

Um olhar sobre a pele Almodóvar

A look at the skin Almodóvar

Wilton Garcia

Artista visual, Doutor em Comunicação pela ECA/USP e Pós-Doutor em Múltiplos Meios pelo IA/UNICAMP. Professor da Fatec-Itaquaquecetuba/SP e do Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso. Autor do livro “Feito aos poucos_ anotações de blog” (2013), entre outros. Email: wgarcia@usp.br

PERSPECTIVA

RESUMO

Este texto, escrito em forma de ensaio, introduz um olhar sobre o filme *La Piel que Habito* (2011), de Pedro Almodóvar, na expectativa de discutir determinadas categorias discursivas – experiência e subjetividade – como produção de conhecimento. O percurso metodológico, aqui, constitui-se a partir da investigação de sujeitos, objetos e respectivos contextos inscritos por estudos contemporâneos do cinema; muito embora não se privilegie uma cena específica, de fato. Um mix de informações ressignifica os códigos (hiper) midiáticos. Como resultado, o cineasta assina uma poética da diferença.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema contemporâneo; Pedro Almodóvar; *A Pele que Habito*.

ABSTRACT

This text, written as an essay, introduces a look at the film *La Piel que Habito* (The Skin I Live In) (2011), by Pedro Almodóvar, to use certain discursive categories – experience and subjectivity – as knowledge production. The methodological approach here is constituted from the research of subjects, objects and their contexts inscribed by contemporary film studies; although not favoring a specific scene, in fact. A mix of information ressignifies codes (hyper)media. As a result, the director signs a poetic of difference.

KEYWORDS: Contemporary Cinema; Pedro Almodóvar; *The Skin I Live In*.

*Lentamente, desceu mais uma vez ao porão.
O corpo de Alex continuava dependurado nas correntes.
Uma grande poça de sangue espalhara-se no cimento.
Ela soergueu a cabeça de Alex,
Fitou por um instante o olhar
de seus olhos mortos e
em seguida deixou a prisão.
(Jonquet, 2011, p. 157)*

1. Introdução

O campo contemporâneo da comunicação observa a cultura das mídias, cuja informação e entretenimento atualmente encontram-se no enlace de arte e tecnologia. Quando se pensa em mercado-mídia (e consumo), a perspectiva investigativa visa a estudar a relação entre os processos de mediação, os produtos midiáticos e as práticas socioculturais em diferentes circunstâncias e viabilidades entre sujeito e aparatos tecnológicos. Com isso, a natureza do discurso cinematográfico remete a uma qualidade ímpar que aproxima ficção e realidade. Tal aproximação amplia e impacta qualquer experiência humana.

A epígrafe deste trabalho expõe uma cena impactante: tragédia, com vingança e morte. O defunto dependurado retrata a crueldade que faz a sociedade questionar a vida. Diante desse pressuposto, o presente texto – escrito em forma de ensaio – pontua um olhar sobre o filme *La Piel que Habito* (2011); traduzido para o Brasil como *A Pele que Habito*, com direção de Pedro Almodóvar. Tal narrativa cinematográfica – proposta pelo próprio diretor em parceria com seu irmão Agustín Almodóvar – tem como fonte de referência o romance francês *Mygale* (1984) de Thierry Jonquet, lançado no Brasil como *Tarântula* (2011); embora aqui não se trate de desenvolver um estudo comparado entre literatura e cinema.

A expectativa seria mencionar determinadas categorias discursivas – experiência e subjetividade – como produção de conhecimento na discussão de questões crítico-conceituais. No desenvolvimento da leitura a respeito dessa película, há a necessidade de elencar tais categorias, as quais estão diluídas ao longo do texto, mediante a linguagem: estratificada por cultura e representação. Equacionam-se domínios da linguagem que incorporam a mediação de arte, tecnologia, informação e entretenimento. Dessa intersecção, frisam-se algumas figuras de linguagem (metáforas, metonímias, hipérboles entre outras) como terreno fértil no cinema, a ser preparado para propiciar efeitos inigualáveis do contemporâneo. Nesse veio, a tratativa tecnológica decorre sobre a configuração de dispositivos de uma (re/des)construção conceitual e sua práxis, com o uso de

dispositivos fílmicos e cinematográficos (Metz, 1972).

E o conjunto da obra de Almodóvar impulsiona temáticas híbridas como: fronteira, limite, identidade, diferença, diversidade e alteridade, inclusive nesse filme. Sendo assim, o(a) espectador(a) pode privilegiar um olhar circunstancial, que permeie dinâmicas extrínsecas e intrínsecas no *écran*. Todavia, absorvem-se nuances de uma escritura cinematográfica dramática.

