



O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR E A IMAGEM-SOMBRA

FARIAS, Isabela

Estudante de Mestrado do Programa de Memória Social
isabelagoncalves.f@gmail.com

581

RESUMO

O presente artigo pretende analisar novas formas de identificações sociais a partir da cinematografia de Pedro Almodóvar. O cinema é um campo fértil para que representações acerca dos sujeitos sejam desenvolvidas e transmitidas através da linguagem estruturada em torno das construções audiovisuais. Sujeitos marginalizados pela sociedade, remetidos à sombra e ao vazio social conseguem ter um lugar de voz e de formação de suas memórias individuais e coletivas em tramas vistas na cinematografia almodovariana. O reconhecimento do indivíduo em si mesmo é parte fundamental para que este seja trazido à luz nos seios sociais dos quais este pertence.

Palavras-chave: Almodóvar, memória, abjeto

ABSTRACT

This article seeks to examine new forms of social identifications from the cinematography of Pedro Almodóvar. Cinema is a fertile ground for developing representations about the subject and transmitting them through the audiovisual language. Subjects marginalized by society, remitted to the social's shadow and vacuum can have a voice and a formation place of their individual and collective memories in plots seen in almodovarian cinematography. The recognition of the individual in itself is a fundamental part for it to be brought to light at the social places where it belongs.

Keywords: Almodóvar, memory, abject

INTRODUÇÃO

O cinema, assim como as artes plásticas e a fotografia, é uma representação imagética utilizada pelo homem para dar referência ao mundo. Através do audiovisual cinematográfico, nós observamos projetados na tela como em um espelho. Lá estão nossos desejos, medos, entre outras faculdades constituintes dos processos mentais, incluindo como parte fundamental desses processos a formação da memória relacionada ao que nos apropriamos e interpretamos, quando estamos no papel de espectadores.

A obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar é o objeto de estudo deste trabalho. É proposta uma viagem simbólica estética e mnemônica através da análise da



cinematografia almodovariana. A partir de um de seus filmes mais primorosos, *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), é proposta uma aproximação com a temática *queer*, abordada na atualidade por diversos teóricos, como a filósofa estadunidense Judith Butler em *Vida Precária: el poder del duelo y la violencia – Buenos Aires* (2006) e *Mecanismos Psíquicos del poder – Valencia* (2011).

O termo *queer* é fruto de abordagens contemporâneas no campo da Filosofia, sendo contextualizado com outras áreas de interesses das ciências sociais, que discutem temas que envolvam questões como: sociedade, identidade, identificação, cultura e que também perpassa pelos estudos acerca da memória. O significado mais amplo para *queer* seria dizer que é algo que define aquilo e aqueles elementos e aspectos característicos do que é rechaçado pelo meio social. Ou seja, o que fica a margem deste e toma forma daquilo que se apresenta como obscuro, o que se representa pelo abjeto em relação aos movimentos de alteridade e de reconhecimento com o outro.

A *cinematografia almodovariana* nos ajudará a perfilar o conceito *queer* inserido nas tramas e histórias criadas por Almodóvar e que são exemplos, de certa maneira, parodiados do que vem a ser os personagens que aludem tal parte da sociedade. Grupos e movimentos sociais, como o movimento *gay*, contra o preconceito racial e outras minorias que anseiam por reconhecimento e estão encobertas nas relações sociais, são os representantes desta parte. Os filmes do cineasta espanhol propõem um lugar de fala para estes excluídos.

Para produzir uma análise acerca da obra de Pedro Almodóvar, é necessário levantar as suas influências. Almodóvar retrata em seus filmes personagens marginais, em cenas que remontam o cotidiano, o que faz o espectador ter contato com os dramas, as faltas e desejos desse “outro obscuro” (explicar o que é isso). Temas como a homossexualidade, a vida performática e artística das *drag queens*, bem como a mulher são marcantes em seus filmes. Através de seus personagens, o cineasta busca a identificação e o reconhecimento de pessoas com estilos de vida esquecidos e malgrado pela sociedade. Sua aproximação com o universo feminino propõe uma estética própria.

