

REITERAÇÃO E SUBVERSÃO NO CINEMA DE ALMODÓVAR

Um outro pé para aquele salto

Thiago Rodrigues LOPES²⁰

Resumo: neste artigo utilizaremos o filme *De Salto Alto* como pano de fundo para a discussão das relações entre as performances de gênero e os processos de subjetivação que acontecem com (e nas) produções estéticas como forma de simulacro da vida cotidiana. Para tanto, sob uma perspectiva bakhtiniana, nos ateremos em analisar algumas cenas e recortes, problematizando alguns recursos de narrativa e de agenciamentos de linguagem utilizados pelo cineasta.

Palavras Chave: Bakhtin, Almodóvar, Identidade de gênero.

REITERATION AND SUBVERSION IN ALMODÓVAR FILM

Another foot for that high heels

Abstract: in this article we will use the film *High Heels* as a backdrop for the discussion of the relationship between the performance of gender and subjective processes that happen in aesthetic productions as a form of mockery of everyday life. We will, under a Bakhtinian perspective, we propose to analyze some scenes and clips, discussing some features of assemblages of language used by the filmmaker.

Key Words: Bakhtin, Almodóvar, Gender identity.

1. Primeiras palavras

Cabida a apresentação, o cineasta Pedro Almodóvar Caballero nasceu em 1950, foi funcionário público, desenhista de quadrinhos, ator de teatro *avant-garde* e se apresentou travestido como vocalista de uma banda de rock. Apesar de não ter estudado cinema antes do início de sua carreira como cineasta, é considerado um dos grandes realizadores da história do cinema, sendo o primeiro espanhol a ser indicado ao Oscar como realizador, bem como premiado com dois Oscar, dois Globo de Ouro, quatro BAFTA, três prêmios do Festival de Cannes e seis Goya, a honraria máxima do cinema espanhol.

Dentro da extensa e densa filmografia almodovariana, nos debruçaremos neste artigo sobre o filme *De Salto Alto*, de 1991. Esta trama se dá num misto de comédia, drama, intriga policial, e aborda a relação de abandono e reencontro - em um hiato de 15

²⁰ Mestre em Estudos de Linguagem pelo Programa de Mestrado em Estudo de Linguagens-MeEL. Membro do Grupo de Estudos Relendo Bakhtin-REBAK/UFMT. Cuiabá-MT. thiagopsi_crchmt@yahoo.com.br

anos - entre a cantora *Becky del Pálmara* e sua filha *Rebecca*, interpretadas por Maria Paredes e Victória Abril.

As obras de Almodóvar¹ são bastante difundidas e discutidas nas cenas e circuitos *cult, underground, alternativos e acadêmicos*, mas também ao longo do tempo foram sucesso de crítica e de público num *jet set* mais amplo. Se hoje as diversas bases virtuais de pesquisa nos apresentam lisonjeiras biografias sobre Pedro Almodóvar; se a crítica e as expectativas populares sob a filmografia almodovariana já compreendem melhor seu jeito de fazer cinema; e se hoje “*A pele que habito (2011)*” lançado mundialmente em salas de cinema comercial, pode atingir um público mais amplo, não podemos perder de vista que Almodóvar iniciou sua trajetória como um grande *moviemaker* popular espanhol. No contexto da saída do período de ditadura para a entrada na democracia, é explicitado por Allinson (2006), que Pedro Almodóvar é considerado um grande cronista e agente provocador da ruptura contra o *Franconismo*, simbolizando a liberdade e a democracia na Espanha.

2. Um olhar bakhtiniano para os agenciamentos de linguagem em Almodóvar

Podemos bem dizer que a arte de fazer cinema empenhada na obra de Almodóvar, difere-se dos tons quase uníssonos dos *scripts* hollywoodianos, pois ele vai buscar outras formas de nos contar seus enredos. Eduardo P. Cañizal, em “*Urduidura de sentidos: Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*” (2012), organiza um conjunto de artigos por meio dos quais podemos perceber que a filmografia de Almodóvar muito nos conta sobre os percalços políticos e sociais na Espanha, bem como sobre as influências e decorrências destes para os desdobramentos do cinema arte, e vice e versa. Em um dos artigos organizados por Cañizal (2012), intitulado “*O Limiar do desejo*”, de Wilson H. da Silva, há a discussão sobre como a filmografia de Almodóvar reflete e refrata *o limiar dos desejos* na sociedade espanhola, e de forma mais ampla, nos remete aos caminhos e formas almodovarianas de nos contar sobre as repressões sociais e recalques subjetivos. O cinema almodovariano:

