



RELICI

**JEAN BAUDRILLARD E JACK MORGAN: A SEDUÇÃO, O HORROR, E AS
(DE)FORMAÇÕES IDENTITÁRIAS NOS NÚMEROS MUSICAIS
ALMODOVARIANOS. UMA ANÁLISE DE “PELO AMOR DE AMAR”, NO FILME
“A PELE QUE HABITO” (2011)¹**

Roberto Gustavo Reiniger Neto²

RESUMO

Este artigo tem por objetivo pontuar a encenação do número musical “*Pelo Amor de Amar*”, no filme “*A Pele Que Habito*” (*La Piel Que Habito*, 2011), de Pedro Almodóvar, enquanto um elemento narrativo que atua de forma direta no desenvolvimento de sua trama. Este número musical formata um discurso através da interação das identidades que o executam, e dialogam entre si, de forma assertiva, na construção e imposição das personagens, enquanto sujeitos, deste filme, deixando-as em um estado constante de revelações e (de)formações de valores. Este estado é latente e incontrolável, sua imposição é uma busca constante, que se constrói a qualquer custo, mesmo que seja necessário ir da sedução ao horror com o próximo. Trata-se de um jogo cênico de relações interpessoais, um intercâmbio de informações, que será analisado aqui, através de possíveis relações entre os conceitos teóricos desenvolvidos por Jean Baudrillard e Jack Morgan.

Palavras-chave: Pedro Almodóvar; Número musical; Sedução; Horror; A Pele Que Habito.

ABSTRACT

This article aims to highlight the performance of the musical number “*Pelo Amor de Amar*”, in Pedro Almodóvar’s film “*A Pele Que Habito*” (*La Piel Que Habito*, 2011), as a narrative element that acts directly in the development of his plot. This musical number forms a discourse through the interaction of the identities that execute it, and dialogues with each other, assertively, in the construction and imposition of the characters as subjects of this film, leaving them in a constant state of revelations and (de)formation of values. This state is latent and uncontrollable, its imposition is a constant search, which is built at any cost, even if it is necessary to go from seduction to horror with the next. This is a scenic game of interpersonal relations, an exchange of information, which will be analyzed here, through possible relations between the theoretical concepts developed by Jean Baudrillard and Jack Morgan.

¹ Recebido em 18/04/2017.

² Universidade Anhembi Morumbi. roberto.reiniger@gmail.com.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 232-250, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

Keywords: Pedro Almodóvar; Musical number; Seduction; Horror; The skin I live. A Pele Que Habito.

“Mostro sentimentos. Meus filmes são dramas, e não melodramas, ainda que sejam dramas com canções. [...] Quando falo em realidade, penso em algo que existe, que se pode apreender para mostrar, mas também para deformar. É uma representação. A realidade me interessa como objeto representável e como elemento para construir uma ficção”.

Pedro Almodóvar, no livro *“Conversas com Almodóvar”* (*Conversations avec Almodóvar, 2007*)³

O intuito deste artigo é estudar, analisar e entender a encenação do número musical almodovariano, como um signo, ou ainda, um rito de catarse e subversão das identidades em uma narrativa cinematográfica. Vasta é a gama de temas abordados dentro do discurso das identidades, em uma trajetória histórico-científica, marcada, sobretudo, até o auge do século vinte um, por reflexões da pós-modernidade. Nesta conjuntura, mergulhada no refluxo que, o cinema, enquanto mídia, traz da hiper-realidade, constatam-se autores como David Bordwell, Noël Carroll, Richard Maltby e Slavoj Žižek que pregam por uma *“Pós-Teoria”* (BORDWELL; CAROLL, 1996, tradução nossa), rejeitando na análise fílmica toda e qualquer correlação com a psicanálise, em especial, a lacaniana (ŽIŽEK, 2009: p. 131). Enveredar pela análise da obra de Pedro Almodóvar requer uma metodologia não tão pragmática, visto que sua narrativa preza, enquanto temática recorrente, a polifonia da formação do sujeito, no espaço diegético (RODRIGUES, 2002)⁴ o qual este se encontra. Sendo para este espaço, indispensável para o início da análise fílmica, necessário um resquício da já citada *“Pós-Teoria”*: uma leitura denotativa do

3 (ALMODÓVAR in. STRAUSS, 2007: p. 187, tradução nossa);

4 Para maior compreensão dos termos técnicos cinematográficos aqui empregados, recomenda-se a leitura do livro de Chris Rodrigues *“O Cinema e a Produção”*;



RELICI

234

plano cinematográfico, o “ver” a sua imagem (RAMOS in. BORDWELL, 2008: p. 17), nos limites internos e externos ao seu enquadramento, acrescentando aqui, a interdisciplinaridade com outras áreas, como a filosofia de Jean Baudrillard no livro “*Da Sedução*”, ou a literatura de Jack Morgan em “*The Biology of Horror – Gothic Literature and Film*”, relação esta, melhor detalhada ao longo deste texto.