Realizadas tais anotações preliminares, passo a enumerar respectivamente três tópicos: *Do cinema; Do filme e Da poética*. Dessa forma, organizam-se três níveis distintos e, ao mesmo tempo, complementares que articulam informações e características do cineasta e do filme citado. Sintetizam-se os estudos contemporâneos do cinema (Ramos, 2005; Peixoto, 2007; Stam, 2003; Vieira, 2005; Xavier, 2008; Nagib, Perriam e Dudrah, 2011), os quais indicam atualizações e inovações.

2. Do Cinema

Os efeitos do cinema revestem-se de ações poéticas – da experiência e da subjetividade – para encantar a plateia, ainda nos dias de hoje. Seria, talvez, o exercício de transformar a passagem de textos, imagens e sons em um discurso potente, em que o lúdico apodera possibilidades do sentir afeto – ser afetado pela obra. Afetar como quem toca, tange o(a) outro(a) mediante os aparatos cinemáticos (Ott, 2010; Sedgwick, 2003). Efetivamente, é ser atingido pela mensagem inebriante de uma fita, que pode fazer o sujeito a pensar na vida. Nesse empenho do profissional de audiovisual, a propriedade de narrar histórias amplia a percepção de mundo.

A delicadeza da matéria cinematográfica (re)escreve uma máxima: considerar as relações humanas na ordem do afeto disposto por produtos culturais como arte, tecnologia, informação e entretenimento. As predicções da discursividade cinematográfica compreendem a *diegese* (Xavier, 2008), a convocar a imagem (fixa e/ou em movimento) e o som como sistema complexo que (re)examina os mecanismos de rupturas do cinemático. A manifestação de um objeto diante da ideia de *diegese* incorpora o devorar antropofágico e tecnológico do público, o qual digere, de modo emblemático, a cena como quem saboreia, se delicia. Mais que usufruir seria aqui se deliciar com a proposta almodovariana.

Levar em conta o cinema contemporâneo, enquanto dispositivo cultural razoavelmente privilegiado para problematizar a representação de determinadas paisagens (Peixoto, 2007), compromete algumas estratégias discursivas, as quais atualizam a produção cinematográfica. Da visualidade à visibilidade, a paisagem

revigora o modo de refletir acerca da imagem, em sua intensidade expressiva, tendo sua própria textura para além do lugar comum. A intensidade da imagem provoca desafios. Essa paisagem, então, emerge com o sentir do sujeito que pulsa – na ordem da experiência e da subjetividade. E, nesse fluxo, a representação das coisas no mundo faz ressaltar condições adaptativas no cinema contemporâneo (Ramos, 2005), em especial quando se olha para os parâmetros globalizantes do chamado cinema mundial – *world cinema* (Nagib; Perriam; Dudrah, 2011). De pronto, isso obriga o(a) espectador(a) a (re)ver/ler esse tipo de manifestação artística e cultural. No cinema são coisas, em cena, que padecem de ser agenciáveis, negociáveis, sem esgotamentos.

Na medida em que se desenrola esse percurso investigativo no cinema contemporâneo, o discurso é capturado em sua potência máxima, provocado pela exaustão de um olhar acoplado aos avanços das inovações. Sabe-se que um discurso cinematográfico não aponta, necessariamente, para uma solução criativa, mas pode pontuar qualquer ação, comportamento e/ou atitude observado pelo(a) espectador(a).

O cinema proporciona o entretenimento e, também, a circunstância para se (re)ver as coisas no mundo (Peixoto, 2007), na (dis)junção de arte, tecnologia e informação. Hoje, essas coisas acoplam a expressão flexível de qualquer evento/acontecimento percebido pelos cineastas. E o “pensar não é nem um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem uma relação de um em torno do outro” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 113). Mais que isso, o uso de estratégias discursivas no cinema provoca uma proposta envolvente, embora nem todo cineasta consiga desempenhar tal atividade com a grandeza necessária para inscrever desafios eloquentes, que mexe com a plateia. Na intensidade discursiva, um projeto inquietante estimula à reflexão. Claro que, o modo diferente de exhibir um enredo fílmico torna-se a recorrência de escolhas e oportunidades para assinalar seu escopo: uma argumentação crítico-conceitual, a absorver a carga de elementos transideológicos (Hutcheon, 2000).

A (re/des)construção de uma expressão cinematográfica contundente busca sua subjetividade. São corpos e afetos dispostos em performance (*action*) no cenário (*setting*). Com determinado consenso, vale lembrar que o *setting* com o figurino e a encenação fazem parte da (atu)ação cenográfica do filme como recursos: estéticos, técnicos e éticos. Desse modo, emerge uma empreitada investigativa de tais recursos que equacionam o enredo cinematográfico durante a pré-produção, a produção e a pós-produção. A expectativa sobre o cinema, emergida no contemporâneo, (re)qualifica frenéticas alterações enunciativas, as quais colocam em evidência sua própria expressão. Nessa magnitude emblemática de enigmas, mistérios e/ou segredos de trucagem, tais alterações demonstram uma experiência (audiovisual), cada vez mais, deslizante, instável e superficial.