Este artigo tem como meta tratar a questão da *diferença* estabelecida na parte de formação do sujeito. Como a identidade coloca-se diante de um seio social que segrega modos de ser? Os meios para se ter o reconhecimento necessário visto pela



sociedade para que não sejamos identificados como sombras sociais se mostram consistentes, eficazes para se alcançar um fim desejado? Em que podemos fundamentar o vazio social vivido por grupos marginalizados? Por que são esquecidos e mortos mesmo fazendo parte de grupos, tribos, clãs e diariamente exercitando experiências com o outro, assim como todos nós?

Diante de tais questionamentos, filmes como *Maus Hábitos* (1983), *Kika* (1993) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) (objeto específico do estudo deste trabalho) podem descortinar algumas ações e reações culturais, sócio-políticas e psicológicas que ocorrem mediante os conflitos, preconceitos enfrentados no cotidiano por diferentes pessoas. Tabus que ainda existem na contemporaneidade acerca da significação dos gêneros sexuais, no âmbito da violência e das posturas que se adequam e outras que não à nossa sociedade, são os pilares desta discussão.

Para que se possa fazer uma abordagem mais complexa, é interessante cruzar linhas de pensamento da Sociologia, Filosofia, Psicologia, dentre outros pontos de vista afins. Neste contexto, também servirão como base do trabalho os seguintes autores: Juan David Nasio em *O Prazer de Ler Freud* (1999); Denise Maurano em *A Transferência* (2006), Ana Lucilia Rodrigues em *Pedro Almodóvar e a Feminilidade* (2008) e Michel Maffesoli em *Da identidade à identificação* (2010).

É importante correlacionar os apontamentos dados por esses campos teóricos acima com o fato de ser ter como suporte material e referencial de produção simbólica o cinema, posto que ele é um meio de comunicação audiovisual que intermedia a criação de histórias integradas por impressões da realidade e a sua transmissão para o espectador, que se torna a fonte de interpretação primordial para que tais tramas possam sair do escuro das salas de projeção e ganharem luz. Com isso, atualizadas e debatidas de maneira a terem voz e construïrem seu espaço na sociedade, tendo como fator preponderante os processos mnemônicos que farão com que essas histórias se tornem vivas no real.

Osteóricos da memória também são fundamentais para o entendimento de como a recepção da linguagem (especificamente a cinematográfica) agrega valor para a formação de registros e reminiscências através de movimentos miméticos. Para que



possamos entender tais movimentos e como estes influenciam na dinâmica do poder social, utilizaremos os estudos de Jaques Le Goff em *História e Memória* (1984).

O poder da imagem em conjugar o simbólico, imaginário e o real é algo que se amplia quando nos identificamos com o que assistimos na tela. Nosso arcabouço de memória, nossa bagagem de experiências vividas e o que aprendemos como sendo o aceitável na sociedade formam um filtro a partir do que vemos. Almodóvar parece lidar de maneira eficiente com esse poder e utilizá-lo como superfície de contato entre o que é renegado e o plausível pelos grupos sociais.

É com essa afirmativa que se pretende traçar os objetivos desse artigo. Trazer à tona as características da *cinematografia almodovariana* e a partir dela, começar a entender a multiplicidade de modos de vida. De acordo com Butler (2006, p. 66): “la proximidade de lo no familiar, la proximidade de la diferencia que me obliga a forjar nuevoslazos de identificación y a reimaginarlo que significa pertencer a una comunidad humana en la que no siempre puede presuponerse una base cultural y epistemológica em común.”¹

O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR E A IMAGEM-SOMBRA

Em “*Tudo Sobre Minha Mãe*”, Almodóvar expõe o sofrimento vivido por *Manuela*, mãe que perde o seu filho, atropelado no dia em que completaria dezessete anos, *Estéban*, seu filho único, fruto de uma relação do passado, sendo desconhecido por seu pai, o travesti *Lola*, que *Manuela* havia se relacionado em seus anos como atriz na cidade de Barcelona. Mediante a perda do filho, ela decide voltar à cidade espanhola e procurar por *Lola* para contar o que há anos havia escondido: a paternidade de Estéban.

A tragédia vivida pela personagem assemelhasse ao drama de *Antígona* em *Antígona*, de Sófocles (427 a.C). Assim como Antígona tem a difícil missão fazer com que *Polinice* não seja esquecido pela morte e seja enterrado dignamente, *Manuela* tem o propósito de apaziguar a dor pela perda de seu único filho, aonde vê solução na

¹A proximidade do não familiar, a proximidade da diferença que me obriga a forjar novos laços de identificação e a reimaginar o que significa pertencer a uma comunidade humana em que nem sempre se pode pressupor uma base cultural e epistemológica em comum.



legitimação de sua vida e morte através do reencontro com seu pai. Durante sua busca, revê o travesti *Agrado*, que irá ajudá-la a buscar informações sobre o paradeiro de *Lola* e acaba por conhecer outras pessoas que serão essenciais para que possa vivenciar o luto e realizar tal propósito, como *Huma*, *Nina* e a *Irmã Rosa*.