Embora arriscada, ou ainda pouco explorada, esta estratégia metodológica tem por objetivo, nesta discussão, fugir do lugar-comum que prende a crítica e a academia ao ver Almodóvar tão somente enquanto melodramático, surreal e sexual. Propõe-se aqui também um outro olhar: considerar a obra almodovariana enquanto fruto de uma anarquia autoral, que (de)forma a identidade de sua personagem, enquanto sujeito, fazendo uma releitura de aparatos narrativos audiovisuais, em especial o número musical, para a construção de sua trama.

De início, para tal desenvolvimento analítico somam-se as frases de Almodóvar: “as canções são parte ativa, uma espécie de diálogo nos roteiros de meus filmes. Dizem muito sobre as personagens, não estão ali só para enfeitar” (ALMODÓVAR in. STRAUSS, 2008: p. 93); e David Bordwell, no tocante a formação da estética autoral, “problemas técnicos concretos são vivenciados, e solucionados às boas soluções que tendem a ser tornar modelos, onde frequentemente encontramos as explicações mais precisas para as mudanças no estilo visual” (BORDWELL, 2008: p.55).

A presença do número musical na filmografia almodovariana, não necessariamente o classifica enquanto um diretor clássico deste gênero. Considerando em sua filmografia apenas as obras as quais ele assina direção, catorze, dos seus vinte longas-metragens, contam com ao menos uma cena deste tipo em sua trama⁵. Nestes setenta por cento de sua produção, a historiografia é válida aqui apenas enquanto impulso para visualizar, dentro do embasamento

5 Desde “*Folle... Folle... Fólleme Tim!*” (1979) até “*Os Amantes Passageiros*” (*Los Amantes Pasajeros*, 2013);



RELICI

235

teórico proposto, a conjuntura de produção do seu primeiro longa-metragem, “*Folle... Folle... Fólleme Tim!*”⁶ (1979). Sua trama conta a história de um casal de cegos (interpretados pelo próprio Almodóvar e por Carmem Maura) que, não contentes em enganar um ao outro, cantam, dançam e alcançam o sucesso, ainda que no final tenham de pagar por ele com o alto preço da solidão. Este filme foi rodado em Super 8mm, utilizando o material sensível em cartucho, modelo Kodachrome 40, material este que não armazena sua informação em negativos, e tem uma vida útil até oitenta por cento menor do que uma tradicional lata de filme com 35mm. Por ser compactado em cartucho, o corte do seu material, para montagem, é extremamente instável, além de possuir uma banda magnética de finura extremamente sensível, que quando não armazenada corretamente, perde seu registro sonoro e imagético de informação com o passar do tempo. Um breve levantamento⁷ apontava a existência de duas cópias em Betacam deste filme: uma no acervo do MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova York, e outra na Cinemateca de Madrid. Ambas acabaram inutilizadas, pelo precário estado de conservação que apresentavam.

Os poucos registros que apontam para a existência desta obra, são brilhantemente relatados pelo próprio Almodóvar na coletânea de entrevistas cedidas a Frederic Strauss, intitulada “*Conversas com Almodóvar*”, onde ele afirma ser esta a sua “despedida do formato Super8mm, em grande escala, pelo menos do

6 “*Folle... Folle... Fólleme Tim!*”. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0167941>> Acesso em 18 de abril de 2017;

7 Levantamento este feito com o exímio auxílio da Sra. Emmanuelle Depaix, assessora de imprensa, da *El Deseo*, produtora dos irmãos Pedro e Augustín Almodóvar. Segundo Emmanuelle, nem mesmo o acervo de seu escritório possui cópia de “*Folle... Folle... Fólleme Tim!*”. A mesma ainda afirma que, provavelmente, pela conjuntura política e militar da época, o filme não fora distribuído para alguns países, como Portugal e Brasil, chegando apenas aos Estados Unidos com título “*Fuck... Fuck... Fuck Me Tim!*”. Ressalta-se ainda, que pela inexistência desta obra, infelizmente são inúmeros os pesquisadores, nacionais e internacionais, que consideram “*Pepi, Luci, Bom*” (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980), enquanto o primeiro longa-metragem de Pedro Almodóvar – Maiores informações sobre este filme disponíveis em <<http://www.imdb.com/title/tt0081323>> Acesso em 18 de abril de 2017;



