

RESQUÍCIOS DO *ETHOS* ROMÂNTICO NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE *A PELE QUE HABITO* DE PEDRO ALMODÓVAR

Felipe Santos da Silva (Pós Crítica\UNEB)¹⁵

Resumo: O artigo é desdobramento do projeto de dissertação intitulado Da transgressão temática formal à padronização narrativa em *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A pele que habito* (2011) de Almodóvar em consonância com elementos estruturantes do cinema como roteiro, fotografia, iluminação, planos, representações culturais e apropriação de outras narrativas por *mise en abyme*. Assim, pretende-se analisar em *A pele que habito* (2011) as tensões no que se refere a tentativa e proposta de afastamento/ruptura do *ethos* romântico/pós-romântico (EAGLETON, 2006) presente na construção narrativa desse filme e a reencenação de protocolos similares aos do cinema padrão hollywoodiano que são arrefecidos ao longo do seu desenvolvimento, recaindo na exaustão em que se propõem afastar. Ademais, mapearemos as referências artísticas e literárias presente no objeto a fim de examinar como essas contribuem para criar o efeito *sui generis* no filme do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Por fim, iremos analisar sob a égide da indústria cultural Duarte (2002), bem como a partir dos postulados teóricos de Bordwell (2005) e Eagleton (2006).

Palavras-chave: Ethos romântico. Construção narrativa. *A pele que habito*.

O CORPO DE VERA/VICENTE EM EVIDÊNCIA: ENTRE A ARTE, SONOPLASTIA E INTERTEXTUALIDADE

Na cena de abertura da película do diretor espanhol Pedro Almodóvar, *La piel que habito* (2011) o telespectador é direcionado pelas lentes da câmera de um plano geral da cidade de Toledo na Espanha, uma aproximação do local que passará a ação-enredo da narrativa até o vislumbre de um quarto apresentado de fora, exterior da mansão, através de uma lente opaca da qual deseja entrar para vigiar um corpo preso nos ditames de uma grade. Até aqui, as poucas manifestações de ações no primeiro minuto da película almodoviana já revelam como as atenções sempre se voltam para o corpo e esse é tido como um artefato de poder, seja qual for sua condição ou submissão a outrem, é revelado um desejo que transita entre o corpo/sexo que fala até um “*voyeur*” intrínseco na cultura do Ocidente. Similarmente, a câmera continua a guiar e adentrar no local institucionalizado como lugar das intimidades/privações: o quarto. Abarcando ainda um acessório/elemento —o um olho mágico— que evoca um estado de vigilância permanente.

Além do que fora proposto pelos Iluministas no século XVIII, o princípio da propriedade privada, e perdurado como inalienável a todo ser humano, em (*A pele onde eu vivo*) tal assertiva está pareada na aparente dominação que Robert detém sobre Vera Lúcia e sua lógica perversa de latifúndio a partir do território do outro: o corpo. Do reduto para a imagem, do corpo que será alvo de atenções e fará parte desta privação, o diretor usa a técnica fotográfica para sobressair-se ao telespectador que busca todo instante conceituar, compreender o corpo do outro. Um elemento desencadeador dessa hipótese de leitura é a câmera que guia até o corpo, e assim no estilo

¹⁵ Graduado em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (DCH-IV), Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica UNEB), Linha de pesquisa 1: Literatura, Produção cultural e Modos de Vidas. Orientador: Prof. Dr. José Carlos Felix. Endereço eletrônico: felipe_ssilva@outlook.com.

almodoviano é apresentado o título do filme, da esquerda para direita, horizontalmente dos pés até a cabeça, isto é, uma anatomia que será apresentada e habitada como território a fim de discerni-la e esquadrinha-la da qual expurgará a curiosidade do telespectador também testemunha e ao mesmo tempo algoz da existência de Vera.