A protagonista, em viagem a Barcelona, como se vivesse uma volta ao passado, passará por situações trágico-cômicas. Ao mesmo tempo em que encontra motivações para seguir sua vida, mesmo com a perda do filho, a personagem também viverá momentos-limites. Neste contexto, *Manuela* encontra um grande desafio ao descobrir que *Irmã Rosa*, uma jovem freira, está grávida. Dois fatores irão fazer com que a protagonista zele pela integridade de sua nova amiga: ela descobre que *Irmã Rosa* está grávida de *Lola*, seu antigo companheiro, e que a religiosa é portadora do vírus da AIDS.

A partir destes acontecimentos, *Manuela* lutará para que a amiga consiga chegar até o final de sua gravidez, enfrentando a postura conservadora dos pais. Diante disto, a trama é repleta de elementos conflitantes, muitos deles vividos pelos grupos que desejam ter reconhecimento social. Desta forma, a *cinematografia almodovariana* torna-se exemplo de uma linguagem narrativa e estética que se coloca a favor de um lugar de voz para os excluídos da sociedade.

Seus personagens demonstram a relação entre vulnerabilidade e violência colocada por Judith Butler, na medida em que a autora define tais elementos como preponderantes para uma noção do surgimento de segregações que levam não apenas a significação de sujeitos para o vazio social, mas que também carregam seus corpos como a representação da materialização do abjeto (*queer*). Butler (2006 pag 52) afirma:

“El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumento de todo esto. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca sonlo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mio.”²

²O corpo supõe mortalidade, vulnerabilidade, praxis: a pele e a carne nos expõe a vista dos outros, porém também o contato e a violência, e também são corpos que nos põem em perigo de nos converter em agentes e instrumento de tudo isso. Mesmo que lutemos pelos direitos sobre nossos próprios corpos, os



Desta maneira, ao encararmos nosso corpo como parte do social, sendo mediado por influências das regras socioculturais e políticas da sociedade, podemos observar que a formação do abjeto (*queer*) se dá pelas referências colocadas por uma sociedade heteronormativa e binária em temas de gênero. A imposição cultural do que seria o masculino e o feminino aliena a possibilidade de um reconhecimento de sujeitos que não se enquadram nestes perfis determinados. Para Almodóvar, a paródia desta sociedade cheia de preconceitos e tabus é um meio de reivindicar a existência de tais sujeitos.

“*Tudo Sobre Minha Mãe*” mostra que várias faces do feminino no cinema são configuradas nas personagens. *Huma* é uma atriz madura, de meia idade e que tem uma convivência maternal com *Nina*, sua amiga de elenco no teatro. *Nina* é uma jovem atriz, viciada em heroína, que transparece ser uma pessoa agressiva e rebelde, o que nos remete ao estilo *vamp* do cinema. Sua rebeldia chega ao ponto de ela ser destituída do papel de *Estela*, sendo substituída por *Manuela*, já que esta havia encenado o papel anteriormente. A peça “*Um Bonde Chamado Desejo*” exerce função de pano de fundo do filme, pois *Manuela*, ao assisti-la e depois encená-la novamente, revive acontecimentos passados de sua própria vida.

A *vamp* é o oposto da mulher virginal ou da “mocinha inocente”. *Nina* nos remete às mitologias nórdicas e mediterrâneas, aonde a figura da mulher fatal se origina. *Irmã Rosa* é o exemplo desta *mulher virginal*, inocente, que é movida por sonhos “românticos” e que transparece a pureza da feminilidade. *Agrado* é uma figura que transita na intercessão do masculino e do feminino por ser um travesti, e ao mesmo tempo ser o exemplo explícito da mulher contemporânea, ou seja, “a mulher sexuada”, que é sujeito do seu desejo e que não tem como foco de sua existência apenas o casamento e a maternidade. Esta característica de *Agrado* faz com que a personagem seja personificada como o ponto de equilíbrio para cada uma das outras personagens. Denise Maurano, em *A Transferência* (2006 pag 51), define a posição da mulher e o que é pontuado acerca do feminino no âmbito da Psicanálise. A autora comenta:

corpos pelos quais lutamos nunca são suficientemente nossos. O corpo tem uma dimensão invariavelmente pública. Constituído na esfera pública como um fenômeno social, meu corpo é e não é meu.”