Traz em si marcas e reminiscências prenes dos desejos mais profundos da sociedade espanhola [...] Dialogando com desejos reprimidos, sufocados ou sublimados de uma sociedade que, durante quatro décadas, sobreviveu sob uma ferrenha ditadura [...] (SILVA *apud* CAÑIZAL, 2012: 52)

O excerto acima baliza a relação entre *o desejo e a narrativa*, bem como a arquitetura do projeto discursivo almodovariano, à luz do conceito de *carnavalização*, dentro de um escopo teórico bakhtiniano. O caráter carnavalesco das imagens é discutido por Discini (2008), que baseia suas reflexões em torno das obras bakhtinianas: “A Cultura Popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais (1981) e Problemas da Poética de Dostoiévski” (2008). A autora fala de uma *cosmovisão carnavalesca*, que pôde ser percebida nas festas, manifestações e ritos populares de diversas culturas, mas, que vai mais além da concepção espetaculosa-teatral (BAKHTIN, 1981). Trata-se de empenhos de linguagem que (re)apresentam papéis e poderes, e que constituem os espaços discursivos que cabem àquele outro, esquivo e escuso, grotesco, do que foge ao consagrado, com efeito, do espaço da loucura. Para nós refere-se à ação subversiva e renovadora ali empenhada, e que também acontece na arte, na literatura e na filmografia de Almodóvar. A fuga do padrão e o desvio do que jaz consagrado baliza este *caráter renovador* que entorna o conceito de carnavalização.

O carnaval, é uma forma de libertar-se da opressão das ideologias e signos que se naturalizam e normativizam-se, de contestar a palavra monológica, de espaço de (re)apresentação e estranhamento do grotesco, do diferente. Isso acontece nos filmes de Almodóvar, com a caracterização e performance de gênero²¹ suas personagens que carnalizam os papéis e poderes de seu contexto social e cultura, bem como em relação à sua própria forma de fazer cinema, que também deslocam os limites de fazer e apreciar cinema. Ao discutir a carnavalização no cinema brasileiro, Filho comenta que,

Bakhtin deixou vir à tona essa concepção transformadora e subversiva quando escreveu a respeito, sendo Rabelais e seu mundo, um estudo sobre Gargântua e Pantagruel, uma de suas obras mais importantes. Ao descrever as estratégias de Rabelais, o crítico russo revela as suas próprias, afirmam Clark e Holquist (2004, p. 314), acrescentando: “como Rabelais, Bakhtin explora de uma ponta a outra de seu texto a interface entre o velho e o novo, o oficial e o inoficial. (...) Seu exame da licença rabelaisiana é uma mediação dialógica sobre a liberdade. (2007: 04)

As questões da opressão feminina e da transgeneridade, bem como outros assuntos remissivos aos totens e tabus espanhóis, são conteúdos latentes nos filmes de

²¹ Na confluência dos Estudos Queer, e de Teóricos como Judith Butler (1990; 2002), Richard Miskolci (2009) e Guacira Lopes Louro (2004), balizamos o conceito de performance de gênero para a área dos estudos de linguagem, ampliando sua compreensão, tal como os agenciamentos de linguagem dos quais a pessoa lança mão para a expressão e vivência de sua identidade de gênero. Podemos citar a vestimenta (montagem), o gesto e trejeitos (o caráter), a maquiagem (o *make*), ou qualquer outro ato de linguagem envolvido em um enunciado concreto (BAKHTIN, [1929] 2009).

Almodóvar, bem como as *tensões, mal estares e interditos* que são ali orquestrados e significados por meio de recursos de linguagem peculiares. O cinema almodovariano abarca a (re)apresentação dos signos e das vozes político e sociais, as inversões dos papéis sociais, a subversão simbólica dos poderes. Apresenta também trajetórias desviantes, desloca perspectivas, (re)conta *aquilo* de uma outra forma, descoroa o signo dos *mesmos* sentidos.

Na filmografia almodovariana, podemos perceber que as formas e cores excêntricas e extravagantes de objetos, de figurinos e cenários, a trilha sonora baseada nas canções populares espanholas como o bolero, bem como a mistura de gêneros como comédia e drama, perfazem grandes deixas, jogos e enredos semióticos e simbólicos. O foco de Almodóvar está nos interstícios da vida cotidiana, distanciando-se da naturalização e linearidade dos papéis percebidos no *romance*. Seu *estilo discursivo* é composto por diversos e peculiares recursos linguísticos e narrativos para representar e apresentar um universo profuso de relações de gênero, afetivas, sexuais, parentais, e de poder, além de verdades ditas de formas inusitadas, de conluios, segredos e de traições, tendo como plano de fundo as noções psicanalíticas de repetição e elaboração, de prazer e desprazer, passado e presente, trauma e sintoma, real e simbólico, culpa e sublimação.