Anota-se uma lógica *sine qua non* do cinema atual que intensifica os fatos, pelo gesto enfático de cada ação processada: um ato explosivo. E, tal situação auxilia a (inter)mediação entre a película e o(a) espectador(a). Ou seja, seriam alternativas entre alteridade, diferença e diversidade, que subtraem a performatividade dos

enunciados e confirmam a mensagem. Isso serve como dado a ser citado em qualquer filme, um ponto excêntrico que culminaatenção. Indiscutivelmente, o que se destaca em determinado cinema seria a maneira de exibir seu tema – o mote ideal, o *leitmotiv*. A decisão da escolha seletiva para um ponto de vista particular equaciona o jeito específico de desenrolar a trama.

3. Do Filme

No calor de informações pulsantes, percebe-se que *A Pele que Habito* (2011) mescla uma agudeza recorrente da sociedade contemporânea, visto que o destino perfaz o máximo estado de atenção do opressor contra uma cobaia humana. São situações distintas entre a vítima e o algoz que se comunicam, numa relação de interdependência, para tentar aniquilar as ameaças – como grau imediato de sobrevivência aos atropelos humanos. A sinopse de divulgação do filme enuncia:

Desde que sua esposa foi queimada em um acidente de carro, o Doutor Robert Ledgard, um iminente cirurgião plástico, interessou-se em criar uma nova pele com a qual ele poderia tê-la salvo. Depois de 12 anos, consegue criar uma pele que é um verdadeiro escudo contra qualquer forma de agressão. Além de anos de estudo e experimentação, Robert precisava de mais três coisas: nenhum escrúpulo, um cúmplice e uma cobaia humana. A falta de escrúpulos nunca foi um problema. Marília, a mulher que cuidou dele desde que nasceu, é sua mais fiel cúmplice. Mas a cobaia humana...

Há uma passagem contumaz: a inventividade de um corpo híbrido, (re)feito por retoques biotecnológicos da pele que aparenta uma imagem corpórea. O que faz pulsar os órgãos internos e externos em uma plasticidademaquínica. A extensão da exterioridade à interioridade (e vice-versa) entre corpo e tecnologia faz emergirmodalidades intertextuais desse tipo de filme contemporâneo – capaz de elencar desafios ao(à) espectador(a).

No cartaz do longa-metragem, como na capa do livro, a imagem de uma máscara no rosto, em primeiro plano, permite a projeção do âmago da vítima – como se o passado fosse apenas um disfarce singelo. A máscara esconde algo secreto que deve conter enorme força: uma ocupação *mister*. Isso desdobra uma casca refinada ou uma película sofisticada, da qual o diretor se desfaz para personificar um “novo/outro” Ser polimorfo (Villaça, 2007). Como constructo simultâneo que (re)vela uma mensagem, qualquer máscara esconde e, ao mesmo tempo, exhibe uma dimensão visual/gestual da face humana. Nesse contexto, subversão e transgressão alternam-se pela própria maneira de apreciar o contrário, o antagônico, o negativo, o paradoxal,

o invertido, o oposto, a disputa, a competição etc. Aquilo que enumera pelo avesso, no reverso firme de espelhamento e refração de paradoxos, quase nas contradições do barroco – entre luz e sombra, alto e baixo, bem e mal.

Em uma sequência de planos (fragmentados e não lineares), o diretor propõe uma montagem labiríntica de cenas paralelas e paradoxais. O conjunto narrativo, no entanto, está dividido em três partes pontuais. Nelas, o(a) espectador(a) tenta se acomodar na primeira parte com a introdução de personagens, contextualizada pela mansão, a empregada, o médico e a vítima, em uma história que acontece no ano de 2012, na cidade de Toledo, na Espanha.

Já na segunda parte, a narrativa estratégica cria um *flashback* – e retoma seis anos atrás, ou seja, em torno de 2006 –, para explicitar algumas causas da situação. No cinema, *flashback* são (re)cortes, fraturas. Seria a interrupção de uma sequência cronológica (ou não), trazendo à tona uma derivação cênica ocorrida anterior ou posteriormente, cujo objetivo explica a parte fragmentada da ideia (Ramos, 2005; Xavier, 2008).

E, por último, verifica-se a volta ao presente. Um retorno necessário. O agora vale o ponto alto da trama, na catarse, e o desfecho torna-se inevitável com a promessa de atualizar a narrativa, porque o público recupera as informações. Afastada do centro da cidade, a mansão *El Cigarral* ambienta o desenrolar da trama, em que Robert Ledgard (interpretado pela opulência de Antonio Bandeiras) utiliza como moradia, laboratório e clínica. Nela, o médico-cientista abriga em segredo seus experimentos de manipulações genéticas, junto a sua prisioneira e cobaia, além da cúmplice. Como vilão dessa saga, RobertLedgard é um médico de cirurgia plástica. Ganancioso, experimenta as idiosincrasias de um protagonista perspicaz, ao (re)velar a ideia meticulosa de sentir enorme e exagerada superioridade sobre a humanidade. Seu propósito o coloca em busca de justiça.