“Se é a relação com o falo que estabelece a distinção sexual, resta numa mulher uma parte que não está submetida ao sexual e que, por isso, faz apelo a outra coisa: ao ilimitado, ao inacessível, em último caso, ao amor, que é o milagre que vem no lugar da impossibilidade de o sexo conjugar tudo, ou de a insuficiência da relação fálica delinear tudo o que interessa na existência. O amor permite uma curiosa conjugação com o Outro, sem que este apareça através de nenhum lugar-tenente.”

Para a autora, o feminino está no mistério do encontro entre o que não se tem (o falo) e o porquê, ou o fora do sexo. A mulher se posiciona referente tanto à indiferença originária, quanto a uma suplementação imposta pelo universo fálico de representação.

O cinema *almodovariano*, além das buscar ideias nos movimentos feministas da década de 70, também é elaborado através de inspirações oriundas de mulheres presentes na vida do diretor, como sua mãe. O cineasta inclui ainda em suas obras referências a musas do cinema das décadas de 50 e 60 e ao estilo pin-up³, marcante na caricata figura de Betty Poppy. A justificativa bem-humorada que o cineasta expõe para sua preferência por personagens femininos resume-se em uma frase: “Os homens também choram, mas as mulheres choram melhor”. Almodóvar é considerado o “diretor de mulheres”, por relatar dramas, desejo e fantasias do imaginário feminino. Ana Lucila Rodrigues (2008 pag 49) contextualiza a evolução da representação da feminilidade no cinema:

“O cinema começa a ser povoado pelo que muitos chamam de “mulheres reais”. Momento importante que abrirá caminho para as personagens femininas de Almodóvar, que inicia seu cinema influenciado, sem dúvida, pelos movimentos feministas da época, trazendo um perfil feminino mais realista para as telas. Por isso, se entende um conjunto de representações que retratam a mulher em seu cotidiano vivido, com ênfase nos dramas domésticos e com a própria inserção do imaginário que lhe é próprio.”

³ O modernismo da pin-up, jovem bonita, cuja profissão é fotografada. É uma jovem desconhecida, tem por existência o anonimato. Matéria plástica para poses. IN:RODRIGUES, Ana Lucilia. *Pedro Almodóvar e a Feminilidade*. São Paulo. Ed: Escuta. 2008. pag 48.



Ao elencar o que entendemos por feminino nos ditames da sociedade contemporânea, o diretor mostra a trajetória de evolução e conquistas atribuídas aos grupos sociais formados por mulheres, sua valorização e inserção na sociedade como um todo.

Seus filmes colocam a feminilidade em questão. Mostram que não só as mulheres representam o feminino, mas que as *drags*, travestis e outros ditos seres andrógenos pela sociedade, também contribuem para elaborações simbólicas de formas diversificadas de expressão do feminino no meio social. É importante frisar que o significado do feminino aqui é abordado de acordo à ótica barroca do que seria o criar artístico. Ou seja, Almodóvar estabelece contato com o dito indiferente em termos sociais e com isso, abre uma “fenda criativa” ao escrever roteiros que buscam a representação imagética desta indiferença nas relações de alteridade.

Neste sentido, o cineasta aposta em personagens caricaturais, como *Agrado* e *Lola*, e promove um processo de inserção destes na realidade, de maneira que possam ser vistos e pensados como sujeitos que possuem sentimentos, emoções como qualquer outro humano. O feminino, que faz parte da lógica binária da ordem sexual da humanidade, segue em paralelo com o andrógino, o ser dúbio e sem um padrão sexual determinado, e com isso, é demonstrado que na formação da *persona*, o movimento de abertura para o outro faz parte da sobrevivência. De acordo com Maffesoli (2010 pag 273):

“Esse reflexo de autoconservação nos ensina que, levando até ao extremo da dilaceração da abertura, a pessoa pode se tornar o ninguém, o que pode garantir a liberdade essencial. Ser o ninguém pode fazer tomar parte de uma energia vital primordial que escapa as determinações da singularidade.”