Em *De Salto Alto* (2001), a costura da trama no tempo é apresentada inicialmente com recursos do tipo *flashback*, e nos dá indícios do tônus do enredo da relação entre mãe e filha. No entanto, ao longo do filme, as sobreposições de cena quebram um esperado esquema de trama e subtrama *hollywoodiano*, mostrando cortes e sequências mais lúdicas e semióticas. Tanto os *flashbacks*, quanto a cena do reencontro no aeroporto e no carro, perfazem indícios sígnicos das tensões, anseios, medos e expectativas que se erigem com a situação do afastamento e reencontro.

Na cena em que *Becky, Rebecca* e seu marido, vão ver a transformista *Letal*, os closes e cortes de câmera focalizam os olhares, entreolhares e comportamentos das personagens em relação àquela performance. As sobreposições e cortes desta cena, bem como os closes nos gestos e entreolhares remetem à tentativa de dar os acabamentos e contornos das relações entre as personagens, tal como, no olhar comparativo de *Rebecca* entre sua mãe e *Letal*. Para nós, a figura de *Letal* parece tão ambígua para *Rebecca* quanto para *Becky*, pois lhe lembra o lugar da ausência e abandono maternos, bem como representa a possibilidade do reestabelecimento do laço rompido.

Becky se observa especularmente num corpo *outro*, visualiza semelhanças e não-semelhanças construídas esteticamente naquela situação. Em suas *montarias* (Louro, 2004), transformistas, *drags* e *cross-dressers* simulam um *outro*, mas o extrapolam. Os recursos de linguagem utilizados, tal como o uso de perucas, boás, maquilagens, expressão corporal, técnica de dublagem e o *fazer carão* perfazem uma paródia, um projeto discursivo, uma representação caricata e acentuada dos signos alvo.

No *metiê* das apresentações profissionais de transformistas e *drags* é muito comum o deslocamento das representações e limites ideológicos ligados às masculinidades e às feminilidades, das identidades, dos papéis e das expectativas de gênero. São performances híbridas que reiteram, mas que transpõem as fronteiras sociais e culturais ligadas às questões de gênero. Em relação a esse ir e vir, Guacira Lopes Louro (2004) fala de nossos *performers* de viajantes pós-modernos, pois:

Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A drag é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e a vive à deriva, como um viajante pós-moderno (2004: 21).

Em outro momento *Becky* se depara com alguns cartazes de *Letal*, ela observa-os, e dá continuidade no diálogo com as outras personagens, que também estão diante do cartaz.



Figura n.º 1: Cena do filme De Salto Alto (1991) Disponível em [www.http://publishing.cdlib.org](http://publishing.cdlib.org).
Consulta em 10 de jan. de 2014

As cenas citadas, e a cena ilustrada acima, figuram uma construção sócio-semiótica, que podemos balizar nas discussões sobre as relações entre *O retrato e o retratado* Coli (2005). A transformista e o cartaz mimetizam, mas extrapolam os aspectos materiais e subjetivos de Becky. Nos espetáculos, os transformistas e @s drags, queen e kings²², orquestram um simulacro à impressão de realidade, mas também recriam-na em suas performances locais.

A imagem de *Femme Fatal* no cartaz reapresenta de novo o mesmo, há o ensaio de ser o representado, neste caso, Becky em sua época de glória dos anos 60. O enquadre do rosto com o cartaz ao fundo, os adornos, as cores, as formas são empenhos e recursos de linguagens para o ato. Com as discussões de Coli (2005) sobre “*O invisível das imagens*”, podemos inferir que há um ideal do retratado, do signo anterior, há um empenho de linguagem que reapresenta, materialmente, subjetivamente e criativamente o retratado, de algo que quer ser contado dele.

O cartaz reflete a arquitetônica discursiva da obra, já que faz parte dela. Ali, *Becky* é recontada e pode ser relida ao olhar e toque de Almodóvar, sua imagem é reapresentada ao tom da obra. Isso bem serviu à cena em que há o enquadramento de foco em *Becky* com o cartaz ao fundo. A obra apresenta-nos a perspectiva da semelhança, em Coli (2005), que é muito importante à estética e à filosofia, pois ela nos diz sobre a ligação invisível das imagens.

