoxicar-se, viveu na instituição assistencial onde ela, sendo freira, trabalhava. O corpo “híbrido”, produto de trocas e mediações técnicas, aparece aqui sob a forma de um

⁴ LÉVY. *op. cit.*, p. 31.

⁵ MORICONI, Italo. Nova barbárie ou nova pedagogia? *Cadernos de memória cultural*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 3-15, out. 1994/mar. 1995.

⁶ A MALVADA. Direção: Joseph Mankiewicz. 1953.

travestimento de gênero, em que as metamorfoses não resultam em um produto-síntese, mas na convivência heterogênea das diferenças. Esteban adquire um corpo de mulher – ou partes dele, como “um par de tetas” –, mas é machista em relação a Manuela e comporta-se com a virilidade de um *don juan* em relação a Rosa. Não se trata de troca de uma identidade pela outra, mas de subjetividades em trânsito, à deriva. Assim como na declaração de Agrado citada acima, o corpo “feito à perfeição” se produz mediado, também, pelo mercado, indicador do seu valor em cifras.

A intriga rocambolesca que envolve tais personagens contém traços característicos dos homenageados melodramas – filho atropelado e morto na noite do aniversário; freira grávida, contaminada pelo vírus HIV e morta no parto; luta da mãe adotiva para curar o filho, também portador do vírus da AIDS; coincidência do mesmo pai para os filhos de Manuela e Rosa –, tratados, entretanto, até pelo exagero e a mistura, de forma meio distanciada, não buscando pegar o espectador somente pela comoção. Embora ela não seja de todo excluída, visto que era comum, à época da exibição do filme, pessoas saírem dos cinemas em lágrimas. Tanto o que vem do, como o que fala ao coração são mediados, traduzidos, virtualizados.

É a *Um bonde chamado desejo* que Manuela e seu filho Esteban vão assistir na noite do aniversário deste, fã da atriz Huma Rojo. O atropelamento se dá justamente quando o rapaz se dirige ao carro da estrela para pedir-lhe um autógrafo. A peça liga-se também ao passado de Manuela, que nela atuou, junto com o ex-marido, numa montagem amadora. Por isso, depois de tornar-se amiga de Huma e passar a trabalhar como sua ajudante, numa noite em que a outra atriz, Nina, drogada, não pode comparecer, Manuela, sabendo de cor o texto, a substitui. A fala de Agrado sobre o que é ser autêntica, comentada anteriormente, também acontece numa noite em que não haverá espetáculo e Agrado, trabalhando, agora, como ajudante de Huma, resolve “divertir” a platéia que desejar permanecer no teatro. Os espaços do palco, do público e dos camarins se fundem, sem delimitação precisa.

A peça e o filme citados também se inter-relacionam, pois Huma Rojo, atriz de *Um bonde chamado desejo*, fuma para imitar Bette Davis, atriz de “All about Eve” ou “A malvada” (na tradução em português, que joga com a duplicidade sonora entre “eve” e “evil”), fita a que assiste Esteban na televisão, no início da narrativa. A alteração do título do filme pela tradução não literal em espanhol – “Eva al desnudo” – é comentada por Esteban, reiterando-a como mais um signo mediador.

Em suas reflexões sobre a “tarefa do tradutor”, Walter Benjamin recusa a idéia de que a tradução deva pretender assemelhar-se ao original, visto que este, assim como a língua materna do tradutor, se modifica através dos séculos. Numa visada radicalmente historicizante, propõe que “é a partir da história, não da natureza, muito menos de uma natureza tão instável quanto a sensação e a alma, que é preciso circunscrever o domínio da vida”. Toda vida natural deve, portanto, ser compreendida a partir de uma “vida mais extensa: a da história”.

Pensar o ato da tradução não apenas no campo lingüístico, mas como um conceito permite-nos fazê-lo operar em todo contexto onde a relação original/cópia esteja sendo repensada. Conceber a tradução não como “mera mediação”, mas como “transcrição” desloca aquela relação do âmbito da imitação, da busca de semelhanças.

“Assim como a tangente toca o círculo de passagem e num só ponto, sendo esse contato e não o ponto que prescreve a lei segundo a qual ela prossegue até o infinito em linha reta, assim também a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem.”⁷

A seleção fragmentária e descontínua de citações, que se rearticulam na montagem da nova série de imagens, atualiza a tradição cultural pelo valor de sua intervenção no presente. Assim como os textos e imagens, as situações vividas pelas personagens também retornam, mas essa repetição se dá sempre *em diferença*. Por estar escrevendo uma peça sobre sua mãe,

⁷ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *Cadernos de mestrado UERJ*, Rio de Janeiro, p. XX, 1993.