Podemos dizer que é a fomentação deste “ninguém” dito pelo autor que Almodóvar deseja mostrar. Pessoas abertas às relações sociais, que se colocam a



entender as *diferenças* que existem, para que se possa ser um sujeito íntegro através dos movimentos de alteridade e de se “estar-junto”⁴ com o outro Maffesoli 2010 pag 243).

As questões que envolvem a sexualidade e gêneros sexuais povoam os roteiros dirigidos por Almodóvar. Diferentemente de outros filmes como “*Ata-me*”, onde existem cenas extremamente eróticas, tal qual a cena em que a protagonista se masturba com um pequeno boneco durante o banho, “*Tudo Sobre Minha Mãe*” não contém em seu roteiro cenas de forte erotização, muito menos de sexo explícito. Mas por outro lado, pode ser notada a presença fundamental de papéis socialmente ditos como andróginos, sendo desempenhados por uma *drag*. É o caso de Lola, por exemplo, que tem características de uma *drag* e ao mesmo tempo é o pai de *Estéban*. Ou seja, para o senso comum, pessoas que não pertençam a grupos sociais pré-determinados, não podem exercer certas posturas sociais, como a paternidade e, por isso, causam estranheza.

É com esta estranheza que se quer trabalhar no filme e através dela, trazer outros conflitos, como a perda e o luto por um ente querido, o vício em drogas e descoberta de ter uma doença incurável. Butler em seus estudos elabora de que maneira isso torna o ser humano vulnerável e alvo da violência. Para a autora, a ordenação binária da sexualidade é um arranjo social. A autora afirma que não existem gêneros sexuais, ou seja, masculino e feminino, e sim que todo tipo de gênero surge por um apanhado performático. Butler (2011) afirma:

“(...) la interpretación (performance) del género produce la ilusión retroactiva de que existe un núcleo interno de género. Es decir, la interpretación del género produce retroactivamente el efecto de una esencia o disposición femenina verdadera o perdurable y es por ello por lo que no podemos utilizar un modelo expresivo para analizar el género. Argumenté, además, que el género se produce como una repetición ritualizada de convenciones y que este ritual es impuesto socialmente gracias en parte a la fuerza de la heterosexualidad preceptiva (...)”⁵

⁴Conceito abordado pelo autor que diz respeito a formação de um sujeito fragmentado através da vontade de estar com outras pessoas. Idem Ibedem: Pag 243.

⁵“(...) a interpretação (performance) do gênero produz a ilusão retroativa de que existe um núcleo interno de gênero. É dizer, a interpretação do gênero produz retroativamente o efeito de uma essência ou disposição feminina verdadeira e perturbável e por isso por o que não podemos utilizar um modelo expressivo para analisar o gênero. Argumenta-se que o gênero se produz como uma repetição ritualizada



A vulnerabilidade e a violência projetada em grupos determinados são alçadas em tais práticas ritualizadas que exercem um movimento de isolamento daqueles que não se enquadram em regras definidas sócio-político e culturalmente. Tal isolamento também é gerido por movimentos de memórias com os quais se vê cada vez mais a normatização simbólica do que seria a realidade. Entende-se que se têm modelos sociais pré-estabelecidos uma organização de relações entre eles. Aqueles que militam por algo que ressalte uma *diferença* a esta organização, enfrentaram conflitos e dificuldades para se colocarem frente a uma massa coletiva dogmas e normas arbitrárias.

Muitos desses grupos são silenciados de tal maneira a não terem um lugar de fala. Outros são fadados ao esquecimento, ou seja, postos como seres des-realizados, não somente esquecidos em vida, mas sem direito a uma morte reconhecida. Apenas sobrevivem como espectros sociais, sombras de sujeitos que querem ser apenas em si mesmos e não enquadrados em qualquer norma ou regra.

Em sua análise sobre o conceito de memória, Le Goff trará à tona a questão do esquecimento e como este tem importância na manipulação e no poder exercido por um seio social. Le Goff (1984) afirma:

“(...) a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos modos fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.”

A partir da afirmativa do autor, notamos que os ideais de reconhecimento e de identificação seguem em paralelo com jogos de poder, os quais definirão a postura de tal conjunto de sujeitos tem na relação de alteridade com o outro. Conjecturas políticas e econômicas por muitas vezes são mais valorizados do que o processo de formação do “eu” de uma pessoa. A pertinência de que somos constantemente afetados em nossas relações sociais, que este outro nos forma, parece ser esquecida.