Ao discutir sobre as questões da *essência do retratado* no universo proustiano, Jorge Coli (2005) diz que não há *essência platônica* em Proust. A performance de *Letal*, bem como sua imagem no cartaz, opera fora dos limites do *fetichismo ao original*, ela não quer ser *Becky*. Como bem lembra Coli, ao referir-se às obras estéticas tal como fotografias, quadros, esculturas e estátua, “o retrato não é o retratado; o retratado é, portanto, é ele quem comporta a essência que o define como ser” (COLI, 2005: 81). Nestas plataformas estéticas o homem e a arte se tangenciam, se hibridam ou distanciam. A obra em sentido mais amplo nunca será o representado em sua totalidade, pois se dará sob uma outra arquitetônica.

O referido autor aponta que há processos de identidade e de identificação acontecendo nas situações que envolvem as questões das produções e representações

²² O símbolo @ tem sido utilizado em textos acadêmicos e não acadêmicos como um recurso de neutralidade linguística em relação as identidades de gênero masculina e feminina. Neste caso foi utilizado para englobar as feminilidades performadas por Drag Queens e pelas masculinidades performadas por Drag Kings.

humanas, tal como fotografia, pintura, estátuas, cinema, dentre outras. A imbricação dos interstícios vida e das virtualidades da arte, entre a *estética* e a *ética*²³ pode ser buscada na *arquitetônica*³ dos discursos empenhados nestas plataformas e em seus gêneros discursivos (im)possíveis. O movimento comparativo aglutina-se à perspectiva de buscas a semelhança ou de estranhamento. Isto nos remete ao prisma da “ação de compreender o mundo, e de se fazer cabido nele onde” [...] “assemelhar é conhecer e reconhecer” [...] “O amálgama entre a arte e a vida demonstra que o princípio de semelhança opera como fulcro da percepção, mas, ainda, a erige como processo primeiro da compreensão” (COLI, 2005: 91).

A noção de semelhança também se vincula à ideia da aparência, para parecer, para poder servir de comparação e ser referência de algo para certo auditório. Ainda comenta que “a história da arte moderna firmou-se com a fotografia, com algo que reproduz um original” (COLI, 2005: 82). Nos estudos comparativos das imagens, comparar é uma forma de compreensão silenciosa de relação entre as imagens. A análise das *imagens*, por exemplo, foi fundamental para Philippe Ariès (1981) discutir e problematizar como o conceito de infância erigiu-se nas construções sociais do século XVII e ao século XVIII. Nos estudos da história da arte, a relevância da imagem é nuclear, pois elas carregam em si o próprio processo de raciocínio. Lucy Fisher, (2004) considera o filme *De Salto Alto* pode ser compreendido como um remake do filme *Imitation of Live* (1959) de Douglas Sirk, por abordar as questões ligadas às relações entre mãe e filha, sobre cuidado e abandono, sinalizando-o como pós-moderno por reapropriar-se dos argumentos de Sirk.

A performance na boate e a representação no cartaz são recursos de autoria que reapresentam *Becky*, mas que também apresentam *Fatal*. Inicialmente podemos ver o estranhamento de *Becky* ao especular cartaz, ela se vê numa outra perspectiva, num outro. Podemos inferir que há um gênero discursivo dentro de outro gênero, e que os gêneros discursivos não são apenas veículos que transmitem como podem a essência do original. Para Coli (2005) a reprodução não expressa *per se* uma “essência real”, sua natureza é invisível. A obra de arte, bem como as expressões identitárias não se reduzem às suas materialidades. Para Coli (2005),

²³ Nas obras que compreendem o Círculo Bakhtiniano, e nas obras de seus comentadores, *ética* e *estética* são termos conceituais que referem-se à vida e à arte, respectivamente. *Arquitetônica*, refere-se a um outro conceito bakhtiniano desenvolvido para tratar das relações entre a arte e da vida, é a visão da obra enquanto projeto estético. Diz respeito à construção e estruturação dos enunciados e do discurso em torno dos gêneros discursivos material, forma e conteúdo.

Uma obra de arte torna-se, em seu modo mais eterno e verdadeiro, algo que é captado pela observação, em forma mais involuntária que voluntária, e que termina armazenando, à nossa revelia, dentro da memória. (...) Semelhanças e analogias criam uma substância artística maior que seus limites materiais (2005: 91).

A arte do fazer cinema perfaz um método, uma forma, recursos linguísticos, no intento de retratar a *essência do retratado* e criar um elo entre o representado e a representação, no nosso caso entre *Femme Fatal e Becky*. Isto tenciona a pré-discursividade do signo, ao passo que refrata um novo prisma de Becky. As performances d@s drags reiteram, mas carnalizam os sentidos atribuídos aos signos, possibilitando diversos deslocamentos e outras perspectivas de realidade. Estes movimentos performativos que acontecem na ética e na estética perfazem quase que uma reciclagem dos signos, reiteram mas subvertem, apresentam novos caminhos e possibilidades de inscrição, identificação e subjetivação ao/do signo anterior.