Mas, cuidado leitor(a)/espectador(a), pois seria apenas uma *sensação* de poder e justiça. Sua cúmplice é a elegante governanta Marília (Marisa Paredes – uma estrela coadjuvante), que o criou desde cedo. Motivada por ajudar Robert, essa figura materna projeta a primordial função de cuidar da vítima em consonância às criminalidades cometidas pelo cirurgião. Em paralelo, Marília vive essa delicada situação de apoiar seus extravagantes experimentos biotecnológicos.

E a antagonista Vera Cruz (na exuberância da atriz Elena Anaya) surge pela vulnerabilidade de uma cobaia – vítima de atrocidades científicas e vingativas. Alguém desaparecido para a família a viver trancada no quarto, em que somente o médico tem acesso com a chave da porta. Entre segredos e lacunas, uma mulher de identidade misteriosa encontra-se prisioneira em uma espécie de clausura vigiada.

Isto posto, percebe-se a busca pelo domínio/controlado sobre o outro, seguindo alguns vestígios insólitos. Fascinado pelos afazeres científicos, Robert realiza experimentos curiosos, pois lhe interessa a produção de

uma epiderme artificial, capaz de substituir e até superar a pele humana (Ortega, 2007). Está prestes a concluir uma invenção revolucionária acerca da epiderme: algo raro, resistente a queimaduras e picadas de insetos. Todavia, a esfera da ciência, em particular a biotecnologia, toma conta da cena, cujo avanço da medicina depende da ousadia desse pesquisador, que está transtornado para alcançar seus objetivos. Ou seja, encontrar um novo tipo molecular sintético pode revolucionar a dinâmica científica.

Esse tipo de material biotecnológico (uma pele artificial), talvez, teria sido capaz de salvar a vida da amada. Isto, sim, seria algo que transcende a materialidade biológica em uma (re)dimensão tecnológica do corpo (Villaça, 2007). Em decorrência dos avanços científicos, o discurso da biotecnologia perpassa descaminhos plausíveis, cujas personagens se sobressaltam com seus interesses, vontades e desejos – entre experiências e subjetividades. O tema da biotecnologia, nesse caso, ajusta algumas dissonâncias do enredo fílmico, em que o corpo da antagonista mostra-se repleto de pequenos desenhos anatômicos (fragmentos), na recuperação de uma pele humana carbonizada. Há a pele exposta em tecido, no formato de um manequim retilíneo e uniforme de *design*. Com rancor, Robert está obcecado pela transformação do corpo humano, ao relacionar traços identitários em trânsito. Por isso, não poupa energia para atingir sua satisfação; mesmo que seja inescrupuloso – quase como um cientista maluco ou demente. E os motivos disso se encontram no acidente que a ex-esposa sofreu com fortes queimaduras no corpo inteiro, até chegar ao suicídio. Na angústia da tragédia que se abateu sobre Norma (Bianca Suárez), a filha do casal enlouqueceu.

A jovem Norma foi violentada pelo rapaz (Jan Cornet) em um *jardim das delícias*, numa linda noite festiva, como fantasmática paródia de uma bela adormecida. E, dessa situação de estupro, surge a drástica reação defensiva do pai – o médico Robert Ledgard. A vingança contra o agressor torna-se a resposta imediata e violenta aos elementos mais drásticos do roteiro. Tal revanche tenta corresponder, quem sabe, à altura da interferência percebida no corpo da filha, em convalescença. E isso, no filme, gera uma desforra conflitante, mediante o inexorável movimento entre crime e castigo.

A sede de vingança de Robert provoca *frisson* para quem assiste essa ficção, pois o carrasco deseja a presa, ao traduzir o fetiche que se acomoda afetivamente pela subjetividade entre paixão, desejo, erótica, amor e sexo. O médico proclama uma atitude brutal contra o estuprador, visto que o rapaz passa por uma cirurgia de vaginoplastia. Isso lhe reserva, ironicamente, outro destino. Estar na pele da vítima: tornar-se mulher, de modo forçado. Ou seja, invertem-se os órgãos genitais com a troca de sexo forçada. O que radicaliza um segmento bizarro da transexualidade não consentida.

Robert parece perder os limites da ética e da moral quando castra, literalmente, a liberdade de Vera, a qual foi bastante moldada, do ponto de vista físico-anatômico, a partir de Vicente. Ela é retrabalhada corporalmente na cirurgia à exaustão. Porém, o ódio ressalta o amor, com efeito. O que dosa diferentes nuanças

no decorrer da trama, ainda que possa ser visto como homem vingativo, um psicopata.