A cena de abertura acrescida de dissonantes notas de piano e violino a partir da trilha de Alberto Iglesias, *El cigarral*, somada a imagem da personagem mais tarde apresentada, servem para acentuar o grau de ambivalência e não linearidade inserida nas personagens de Almodóvar, sobretudo Vera que no terceiro corte da câmera está numa posição de yoga e nos minutos recorrentes vai do ápice ao declínio que se pode alcançar perdendo o controle e imergindo nas mais profundas contradições humanas. Centrada as atenções iniciais nas ações da personagem, é possível tecer algumas considerações a partir de uma ressignificação dos panópticos: vigiada por instrumentos de controle a toda instante Vera recebe seu alimento e outros objetos por um elevador ambos são preparados e unicamente servidos por Marília personagem secundária, porém, imprescindível para culminância da tragédia. Segurando o desenrolar dos fatos a todo instante, o modo de narrar e fatos convergem com a ação da personagem que suporta até certo ponto habitar —consoante o título da película — *A pele onde eu vivo* e que almeja uma libertação do cárcere.

Ressalta-se ainda que a técnica de *plot twist* utilizada pelo diretor contribui na tensão recorrente nos primeiros 50 minutos do filme e conflui-se impossibilitando Vera de voltar ao tempo e ter seu sexo/corpo/estética de volta. A descrição da câmera em mostrar as roupas rasgadas com uma lixa de unha, e tensionada com a cena (3min 30seg – 3min 40seg) em que Vera pede para Marília pelo interfone alguns objetos considerados cortantes sugerem que a personagem em uma hipótese primária apresenta algum grau de periculosidade. O diálogo dá-se da seguinte forma:

VERA

Olha, eu também queria...agulhas linhas e tesouras.

MARÍLIA

Isso é brincadeira, não é?

VERA

É sim.

Conforme acima observado, o corpo de Vera precisa ser administrado — da vigilância ao uso de medicamentos — e passar por constante cuidado, com objetivo de controlar um caos mais cedo ou mais tarde premeditado, salientado por Marília a frente em diálogo com Robert (22min 30seg – 22min 38seg):

MARÍLIA

Já pensou no que vai fazer com ela?

ROBERT

Não.

MARÍLIA

Terá que matá-la ou escondê-la pela vida toda

ROBERT

Por que tem tanta pressa que ela desapareça?

MARÍLIA

Se você não a matar, ela se matará. As histórias se repetem.

Vera é a aparente representação de um corpo estético harmônico, administrado, porém tensionado internamente. A pergunta um tanto presunçosa da cobaia de Robert serve para dar uma dimensão do grau de envolvimento que essa tem com seus algozes, além de esboçar uma outra chave interpretativa: Até qual ponto consegue-se transitar no território do outro, quando esse não quer ser habitado? O corte brusco e a primeira aparição de Robert revela uma pista: “O rosto nos identifica” (4min 20seg), para testar os limites de um criador que deseja e impõe a sua criatura que não vivencie com outros sujeitos é necessário pô-la privações, muda-la facialmente, a liberdade pouco possível na ótica de Robert (até então), serve para reforçar que sua tentativa é usar a anatomia/estética de Vera como refúgio de uma realidade cruel da qual ele também está inserido e é vítima, monopolizando-a, porém, sabe que o monstro criado por si, voltará para se vingar caso não tome as medidas necessárias para contê-lo, e reprimi-lo.

A articulação dos elementos sonoros, reproduções de obras de artes nas paredes e *performance* de Vera convergem para entender que todo o fluxo da narrativa tem como centralidade o corpo como um território de vigilância. Um dos protocolos cinematográficos das narrativas do diretor espanhol é apropriar-se de outras formas de arte, acrescidas de cenários com cores fortes que emulam uma “realidade” que transpassa o concebível como real, e só são tangenciais nas vivências/memória e inconsciente das suas personagens. Tal recurso denominado *kitsch*, figura a cena das narrativas cinematográficas de Almodóvar. Reside tal afirmação na passagem da ação em que Robert sobe às escadas e de súbito sente desejo de ver Vera, reprimindo-o, volta para seu quarto para contemplá-la e vigiá-la ao mesmo tempo. Nesse interim, a câmera torna-o menor, esse ângulo é utilizado para evidenciar duas pinturas renascentistas do pintor italiano Ticiano Vecellio, a primeira *Vênus de Urbino* (1538) e que o ponto de vista da câmera ao enquadrá-la em parte imprime