RELICI

236

ponto de vista da duração” (ALMODÓVAR in. STRAUSS, 2008: p. 13). O desejo de fazer um longa-metragem tornou-se uma obsessão, uma necessidade imperiosa. Autodidata, e ausente de qualquer preconceito com a linguagem cinematográfica, ele poupou durante seu trabalho enquanto funcionário administrativo de uma companhia telefônica, a verba mínima para a infra-estrutura de sua produção: uma câmera Super8mm, uma mesa de corte e dois fresnéis de 500 watts. Contando com um processo colaborativo entre amigos, dispostos a atuar em sua comédia, faltava, portanto, o planejamento para a produção e finalização do som de seu filme. Dentro de uma adversidade técnica, Almodóvar traz aqui uma saída para a composição de sua encenação, fato que, conforme dito anteriormente, dentro dos preceitos bordwellianos, pode ser considerado como a construção de sua futura estética autoral. Por falta de verba, a finalização do som seria planejada em um momento posterior, logo o diálogo entre as personagens fora evidenciado da maneira mais articulada possível, para que o *lip sync* do filme não enfrentasse dificuldades de produção.

As primeiras exhibições de “*Folle... Folle... Fólleme Tim!*” reviveram a história do cinema, nelas, os números musicais eram dublados ao vivo, quando não, comentados e criticados pelo próprio elenco do filme (ALMODÓVAR in. STRAUSS, 2008: p.141). Tais *happenings*, pode-se assim dizer, ressaltaram a potência de verbalização do discurso musical nos futuros filmes de Pedro Almodóvar. Ou ainda como constata o próprio Frederic Strauss

“As palavras dessas canções podem substituir perfeitamente o diálogo de todos os seus filmes. Em Almodóvar, o trabalho de narração passa mais pelas canções e suas letras do que propriamente pelo ritmo musical, tenha esta sido composta especialmente, ou não, para o seu filme” (STRAUSS, 2008: p.140).

É considerável a quantidade de músicas regravadas por outros artistas, ou executadas pelos seus próprios autores para os filmes de Almodóvar. Não só pela música, como também pela escrita, a autoria almodovariana torna-se aqui



RELICI

237

questionável, quiçá, anárquica ou híbrida, quando sua dramaturgia por vezes é literalmente entrecortada por trechos integrais de obras de outros autores, como “A Voz Humana”⁸, de Jean Cocteau, interpretada por Tina Quintero (Carmem Maura)⁹, em “A Lei do Desejo” (*La Ley Del Deseo*, 1987), “Sonata de Outono” (*Höstsonaten*, 1978)¹⁰, do roteirista e diretor Ingmar Bergman, neste caso, reinterpretado por Rebeca Giner (Victoria Abril) em “De Salto Alto” (*Tacones Lejanos*, 1991), e ainda “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams, levado em cena por Huma Rojo (Marisa Paredes), em “Tudo Sobre Minha Mãe” (*Todo Sobre Mi Madre*, 1999)¹¹.

Dentro deste contexto, a análise da encenação de Pedro Almodóvar, em especial de seus números musicais, remete ao conceito de *mise-en-scène*¹², adotado por David Bordwell, e vai além: dentro do espaço diegético as personagens transitam entre o limite do melodrama e a tragédia, sublimando o realismo diegético e o realismo mimético, ao contar e mostrar um fato” (ALLINSON in. EPPS; KAKOUDAKI, 2009: p.144, tradução nossa). Esta revelação de valores pessoais, dentro de um espaço hermético, criado pelo fluxo da própria narrativa surge de diversos estudos, que marcaram, sobretudo a pós-modernidade. Peter Szondi, no livro “Teoria do Drama Moderno”, já constata traços deste mecanismo, ao analisar que em obras teatrais entre 1880 e 1950, é constante e crescente a revelação íntima e pessoal, do inconsciente da personagem para os demais que estiverem no

8 Texto que também inspirou Almodóvar a escrever o roteiro de “Mulheres À Beira De Um Ataque de Nervos” (*Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, 1988). Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0095675>> Acesso em 18 de abril de 2017;