Em Vera, o cirurgião implanta traços semelhantes aos da ex-esposa, já falecida. Surge, a partir disso, uma mulher idealizada, que atravessou a margem do rio. Efetiva-se um corpo esbelto, artificialmente trabalhado. Calculado de maneira cirúrgica, esse corpo tenta (re)compensar a perda. Tenta corresponder ao ideário da imagem perdida, em um viés sintomático, acionado por um toque dilacerante de perversidade do opressor.

Ainda como parâmetro de um eixo cinematográfico que instiga o pensamento reflexivo ao adentrar os enlaces da pulsão humana e pretende fazer eco no corpo, Vicente trabalhava na loja de roupas e presentes da mãe. E nessa história cabe a indagação de questões atemporais, recorrentes na vida humana (Canclini, 2008). Mais que reter, seria um consumir latente (Bauman, 2008) que se expande com a inscrição dos tratamentos biotecnológicos.

No cativo, sua *persona* (Vera) confecciona pequenas esculturas de bustos feitos com pedaços – destroços, sobras, restos – de tecidos sobrepostos, tendo como citação dos objetos escultóricos de Louise Bourgeois. São dóceis corpos *morcelés*, os quais servem para ocupar o tempo ocioso. Também, acumulam-se escritos a lápis nas paredes como anotações poéticas (plásticas, pictóricas) de uma vida, em registro, documentada na prisão.

Com estágio do artifício tecnológico, no filme *A Pele que Habito*, surge uma reviravolta no final. A história toma fôlego quando ocorrem situações inovadoras a animar a atenção da plateia até a catarse da narrativa. A tragédia transforma-se em uma reviravolta dramática, dando aos envolvidos nessa história a oportunidade de encontrar a felicidade. E essa reviravolta faz parte de sua escritura intertextual (Santos, 2012), a qual frequentemente surpreende o(a) espectador(a) com uma narrativa fílmica deslocada na construção de espaço-tempo. Enquanto resíduo, o olhar melancólico da personagem de Banderas possui um ressentimento íntimo e amargo, em busca de uma imaginária situação. Há uma insatisfação de ter perdido algo no tempo e no espaço, ainda que tivesse a sorte monstruosa de reviver essa estranha relação passional. As decisões de sua incontrolável paixão transbordam a condição adaptativa (Hutcheon, 2000) de sujeito. Isto é, como desejo que pulsa em carne viva!

Para João Luiz Vieira (2005), os filmes de Almodóvar seduzem, não apenas o público feminino, mas também o masculino, solicitando a proeminência do olhar para além de identidades sexuais e de gênero. Há uma intensidade na cinematografia deste cineasta que, também, implica a contaminação do próprio olhar encenado nas cenas. E o prazer torna-se uma das marcas de interpelação – motivados por correntes alternantes de idealização e ironia, identificação e objetificação. Seria saborear a feita cinematográfica. São imagens que não

deixam de propor uma abordagem de desinteresse estético do cinema atrelado ao político. O cuidado com essa produção cinematográfica, talvez, evoque a libido interrompida pela impossibilidade do gozo, sem a plenitude da informação – a atingir resultados propostos de maneira ardilosa pelo cineasta. Desse emaranhado proposital, equacionam-se momentos contundentes de poder e contradição, em razão de desejos e valores. E, logo, urge uma poética...

4. Da Poética

Algumas circunstâncias contribuem para o planejamento de uma poética no cinema contemporâneo que exige determinada feitura a partir de aspectos identitários, econômicos, socioculturais e políticos. A poética de Almodóvar envolve imagens, corpos e afetos. Apreende-se, então, uma poética na combinatória de linguagens impregnadas de mistério e desejo. Assim, a elaboração estratégica de um projeto cinematográfico esbalda a (re)inscrição de Almodóvar para intencionar uma reflexão crítica da escritura poética em sua obra.

Eis que surge uma *poética da diferença* (Santos, 2014) diante da chamada alteridade (Moreiras, 2001). Tal poética (o *saber-fazer* e vice-versa) indica uma noção de contemporâneo no trabalho deste diretor com variantes polifônicas, dialógicas e intertextuais, as quais se transversalizam na tessitura crítica da sociedade atual. Essa poética elabora um discurso mesclado de imprevisibilidades e coerente na argumentação estratégica com conotações irretocáveis, a clamar por inscrições diferentes (Santos, 2012). Por isso, estratificam-se as oportunidades cênicas em sua obra, em leves camadas antagônicas. Não seria nada estranho no sentido disforme, apenas diferente. Nesse tipo de poética, elegem-se idiosincrasias inerentes ao projeto cinematográfico, na sensível expressão dos fatos. E tal corrente poética (re)formula uma variação de vetores que compreendem algumas relações amorosas da carne (Silva, 1998; Vieira, 2005). A lógica das vetorizações propõe passagens sugestivas que – (trans)formadas entre imagens, corpos e afetos – evidenciam a dinâmica das cenas como suporte de fatores circunstanciais. Por conseguinte, essas relações (re)verberam-se multifacetadas.