um foco no olhar da mulher representada na pintura para o telespectador, esse aspecto é revelador e compatível/comparável com o olhar de Vera para o televisor que retroprojeta sua imagem para Robert, supondo essa que está sendo observada, assim olha em direção da câmera que filma-a no quarto. A segunda, *Vênus com organista e Cupido* (1550) mostra uma jovem seminua deitada em uma cama, um pianista tocando e ao mesmo tempo contemplando-a bestialmente. Após passar pela pintura ao lado e exterior do quarto de Vera, o ângulo utilizado pela câmera para mostrar a pintura reproduz em escalas maiores a imagem do pianista, no compasso com a trilha desarmônica, confluindo assim com o instinto de Robert que pulsa toda vez que a mira, como na pintura com objetivo de possuí-la.

Robert após entrar no quarto acrescido do compasso do violino junto aos movimentos corpóreos de ansiedade, contempla mais uma vez do seu mecanismo de desejo e vigilância o corpo de Vera de costas para a câmera, esse a observa da esquerda para direita, simbolizando um corpo ainda não esquadrinhado em termos de pulsões sexuais, visto que esse já fora modelado clinicamente, o cirurgião decide pegar a chave do aposento e vê-la na pretensa desculpa de fumar ópio, após a saída do seu cômodo para o de Vera, as notas ao fundo destoam, se desregulam, aqui pode-se destacar dois aspectos: se a imagem e o ambiente representam nessa cena os domínios de Vera exercido diante Robert, a trilha por sua vez, conflui-se as suas pulsões instintivas que querem satisfazer-se. O movimento da câmera panorâmica deslinda nas curvas de Vera, tal desejo será concluído ao sair do quarto e adentrar no seu, mais uma vez a câmera enviesada, agora numa maior proporção a reprodução de *Vênus com organista e Cupido*, porém, a pintura mostra uma mulher de frente, não como Vera de costa para seu televisor esse desejo de Roberto de vê-la não como cirurgião, mas o homem que deseja possuí-la de frente será apreendido ao entrar no quarto.

A cena seguinte, tensionada a partir da trilha e pelo monólogo de Robert “Vera, te trouxe um pouco de ópio” (8min 49seg) fica em segundo plano ao bruscamente virá-la e mostrar o corpo de frente mutilado, a cena instantânea, enquadrada em plano relâmpago, entre nudez e sangue mais causa admiração da pele construída e admirada por Robert e pelo telespectador. Tal asserção é ratificada no momento em que limpa seus ferimentos na sua sala de cirurgia particular dentro da mansão. O plano fixo sobre o corpo de Vera, mostrando os seios despudoradamente apresentam um grau de perfeição e beleza. Anteriormente, mencionou-se como se pode habitar no território corpóreo do outro, quando esse não quer ser habitado, tal resposta e angústia pode ser visível no questionamento e afirmação de Vera: “quando vai durar tudo isso? Se não acabar com isso, acabo eu”. Mais uma vez a centralidade do ocorrido volta-se para sua anatomia, todas ações da narrativa centram-se no corpo esteticamente auratizado ainda que no seu interior/memórias/desejo de vingança hajam fissuras e ambivalências que se contrapõem o exterior estético.

Curioso retomar a cena (8min 53seg – 9min), em que Robert encontra sua criação violentada (por si mesma) tem-se um direcionamento para alguns jornais no chão com respingos de sangue, um tanto intertextual a lente da câmera recorre às páginas do romance *Meridiano de Sangue* (1985) escrito por Cormac McCarthy e aclamado por Harold Bloom. Numa rápida consideração sobre *Meridiano de Sangue* é possível observar que a narrativa transita em torno da violência e barbárie cometida por um grupo recrutado para matar o maior número de índios e texanos e trazer os seus escalpos, não diferente, após a chacina ambos retornam para se vingar dos seus chefes, a narrativa de McCarthy tem como fundo o México e Texas onde num mundo brutal a violência e o absurdo sobrepõem-se a realidade, considerando ainda, que a possibilidade de redenção daqueles sujeitos não é contestada ao contrário, naturalizada.