9 Interpretação ocorrida durante o número musical “Ne Me Quitte Pas”. Disponível em <<https://goo.gl/Hd859F>> Acesso em 18 de abril de 2017;

10 “Sonata de Outono”. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0077711>> Acesso em 18 de abril de 2017;

11 “Todo Sobre Mi Madre – Un Tranvía Llamado Deseo”. Disponível em <<https://youtu.be/sm96Etlf12Y>> Acesso em 18 de abril de 2017;

12 Bordwell, no livro, “Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema” considera como *mise-en-scène* o conjunto de ações físicas que ocorrem dentro das camadas que compõem um plano cinematográfico. Tais ações ocorrem dentro do eixo de profundidade da encenação, e são construídas com o amparo de fatores como cenário, iluminação, figurino e maquiagem (BORDWELL, 2008: p.36);



RELICI

238

presente da cena. O drama alçou assim, voos mais pessoais do que épicos e sociais, já concretizados pela tragédia (SZONDI, 2001: p.10). Ainda na pós-modernidade, aponta-se aqui, a possibilidade desta revelação ser o indício da busca pela construção, ou formação, de um novo sujeito, e sua identidade na sociedade. A relação entre Almodóvar e Jean Baudrillard nesta análise, não se faz apenas pela cronologia enquanto coincidência: o início da carreira de Almodóvar coincide, com as publicações das maiores obras deste autor, mas aponta-se aqui o fato de ambos terem vivenciado a mesma conjuntura sócio econômica na Europa, e desta, procurarem expor suas respectivas visões em suas obras, ficcionalmente ou não. Jean Baudrillard é um filósofo francês, nascido em 1929, ele polemizou sua obra ao contestar a realidade enquanto um elemento construído, encenado, e nomeado enquanto hiper-realidade. Nesta, a cultura de massa é responsável pela produção desta realidade virtual. Não há uma “verdade absoluta”, e sim é chegada a hora de discutir e questionar a dominação imposta pelos complexos e contemporâneos sistemas de signos. Há um fugaz impacto do desenvolvimento tecnológico, que resulta na abstração das representações dos discursos e identidades humanas.

Retomemos o potencial narrativo da verbalização do discurso musical na encenação almodovariana, enquanto seu traço estético, e considerando sua revelação enquanto um enunciar, uma ação física, na *mise-en-scène* bordwelliana, que promove valores e o intercâmbio de informações entre as personagens presentes na diegese. Toma-se aqui o espaço delimitado pelo enquadramento cinematográfico, enquanto um *habitat*, que durante o número musical, encarcera, isola, ou ainda, coloca em destaque, o enunciador do número musical, para que este demonstre valores, formatados em quadros imagéticos, para os demais que assistem a cena possam assim suprir suas identidades e também emanar valores ao próximo.



RELICI

239

Jean Baudrillard, no livro *“Da Sedução”*, vê na delimitação deste espaço social, e neste intercâmbio de informações o desejo enquanto essência do homem. Este desejo, diante da pós-modernidade, ultrapassa a ótica da moral e da filosofia, recaindo sobre a psicanálise, e o inconsciente da perversão. O maldito ressurgiu, porque fica nas trevas, e causa assim, mais interesse (BAUDRILLARD, 1992: p.9). Para este autor, tal compreensão, dentro de um viés político, tem ciência da sedução enquanto propriedade da aristocracia. A burguesia, ainda mais o proletariado, enquanto vítimas da produção industrial, ocultam seus inconscientes e sexualidades, a sedução, entraria assim, enquanto expurgo destes entraves. Levantando ainda um possível viés darwinista na análise de Baudrillard, questiona-se o quão a natureza, o *habitat* humano, pela pressão excessiva que gera, não seria a liberação de toda esta repreensão, “a metamorfose do recalque, seja ele psíquico, social ou material” (BAUDRILLARD, 1992: p.9). A sedução seria, assim, a ordem do signo dentro do ritual social que é a sobrevivência das identidades pós-modernas.