No que concerne o ato propriamente descritivo sobre o cinemático contemporâneo, a *poética da diferença* aqui deve ser compreendida pela delicadeza proposta pelo diretor, a organizar sistematicamente uma composição autoral. Da experiência à subjetividade, o complexo exercício do *fazer* desdobra-se no *saber* (e vice-versa), ao convocar a lógica fílmica pelo afeto das imagens em movimento e sintonia com a proposição sonora. Por assim dizer, a sutileza da musicalidade – orquestrada na película – elabora uma rítmica (em uma carga dramática) de temática extraordinária que surpreende a plateia pelas combinatórias, sem confundir ou destoar dos resultados. Um doce embalo de canções evoca o desenrolar paulatino da trama. Nesse filme, a

trilha sonora assinada por Alberto Iglesias, parceiro antigo de Almodóvar, pontua diversos níveis de tensão que a trama alcança até o desfecho, quando o público já está impressionado por sequências tão ousadas e cruéis.

Dessa forma, a obra estudada suscita procedimentos retóricos que proporcionam pensar a incomensurabilidade das representações. Em sua *poética da diferença*, Almodóvar se reinventa. (Re)cria imagens e sons, com seu lado obscuro e cafajuste que interpela a plateia na intensidade dos fatos a propiciar simultaneamente (des)confortos. As armadilhas na narrativa cinematográfica promove um linguajar indicial – cheio de pistas – (de)marcado de novidades, que faz o público questionar o inesperado. Sem comprometer o desenrolar do enredo, algo interessante é a criação das personagens e o agitado movimento na desestabilização emocional. Isso incita um turbilhão de informações tão diretas e sinceras. Na radical condição fictícia, pairam situações limítrofes – para não dizer fronteiriças ao sistema hegemônico. Carinho, desejo, romance e/ou repulsa são atitudes distribuídas ao longo do enredo fílmico. Essa trajetória perfaz a intrínseca rede de comportamentos (inter)cambiantes de informações.

O cinema de Pedro Almodóvar demonstra um talento requintado em provocar êxtase ao/à espectador(a) com entrelaçamentos inexoráveis, em que o argumento fílmico tangencia a ironia (Hutcheon, 2000). Esta última aparece deflagrada no humor e na controvérsia do desejo, em que o roteiro almodovariano aposta. Observa-se, em sua narrativa rítmica, a crise de afetos despontados como realidade tardia das relações amorosas (humanas), criticadas por esse artista.

Da ficção à realidade, urge um viscoso diálogo interdisciplinar da literatura com o cinema, conforme já exposto rapidamente neste texto. Para Lyotard (2002), as *metanarrativas históricas* correlacionam ficção e realidade em um procedimento ideológico de escolhas e seleções que ambientam uma arquitetura discursiva. Trata-se de uma aproximação conflitante, visto que as figuras de linguagens envolvem, por exemplo, cinema e sociedade. O problema é que nesse imbricar entre ficção e realidade os referentes são distorcidos e, às vezes, até trocados, conforme o interesse dos realizadores que editam a história como alegoria do cotidiano. Aorebater essas resultantes, espetáculos esquisitos demonstram estados atribulados que tomam conta da cena e, por isso, os desfechos oscilam entre ficção e realidade.

Observa-se a valorização da imagem em movimento, cujos enunciados visuais distinguem problemas sociais traduzidos em ficção cinematográfica. Mediante tal situação, é preciso lembrar que a tarântula tece linhas em fios finos, que na extensão agrupa redes a formatar uma urdidura. Saber beber em boa fonte, como metáfora, requer a previsão de uma artimanha para se obter respostas que despertam o público. O que compreende escrita e imagem expande a qualidade no modo de observar do cineasta.

E o conjunto dessas informações eloquentes auxilia no desdobramento reflexivo do texto fílmico.

Aquilo que não está exposto direto surge aos poucos mediante as condições adaptativas necessárias ao entrelaçamento de ideias e ideias que circundam essa cativante diligência almodovariana. De maneira inevitável, a mensagem cinematográfica prende o(a) espectador(a), por consentimento.