Análogo, *A pele onde eu vivo* pode ser interpretada a partir de uma prefiguração que Almodóvar insere antecedendo o destino de Robert a partir da referência ao romance já citado, evidenciando não a violência expressa, sanguinária — é preciso ressaltar que a cena em análise é uma das poucas que recorrem a exposição de sangue — como na obra de McCarthy, mas, em uma análise mais atenta é latente que a forma de violência e vigilância inscrita no corpo do outro, tende a um processo de relação insustentável que irá ruir no momento em que a personagem encontrar brechas/possibilidades. Ainda sobre a violência sobrepondo a realidade (ou seria a realidade *Como ela é?*), em *A pele que eu vivo* somos testemunhas que o violentador do corpo sobrepõe a qualquer limite ético e humano e, nesse sentido, a possibilidade de redenção como nas personagens de *Meridiano de Sangue* é voltar e brutalmente assassinar seus chefes. A narrativa de Almodóvar sem recorrer a excentricidades cria um universo aparentemente sutil, belo, mas expropria a aura das personagens ainda que isso esteja posto de forma tênue, o que põe em xeque também o espectador que imerso naquela barbárie não se sente atormentado com a atitude (a)típica das personagens.

As cenas que sucedem tratam de decifrar o enigma do corpo de Vera, como na relação homem-cultura é preciso saber a procedência, identificar o corpo antecedente de quaisquer informações secundárias e consideradas de menos tônica. O roteiro é pontual nesse aspecto bem como a cena em que Robert e Vera estão abraçados em posição fetal, transitam assim, entre o onírico/sonho e realidade. A lente da câmera evoca as ações ocorridas no passado em forma de sonho das personagens, quase sequencialmente tem-se um entrecruzamento de pontos de vista, isto é, inicialmente realoca-se ao passado de Robert numa festa que desembocará no sumiço da sua filha, Norma, ao encontra-la semiconsciente esta pensa que foi deflorada pelo pai, o sonho encerra-se com o cirurgião vendo o possível violentador da sua filha em fuga numa moto e retoma a realidade com as lembranças dos gemidos guturais dos espasmos de Norma, ao mesmo tempo, contempla Vera e aninha-se a ela.

Retomando para o presente, a câmera agora é direcionada para Vera, somos guiados até o passado — aparentemente desconexo — de um jovem rapaz e parte da sua história, que irá preparar-se para festa, lá, interessa-se por Norma, uma moça dependente de ansiolíticos, ambos caminham para um local idílico exterior a mansão para namorarem e segundo Vicente fazerem sexo. Para além dessa passagem, fica perceptível o olhar de Vera mesmo em sonho para anatomia de Vicente. Ao projetar para o passado, a hipótese interpretativa é digredir e situar o telespectador dos fatos até então nebulosos, e despreziosos de um fio condutor, esse recurso utilizado por Almodóvar além de confluir os elementos temáticos que conduzem a narrativa fílmica possibilitando termos um panorama da história, servem como aporte e desencadeador de aproximação entre Vera e Robert. Esse ocorrido será crucial para a confiança do cirurgião em Vera e como desdobramento abrir as portas do encarceramento, mas, antes o filme perdurará os próximos minutos nos acontecimentos do passado e o *plot twist* revelando que Vera anatomicamente é Vicente, diz anatomicamente pois a *performance* de Vera — propositalmente — a todo instante revela uma feminilidade não convencional, não em termos faciais/estéticos, mas transgressão através pequenos trejeitos que não foram concebidos como *modus operandi* do comportamento feminino na cultura do Ocidente.