Esteban vai assistir à simulação de uma doação, na qual Manuela representa a esposa do doador, que acaba de morrer. Ao começarmos a ver as imagens dessa cena, nós, espectadores, não sabemos o seu contexto e a afirmação da mulher de que tem apenas um filho serve para nos fazer pensar, por alguns segundos, que se trata da própria Manuela. Em seguida, o enquadramento nos deixa ver que é uma imagem de TV e compreendemos a situação. A personagem Manuela participa, posteriormente, de uma situação similar, quando seu filho morre e ela autoriza a doação de seu coração. A suposta “realidade” vivida pela personagem “copia” a simulação, mas a mudança de perspectiva altera todo o quadro. Este é um exemplo dos vários momentos da narrativa em que as representações de representações se superpõem, se confundem, se interpenetram. A dedicatória, ao final do filme, remete a essa “rede aberta de similitudes”⁸:

“Para Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider, para todas as atrizes que interpretaram atrizes, para todas as mulheres que representam, para os homens que representam e se tornam mulheres, para todos aqueles que querem ser mãe e para minha mãe.”

Lola e Manuela são argentinos vivendo na Espanha, invertendo a migração “original” entre a metrópole e a colônia. Depois da morte de seu filho, Manuela vai para Barcelona, à procura do ex-marido. Compara, então, essa viagem com outra anterior, também de Madri a Barcelona – viagens mesmas e outras: na primeira estava grávida, fugindo do pai de Esteban; na segunda, vai em busca desse pai, com o filho já morto. O que poderia ser o reencontro com o passado se constitui, no entanto, como construção de um novo presente, pois é a partir dessa segunda viagem que reencontra Agrado, conhece Rosa e vem a adotar o novo Esteban. Ao fim do filme, retorna ainda a Barcelona, depois de dois anos, com o novo Esteban, para participar de uma conferência sobre AIDS, pois o menino, caso raro, nascera com o vírus, mas este desapareceu. A cena de dois trens movimentando-se em sentidos opostos traduz as idas e vindas entre lugares e tempos considerados de forma descontínua.

⁸ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 65.

Há ainda vários outros detalhes no filme em que se problematiza a relação falso/verdadeiro: Agrado veste um Channel falso; a mãe de Rosa falsifica quadros; quando Manuela veste as roupas de Agrado para ir pedir emprego à freira Rosa, pergunta àquela se não está parecendo uma puta e Agrado lhe responde que, assim, será mais fácil conseguir ajuda, pois as freiras gostam de ajudar putas e travestis; uma personagem da peça *Um bonde chamado desejo* pergunta “Onde está meu coração?” e, a seguir, vemos que ela procurava sua caixa de jóias, em forma de coração.

Depois de constatar que as ações da experiência estavam em baixa (e com elas, podemos acrescentar, a autenticidade), Benjamin afirma que não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências, mas sim que aspiram a libertar-se de toda experiência⁹. Na nova e positiva barbárie de inspiração benjaminiana, a “autenticidade” retorna como construção, não como busca de semelhança a um padrão, original e primeiro, que hierarquizaria as cópias em mais ou menos fiéis. As novas identidades que circulam no filme de Almodóvar se reconhecem como “autênticas”, porque se travestem do que desejam ser, sem economizar. O similar não se obriga a fazer reconhecer o modelo; desenvolve-se em séries, que se propagam, sem ordem ou sentido predeterminados, de pequenas em pequenas diferenças¹⁰.

Restam de verdadeiro os sentimentos e o peso dos litros de silicone.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. / Experiência e pobreza. In: ——— *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 4ed. São Paulo: Brasiliense, s/d.
- . A tarefa do tradutor. *Cadernos de mestrado UERJ*, Rio de Janeiro, p. XX, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 65.

⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: ——. *op. cit.*, s/d.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *op. cit.*: 60-1.

HARAWAY, Donna Jeanne. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996, p. 27.

MORICONI, Italo. Nova barbárie ou nova pedagogia? *Cadernos de memória cultural*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 3-15, out. 1994/mar. 1995.