Do ponto de vista técnico, o filme mostra diversos *planos detalhes* como expressão máxima do cinema (sem qualquer necessidade de autoexplicação). Essa tendência da não explicação compreende as cenas seguintes ou nos *flashbacks*. Portanto, o roteiro exhibe uma espécie de adaptação da obra alheia para compor a tenacidade do enredo fílmico, ao desencadear um fantástico combate entre personagens. Um duelo diferente que acomoda enfrentamentos entre opressor e oprimido, em um processo de transformação imagética, corporal e afetiva. Nesse bojo, o esforço da tradução de recursos estéticos e técnicos equaciona a relação escrita e imagem (e vice-versa) em uma profunda revisão discursiva dos códigos verbais, não verbais e sincréticos. São enunciados que aguçam a imaginação quando adicionam os princípios de luz e sombra na magia de expandir a condição adaptativa do audiovisual. Ou seja, prevalece a lógica visual, verbal, sonora e sincrética na inscrição dessa *poética da diferença*.

São experimentações tanto da escrita, do som quanto da imagem, porque objetivam sintetizar os conflitos das personagens no cinema. A (des)construção imagética desdobra resultados impactantes, a (re)descobrir uma textura visual contemporânea. E a narrativa divide e organiza um território de ações complementares (não lineares), em que a escritura (inter/trans)textual se faz pelas arestas de sua experiência vinculada à subjetividade. Há um enlace que permeia a passagem sensível e frutífera da literatura ao filme (Stam, 2003), cujo enfoque alterna eixos cinematográficos.

Esse cineasta, contudo, parece se preocupar em manter o ritmo (e a tensão) do início ao fim, no desenrolar da trama para garantir uma pressão da temática sobre o público. Seus roteiros são repletos de drama, suspense, pressão, tensão e violência como lição de abismo ou ruptura. Um pavor psicológico instiga o mal estar com o excesso de pontualidade entre cortes, navalhas e breves sustos.

O enredo fílmico apresenta seu entorno não cronológico e desvenda aos poucos as personagens, suas ações, contextos e ambientação, além da (inter)ligação entre eles. Em sua poética, as resultantes legitimam um tom agudo, em que a trama recorre aos desvios necessários para descortinar os campos de possibilidades imaginárias. Sem exagerar na dose, seu filme esbarra em uma terrível situação em que não se deve suspeitar de ações, motivações e/ou razões das personagens.

Somam-se a isso as derivações sistêmicas do discurso cinematográfico, atualmente, que enlaçam um ideário utópico da contemporaneidade. Nessa película, a reconfiguração corporale, consequente, argumentação identitária e de gênero reforça a articulação crítica deste artista, quando intercala elementos fronteiros entre

tecnologia, informação e entretenimento. O autor absorve a feminilidade, como o valor impregnado pelas divas em seus filmes com *closes*, acenos e decotes. O lugar da mulher na obra de Almodóvar é tão relevante quanto às possibilidades identitárias de gênero e sexualidade e suas variantes. Logo, radicaliza e transforma um homem em mulher. O corpo, entretanto, compreende (in)conformidades da carne e do desejo, ao produzir feixes de efeitos de sentido, ao mesmo tempo, ácido e abstrato. Eminentemente, seus filmes especulam o corpo versátil da diversidade cultural/sexual – tanto faz ser homem, mulher, travesti, transexual e/ou afins. Também, traz questões de outra natureza, para além da transexualidade no leque da diversidade contagiado por diferentes sexualidades e identidades de gênero (Santos, 2014).

A Pele que Habito estimula o debate sobre corpos aprisionados, calados em sua vulnerabilidade sexual em um tecimento poético. De modo delirante, a narrativa indica uma personagem que experimenta essa situação limite num drama desenfreado. Em uma atmosfera drástica, cria ilusões, que variam de suspense e tensão. E tem o direito de se inscrever no mundo de forma própria, que não mais o silencie ou exclua. Para além de um culto polêmico entre o médico e o monstro – como o personagem do doutor Frankenstein, de Mary Shelley – o que impressiona é o espelhamento desse tom cruel nas relações humanas. Isso parece aterrorizar seqüências cênicas tão ousadas, são, praticamente, as condições adaptativas irretocáveis pelos danos causados ao outro – por imposição. Ou seja, uma troca de papéis sexuais/identitários (de gênero). Isso faz questionar diferentes manifestações da sociedade – como alegoria de um procedimento que clama pela diferença.

Paulatinamente, o programa autoral de Almodóvar instiga o(a) espectador(a) a mirar, nesse filme, o admirável corpo apolíneo (transexual) de Vera/Vicente, simultâneo, que se encontra absorvido na cena da sala com as limitações (da prisão), ao adentrar a propriedade residencial. Uma perspectiva plausível, talvez, possa apontar para a subjetividade da carne mediante a experiência contemporânea mediante o corpo e suas potentes variações representacionais. Seria uma transversalidade de imagens, corpos e afetos, bem como as diferenças expostas pelas lentes da câmara, a fim de se (re)apropriar dos dispositivos de enunciação de metamorfoseamentos presentes no cinema e na sociedade. O regime complexo da trama estrutura-se no entrecruzamento das personagens: Vera que traiu Roberto com Zeca, o qual é filho de Marília, mãe de Roberto. Essas relações disfuncionais, sobretudo na compreensão de família/parentalidade, tornam-se instantes viscerais em suas narrativas.