Um quadro exposto assepticamente em um museu, uma apresentação de *Fatal* para uma plateia vazia, a palavra no dicionário nos remete que a obra *per se* não quer dizer nada, que a palavra monológica é insuficiente, e que há a necessidade de um *outro*, de um contra-discurso, de um contexto que lhe dará o acabamento. A genitália com a qual nasce o ser humano não define *per se* a subjetividade, a direção do desejo ou a compulsoriedade do pertencimento ao gênero masculino ou feminino.

A expressão do gênero tal como empenhos de linguagem, como enunciados (BAKHTIN, 2003) tanto podem estabilizar/reiterar quanto deslocar/subverter as possibilidades de sentido, as inteligibilidades das performances e os destinos. Em Miskolci, (2009), a perspectiva *queer*, de atenção metodológico-científica às questões de gênero, desconfiam da estabilidade de uma mera construção empírica social das identidades. As obras de Almodóvar fogem, destoam dos roteiros, caracterizações e atuações do cinema industrial, nos apresentam uma forma outra de agenciamentos linguísticos no fazer cinema, e nos aponta uma forma outra de leitura/apresentação/compreensão das performances de gênero, identidades e papéis sociais. Assim como os empenhos *queer*, sejam acadêmicos ou artísticos-intervenção, que buscam descerrar a impressão das identidades como estáveis, coerentes e regulares.

O ponto chave do universo almodovariano são os encontros, são as tensões vividas nas interações. Ali está a centelha para compreender tanto a impressão de coesão quanto a de fluidez com que cada personagem se constrói. A tessitura das identidades em

Almodóvar são densas porém maleáveis, e ganham seus contornos com cada nova situação, com as reviravoltas comuns aos interstícios da vida cotidiana. O que era padrasto agora é marido, o que era marido agora é genro, a impressão de que toda *drag* seja homossexual não é precisa, o seio que fere e abandona retorna querendo reparação. Trata-se de um jogo de encontros e escansões consigo mesma instigada por seus interlocutores, pelos seus “outros e com os outros de si mesmo” (PONZIO, 2010).

3. Considerações Finais

Não há um sentido unívoco em relação ao signo, obra ou identidade. Não há palavra final. Em casa nova performance, que pode ser pensada também como um enunciado concreto de que falam os bakhtinianos, como o enunciado concreto, mundo as impressões de identidade e os marcadores identitários para o gênero se estabilizam, mas também se libertam.. O retorno de *Becky* a coloca diante de seu passado, confrontando-se com o presente, da *Becky* de outrora, parodiada por *Fatal*, tal como um dia foi e que não mais será, mas com a qual se identifica, e estranha, e se identifica. O reencontro com a filha desloca sua coesão identitária, fazendo-a retomar antigas posições discursivas, funções e papéis político-ideológicos, instaurando a culpa que anteriormente não existia somente no momento em que revisita aqueles antigos papéis, somente quando coloca outros, mas mesmos pés, naqueles mesmos saltos.

Referências:

ARIÉS, P. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

ALLINSON, Mark. **A Spanish Labyrinth: The films of Pedro Almodóvar**. I.B. Tauris & Co LTD. New York, 2006. Disponível em: <http://books.google.com.br> Acesso em: 20 de Julho de 2012.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. [VOLOCHINOV] [1929]. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad.de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: MartinsFontes, 2003.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

_____. **Cuerpos que importan – sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Anagrama, 2002.

CAÑIZAL, E. P. (org) **Urdidura de sentidos: Ensaio sobre o cinema de Almodóvar**. 2ªed. Revisada. Disponível em: <http://books.google.com.br> Acesso em: 20 de Julho de 2012.

COLI, Jorge. **“O invisível das imagens”**. In: NOVAES, A. (Org.). Muito além do espetáculo. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. v. 01. p. 80-93.

FISCHER, Lucy. **Modernity and Postmaternity: High Heels and Imitation of Life**. UC Press E-Books Collection, 1982-2004. University of California Press. Disponível em: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks>

FILHO, José S.S., TAVARES, Mara R., BRASIL, Rosa M.S. **A Carnavalização no Cinema Nacional: Quando o filme é texto e pretexto para uma (re)leitura da sociedade**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0064-1.pdf> Acesso em: 20 de Julho de 2012.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MISKOLCI, RICHARD. **A Teoria *Queer* e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.

PONZIO, Augusto. **Procurando uma palavra outra**. São Carlos: Pedro & João Editores. 2010. 176p.