“*Tudo Sobre Minha Mãe*” revela em seu desfecho a protagonista cumprindo sua missão inicial. *Manuela* reencontra *Lola* e conta tudo sobre *Estéban*. Além disso, tem o dever de cuidar do filho de *Rosa*, que morre no parto, em uma nova experiência maternal. Esta experiência a faz reviver momentos de sua figura de mãe perdida pela morte do filho. A referência disto é quando *Manuela* batiza o bebê como *Estebán*, em homenagem a seu filho.

O cinema almodovariano utiliza técnicas de enquadramento, som e uso de imagens, assim como outras obras cinematográficas, para transmitir a realidade da sociedade contemporânea com suas nuances. O objetivo é revelar o que há de intrínseco na psique dos personagens da trama de maneira viva e de ser um “simulacro” do mundo real, fazendo com que o espectador se localize como parte integrante daquela história.

A questão da “pregnância” das imagens está fundamentalmente relacionada ao sentido de identificação estabelecido por Freud em seus estudos. Através de um viés freudiano, Juan David Nasio (1999 pag 84) afirma que um sujeito se identifica com outro ao elegê-lo, ou seja, assimilá-lo e deixar-se assimilar por este outro. Segundo o autor:

“A identificação designa também um processo tão essencial quanto o do amor, isto é, o processo de formação do eu. Explico-me, fazendo uma última pergunta: quem somos nós, do ponto de vista do nosso psiquismo? O que é o eu? Isto é, de que substância é feito o nosso eu? Pois bem, a resposta da psicanálise é muito clara: somos feitos de todas as marcas que deixam em nós os seres e as coisas que amamos fortemente agora ou que amamos fortemente no passado e às vezes perdemos. Então, quem sou eu? Sou a memória viva daqueles que amo hoje e daqueles que amei outrora e depois perdi. A identificação é aquilo que me faz amar e ser o que sou.”

O autor conclui que falar da identificação do sujeito com o outro é falar de amor. A procura do outro é o princípio de que precisamos deste outro para que possamos constituir o nosso próprio eu. Se esta afirmativa for observada em sua origem, considera-se que este processo de identificação se inicia com as relações do indivíduo com seu núcleo familiar. A família é o referencial inicial de como aquele indivíduo irá arquitetar suas relações com o outro. Em “*Tudo Sobre Minha Mãe*”, o personagem *Estebán*, filho biológico de *Manuela*, formula suas referências iniciais junto à mãe de



forma conflituosa. Por não ter conhecido o pai e por não ter a figura do deste em sua vida, o personagem desenvolveu modos de agir que demonstram sua eterna frustração por conta desta “rachadura”.

O cinema, neste contexto, nos ajuda a relativizar no campo do simbólico aquilo que somos, nossas fantasias e vontades mais íntimas. Este aspecto do cinema, nos faz penetrar em um momento particular com o nosso *eu ideal*, contextualizado por Nasio (1999 pag 24): “O eu ideal é uma expressão ligada ao campo do imaginário (...) está presente na relação do eu com a imagem, por que quando o eu ideal percebe a imagem prenante, essa imagem está carregada de uma idealidade do eu, isto é, daquilo que eu espero”.

Portanto, nosso imaginário parece pulsar e fluir imagens de significação. Através da identificação com as tramas cinematográficas, conseguimos “viajar” pela ficção ou até mesmo por um documentário, gênero fílmico calcado na ligação realista e documental com o mundo. Através deste processo, podemos nos localizar naquela história, identificando-nos e tornando-nos parte dela.

CONCLUSÃO

A *cinematografia almodovariana* conseguiu ter autenticidade explorando uma estética própria, onde os personagens são “figurados” com detalhes que marcam e tipificam o modo de vida de cada um. Almodóvar também elabora diálogos que de fato complementam as cenas, falas que projetam as emoções e conflitos que se passam com determinado personagem. Podemos observar isso na fala de *Agrado*, quando se dirige a plateia de um teatro e diz: “Se ficarem eu prometo entretê-los com a história da minha vida. Se eu for muito chata, podem roncar. Eu vou ouvir, mas podem deixar que não vai ferir a minha sensibilidade. Me chamo *Agrado* pois passei a vida tentando fazer a vida dos outros agradável”

Diante da fala de *Agrado*, vemos que os afetos, as marcas e conflitos que formam o sujeito perpassam pelas histórias. Intencionalmente, o cineasta quer levar as telas de projeção detalhes do que constitui o íntimo das pessoas sem um véu que encubra as cicatrizes deixadas pelo tempo e com isso, faz transbordar os sentimentos



mais escondidos. Talvez essa seja a justificativa para tratar de tantos temas, tabus que a sociedade tenta por em antros de preconceitos, ou em um vazio sem reconhecimento.