5. Desfechos

De modo geral, as impressões pautadas a respeito de *A Pele que Habito*, de Almodóvar, neste texto,

a(di)cionam uma leitura, em outras tantas possíveis. Fica evidente que existem outras leituras para essa história. Diria que são bem-vindas diferentes leituras crítico-conceituais, a descortinar as veredas da imaginação, para alterar os referentes de um *constructum* contemporâneo. Olhares que compartilham a atenção sobre as experimentações fílmicas de Almodóvar devem considerar sua potência enunciativa. A natureza distinta de possibilidades experimentadas por críticos(as) e/ou pesquisadores(as) exige anotações flexíveis, com deslocamentos de olhares capazes de elevar uma contaminação de ideias – por uma escolha contingencial entre experiência e subjetividade como produção de conhecimento. São estados confluentes dessa narrativa que envolve o sujeito e sua sujeição para perceber o *constructum* contemporâneo entre criação e recepção no cinema mediado por arte, tecnologia, informação e entretenimento.

Ao promover ares desestabilizadores que surpreendem, esse cineasta mistura os recursos estéticos, técnicos e éticos para (re)posicionar desejos e valores; ainda que possa aqui ser observada a experimentação biotecnológica. Sua obra, além de expor os conflitos éticos da sociedade, encoraja a plateia a discutir as relações entre identidade e corporeidade, sem deixar de causar incômodo. Em momentos de extrema sensibilidade, as derivações discursivas (substanciais) acontecem de forma estratégica. Excêntrico, o cineasta espanhol conta histórias de forma anedótica a partir de narrativas densas, com situações bizarras e, às vezes, cômicas. O próprio Almodóvar tece uma reflexão acerca da expressão cinematográfica hoje em dia. Afinal, trata-se de um cineasta que, estrategicamente, conduz efeitos impactantes no cinema de efeitos discursivos extravagantes. Debate a realidade, propondo desafios, os quais atualizam o modo de pensar cinema e outras instâncias – criativas ou não. E quando se acredita que tudo já foi dito, renova sua forma de orientar as produções cinematográficas. Portanto, Almodóvar joga com as artimanhas do cinema contemporâneo, que se ocupa do PENSAR.

Em síntese, o que se oferece para consumo, a partir do cinema, transforma-se em material de investigação à contextualização das temáticas contemporâneas que aderem à globalização econômica do mercado-mídia junto ao capital. Em formatoensaio, o texto procurou problematizar alguns aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos que tangem a complexa escritura almodovariana. Os resultados, por fim, apontam para a assinatura intrigante que, em seu *modusoperandi*, extrapola o senso comum. Eis uma singular e atrevida poética. Vale o elogio: essa maestria legitima uma vivacidade extravagante. Como desfecho, no cinema de Pedro Almodóvar instaura-se a *poética da diferença*.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CANCLINI, Néstor G. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JONQUET, Thierry. *Tarântula*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- METZ, Cristian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- NAGIB, Lucia, PERRIAM, Chris, DUDRAH, Rajinder(Eds.). *Theorizing world cinema*. London/New York: IB Tauris, 2011.
- ORTEGA, Francisco. Corporeidade e biotecnologias: uma crítica fenomenológica da construção do corpo pelo construtivismo e pela tecnobiomedicina. *Revista Ciência & saúde coletiva*, 12(2): p. 381-388, 2007.
- OTT, Brian L. The visceral politics of V for Vendetta: on political affect in Cinema. *Critical Studies in media communication*, 27:1, p. 39-54, 2010.
- PEIXOTO, Nelson B. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética: vários autores*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 425-453
- RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005.
- SANTOS, Rick J. *Poética da diferença: um olhar queer*. São Paulo: Factash, 2014.
- SANTOS, Fabiana C. *Almodóvar: intertextualidade, retroserialidade e autoria*. São Paulo: Anais da XVI Encontro da Socine, p. 208-2016, 2012.
- SEDGWICK, Eve K. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003.
- SILVA, Wilson Honório. *A poética do desejo: o cinema de Pedro Almodóvar na transição espanhola*. São Paulo: ECA/USP, dissertação de mestrado, 1998.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- VIEIRA, João Luiz. Alair Gomes, Djalma batista e Pedro Almodóvar: o circuito do desejo. In: GARCIA, Wilton. (Org.). *Corpo & arte*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 91-104.
- VILLAÇA, Nizia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. São Paulo: Estação das Letras, 2007.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

Filmografia

La Piel que Habito. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 2011, colorido, 35mm, 120 min.