Se o corpo de Vera passa por modulações que vão do físico até vestimentas para constituí-la um corpo perfeito e para bel prazer alheio, Vicente precisa ser reeducado, disciplinado e para satisfazer o sentimento de vingança de Robert, subalternizado. Nesse espaço tempo, descortinam-se as primeiras pitadas de privações que servem para o enclausuramento da cobaia do cirurgião. Em um subsolo que mais se parece uma câmara de tortura, com coleções de machados e facas na parede, constantes mudanças na câmera com *flashes* compassam com a personagem para reiterar o sentimento experienciado por Vicente. Até aqui, a relação de submissão entre ambos está posta, tornando Vicente interdependente, Robert esquece que mesmo como criador, o seu algoz carrega internamente uma fúria e ao fazê-lo sobre sua medida, esse configura-se com o mesmo desejo de vingança. Ao pô-lo em privação, seus instintos foram administrados e minuciosamente preparados para na primeira oportunidade de vingar-se, desferir sua fúria, tal faceta será usado por Vera, por meio de persuasão e conquista de confiança de Robert. As primeiras tentativas já são vistas desde a cena a seguir, após perceber que a posição inferiorizante determina as relações de poder estabelecidas ali:

ROBERT

Coma!

VICENTE

Obrigado. Desculpa se eu te aborreci outro dia. É muito tempo aqui sozinho. Espere por favor, não vá! Por favor, não vá embora! Não vá embora, por favor. Precisamos conversar.

Na primeira cena de enclausuramento, através da ótica de Vicente somos guiados para o cenário da ação, a câmera segue o direcionamento da personagem. Como um animal preso por correntes e em níveis de adestramento, Vicente nas condições básicas de sobrevivência — comida e água — passa a adotar um aparente comportamento de retroação de uma dita racionalidade alcançada na modernidade. Entre rápidos cortes de cenas, voltamos para o seu cárcere, o corpo agora decrépito, sinaliza um tempo decorrido naquelas condições e destituído de circunstâncias mínimas de humanização, começam a externar uma primitividade visível por constantes silêncios que figuram as cenas, uma aparente perda da comunicação, por fim — e imprescindível — o corpo da personagem é apresentado docilizado e apto para a próxima fase de metamorfose. O cotejo seguinte dá conta de mostrar a anatomia de Vicente de baixo para cima, em cenas céleres que beiram tons obscuros e azul-escuro, o corpo da personagem é esquadrinhando. Diferente de Vera, em Vicente todos elementos — fotografia, sonoplastia, cores- utilizados por Almodóvar, revelam uma repulsa com a personagem, isto é, se Vera traz no seu corpo um desejo, uma beleza misteriosa, Vicente comunga um corpo decrépito, dessacralizado e ignóbil, porém continua a ser alvo de atenção.

TENTATIVA DE TRANSGRESSÃO DO *ETHOS ROMÂNTICO*

Talvez, a característica de maior estranhamento seja denominar os filmes de Almodóvar enquanto românticos. A oposição binária mais importante aqui se dá pela construção das suas personagens, isto é, por meio da relação de oposição que se estabelece entre Vera/Vicente e, seu algoz, Robert. De antemão, por *ethos* romântico (EAGLETON, 2006) entendemos o caráter de narrativas que no seu cerne obedecem a mesma estrutura romanesca, ou seja, de resolução dos conflitos. Embora o objeto em análise seja uma narrativa fílmica, o mesmo é oriundo de um texto literário, *Tarântula* de Thierry Jonquet. Diferente do romance que não é o nosso foco, há uma tentativa de desestabilizar os elementos formais no texto escrito por meio das personagens protagonistas. Dito de outro modo, as personagens que *Tarântula* são antagonistas e protagonistas ao mesmo tempo; Em *A pele que habito*, o telespectador é direcionado a construir uma relação de afeição ou, pelo menos, de condolência por Vera, tornando o cirurgião seu algoz absoluto.