Atualmente surgem cada vez mais diferentes tipos de relações sociais que sugerem modos de se enxergar esse novo homem que se vê fragmentado em vários seios sociais, onde exerce diversos papéis sociais, ou máscaras. Como afirma Maffesoli (2010 pag 281): “Pode-se apresentar essa evolução como sendo uma feminização do mundo social”. É nesta vertente que o cineasta espanhol engendra suas tramas.

A abordagem do feminino em seus filmes afere ao que está além dos rótulos que ganhamos em tais seios sociais. Seu objetivo é mostrar que ao mesmo tempo que somos moldados pela realidade, também inferimos diariamente em seu percurso. Para conseguir passar esse movimento, nada mais exemplificado do que lidar com grupos que fogem das normas. O excesso do que se idealiza ser e o desdém com o que se é impede que muitos possam se libertar de uma identidade dada e “ser” uma real identificação que se personifique nas comunidades, tribos, clãs que frequentados.

Com uma linguagem singular, Almodóvar consegue aproximar dos opostos: o *feminino* e o *abjeto*. Seus personagens marginalizados conseguem expressar uma feminilidade que mostra a tentativa de ser tornar reconhecível, não sendo constituído por um molde social. O cineasta constrói sujeitos andróginos, quase “novos seres” que remetem a ontologia do nada. Ou seja, ser indefinido é ser em si. É entender que o homem é um ser incompleto, não absoluto, que nós somos o reflexo das inúmeras facetas que engendram a nossa realidade. A transgressão da estigmatização e ter um lugar de voz na sociedade parecem ser o que basta para tais sujeitos.

O cineasta com o suporte audiovisual de criação de impressões de realidade (o cinema) tira o abjeto da obscuridade, traz seus contornos à luz e mais que isso, mostra que na vida cotidiana temos múltiplas linhas que nos delineiam ora com um traço mais forte, ora com rabiscos quase invisíveis. Como em uma tela barroca, mesmo o todo sendo algo homogêneo e com partes indissociáveis, é necessário ser reconhecido, pois sem isso, somos apenas telas em branco sem expressão alguma. Somos assim, (des)



sujeitos (des) realizados. “La desrealización del “Outro” quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino em una eterna condición de espectro”⁶ (Butler 2006 pag 60).

Em um raciocínio amplo, podemos dizer que o *amor* é a base para as relações sociais onde o reconhecer seja valorizado. O amar é a engrenagem para que os movimentos de alteridade aconteçam. Assim entenderemos que somos afetados dia a dia, que *Eros* está tanto em nosso cotidiano, quanto na formação da nossa memória. Emesmo aquilo que mais rechaçamos, odiamos, deve ter seu espaço de existência e quiçá de sobrevivência na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith. Violencia, duelo, política. IN: Butler. Vida precária: el poder del duelo y la violencia. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2006.
- BUTLER, Judith. Genero melancólico/identificación rechazada In: Mecanismos psíquicos del poder. Valencia: Ediciones de Cátedra, 2011.
- LE GOFF, Jaques. Memória In: Memória –História . Enciclopédia Eiwandi, V1. Portugal. Imprensa 4. Casa da Moeda, 1984.
- MAFFESOLI, Michel. *Da identidade e identificação in: No fundo das aparências*. 2010 RJ.Vozes.
- MAURANO, Denise. *A Transferência*. Rio de Janeiro. Ed: Jorge Zahar. 2006.
- NASIO, Juan David. *O Prazer de Ler Freud*. Rio de Janeiro. Ed: Jorge Zahar. 1999.
- RODRIGUES, Ana Lucília. *Pedro Almodóvar e a Feminilidade*. São Paulo. Ed: Escuta. 2008.

⁶“A desrealização do Outro quer dizer que não está nem vivo, nem morto, e sim em uma eterna condição de espectro”.