Outra característica dessa tentativa em tornar o filme mais tragável para o público, se dá pela cena de estupro que no texto literário é brutal e evidencia o caráter negativo e inerente as personagens. Por outro lado, em *A pele que habito*, o mesmo não acontece. Vicente não estupra a filha do cirurgião. Ao longo da narrativa almodoviana tem-se a sensação de que os conflitos serão resolvidos de modo que ofereça ao telespectador uma “justiça poética” (BORDWELL, 2005, p. 283-284). Entende-se, pois, por justiça poética a característica elementar de todas as narrativas fílmicas

que seguem a estrutura cinemática de Hollywood. Isto é, na cena final de *A pele que habito*, há uma reviravolta que permite a Vera sair do clausulo e matar seu algoz. Ora, de todos os males que poderia ocorrer com a personagem o ato de sobrevivência e alcance de uma nova estabilidade permite-nos afirmar que há uma resolução dos conflitos no filme como nos motes hollywoodianos tradicionais.

Como primeiro sintoma de não ruptura e nem transgressão, em *A pele que habito*, temos os pares ambíguos instaurados no que tange às personagens — vilão x vítima —. Comparativamente com o texto literário, o filme evidencia esse contraste para ser mais tragável em termos de morais e estrutural ao telespectador que busca um cinema inovador, mas sem desobedecer ao cerne romântico e da ordem de conduta correta do *ethos* social. O ponto em que debatemos aqui, está relacionado a proposta de afastamento e ruptura romântica ou do cinema *mainstream* já exauridos e com frequência reelaborado pela indústria hollywoodiana. O segundo sintoma que permite-nos observar uma decaída aos moldes tradicionais de produção fílmica se dá pelo afastamento de características como *kitsch* bem presente na cinematografia do diretor de modo geral. Interessa-nos observar que em *A pele que habito*, não há nada que beira o risível ou permite-nos estranhamento. Ao contrário, o telespectador é guiado para pensar sua narrativa como uma obra de arte que comporta outras obras de arte dentro de si.¹⁶ Assim, esculturas de Louise Bourgeois, o romance *Meridiano de Sangue* (1985) escrito por Cormac McCarthy, pinturas renascentistas do pintor italiano Ticiano Vecellio, *Vênus de Urbino* (1538) e *Vênus com organista e Cupido* (1548), o quadro da pintora Tarsila do Amaral *Paisagem com ponte* (1931), *Dionísio encontra Ariadne em Naxos* (2011) de Guillermo Pérez Villalta figuram as cenas para sofisticá-lo. Essa demasia de referências, faz com que haja uma complexificação dos seus filmes. A proposta é elevar o filme ao *status* de *Magnum opus* e assim propor que seja denominada enquanto transgressora.

Assim, seja por sua natureza essencialmente industrial, o cinema impõe que os seus objetos passem pelo crivo mercadológico. Isto é, propõe que sejam elaboradas para nichos e públicos específicos. Rodrigo Duarte afirma em *Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento* que a indústria cultural propõe e consegue “decompor” e “rearranjar” seus produtos de modo que interessa. Do mesmo modo que há uma demanda e público específico para filmes cuja grau de entendimento e sofisticação sejam precários; há uma tentativa de reelaboração de outros filmes para torna-los inéditos causando a sensação de ineditismo ao telespectador. Porém, se detidamente analisados, esses filmes retomam a mesma ordem estrutural ou, como preferimos chamar, *ethos romântico*.

¹⁶ Denomina-se *mise-en-abyme* (narrativas em abismo), o termo refere-se a narrativas que comportam dentro de si outras formas de expressões artísticas e literárias.

A guisa de encerrarmos, a proposta inicial desse texto é repensar por meio dos elementos que estruturam o objeto em análise de que modo há uma tentativa de ruptura desse *ethos* que está presente em tais produtos e objetos culturais e que são assimilados pelo público. Propositamente, evitamos o uso demasiado de referências e abordagem teórica para não reduzir o exame analítico do objeto à subordinação teórica. Assim, seja por meio do corpo, arte, sonoplastia, intertextualidade, tais resquícios românticos figuram tais narrativas pois, no seu cerne, exigem que estejam lá para maior assimilação e aceitação do público e só nos permite interpela-los/interpreta-los se detidamente analisados sem pressupostos teóricos já formulados.

REFERÊNCIAS

- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema -Volume 2: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 277-301.
- DUARTE, R. *Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Filmografia:
- A PELE que habito. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar e Esther García. Espanha: Sony Pictures Classics, 2011.