Em uma camada identitária interna, o sexo enquanto signo biológico é subvertido dentro da ordem patriarcal: a sedução é a revolução, o rito para a solução final para a produção e gestão de todos os gozos limitados e subliminares. Neste rito, Baudrillard trabalha então, com dialética entre o masculino e feminino enquanto fator propulsor da identidade humana. Na sedução, o expurgo do desejo inconsciente firma um sujeito masculino ativo que busca o seu poder na sociedade, nas relações interpessoais, seu discurso, porém, faz o uso da essência feminina que deambula entre o dar e o proporcionar prazer. Há aqui uma reiteração do discurso de Freud: “dentro da semântica biológica o feminino é absorvido pelo masculino, ou anulado. Todo ser humano é dotado do mesmo potencial, há uma polivalência erótica e todos agem sexualmente por instinto” (BAUDRILLARD, 1992: p.15). Pode-se afirmar, portanto, que “o sexo está em toda parte, independente da sexualidade” (BARTHES in. BAUDRILLARD, 1992: p.10).



RELICI

240

Em uma camada identitária externa, a que faz o elo biológico e carnal do sujeito com a sociedade, a sedução passa da representação simbólica para a representação real do domínio. Apesar da sexualidade indistinta interna, a aparência externa joga para a forma corpórea novos signos para a sedução e a manutenção do poder. A possibilidade da metamorfose material, como os procedimentos cirúrgicos para a transexualidade, ou alegóricos para o travestismo, acentua ainda mais a potência do mecanismo de sedução, independente da anatomia, da sexualidade distintiva dos corpos, e da inelutável economia fálica, dela resultante.

Este sujeito, de identidade de múltiplas camadas e valores, que usa, dentre vários elementos, a sedução enquanto manutenção do seu poder, quando falha, ou percebe que seu corpo não é apto a atender os seus anseios, volta à formação de sua essência. Deste retorno, surgem reações e atitudes adversas, tratadas pela psicologia e pela arte enquanto horror, e que tornam ainda mais intrínsecas as relações entre a biologia e o caráter humano. Para Almodóvar, “o cinema de horror não representa nossos medos, mas a parte mais obscura que há em nós, algo profundamente humano” (ALMODÓVAR in. STRAUSS, 2008: p. 130). Desta profundidade humana, traça-se aqui as relações com Jack Morgan, autor do livro “*The Biology Of Horror: Gothic Literature and Film*”. Para Morgan, a psicologia é definida pelo caráter biológico. O ser humano é um mecanismo cognitivista: seu corpo é seu mecanismo de formação da mente. A natureza de sua percepção, através de um deslocamento físico, o reconhecimento, e a interação com o material neste espaço, trazem os conceitos que o formam enquanto sujeito. Desde o seu nascimento, sua imaginação primária, ou ainda denotativa, atuam assim na sua formação fisiológica (MORGAN, 2002: p.3, tradução nossa).

Assim como Baudrillard, Morgan aponta para elos entre o inconsciente e a conjuntura externa do homem. Para ambos os autores, o corpo não é uma estrutura concreta em si: o que para Baudrillard é representado pela dialética entre o



RELICI

241

masculino e o feminino, entre o inconsciente e a aparência da identidade, para Morgan está em uma esfera fisiológica, aonde a falha da estrutura física também representa a ameaça do poder, e conseqüentemente um abalo psicológico. Aquele que para Baudrillard seduz para sobreviver, para Morgan, vê no sofrimento alheio um alívio pela manutenção da sua estabilidade. Nesta visão, a má formação do corpo, a dor, a morte e demais deficiências físicas ficam entre o sofrimento do outro e o gatilho disparador daquilo que é fantasmático nos sonhos e imaginações. O expurgo da identidade e a sedução baudrillardiana, neste caso, podem ser comparados e vistos como um expurgo psicológico da má formação fisiológica, tendo como objetivo, a manutenção do poder, no espaço, em que ambos os autores consideram indispensáveis para a formação do sujeito.

Para ilustrar esta correlação teórica, sobretudo na encenação do número musical almodovariano, em um outro ponto de vista, fora do lugar-comum melodramático, sexual, científico-acadêmico, toma-se como exemplo o longa-metragem *“A Pele Que Habito”* e o seu número musical *“Pelo Amor De Amar”*¹³, atentando-se antes para o conteúdo de seu enredo.

O décimo nono filme de Pedro Almodóvar traz em si um exemplo da anarquia autoral citada anteriormente. Apesar de creditado em seu final enquanto baseado no livro *“Mygale”* (1995)¹⁴, de Thierry Jonquet, ou até mesmo comparado com o filme *“Os Olhos Sem Rosto”* (*Les Yeux sans Visage*, 1960)¹⁵, de Georges Franju, Almodóvar mantém, nesta sua produção, sua essência, e foca em uma relação branda com este levantamento da crítica¹⁶, sobretudo para enfatizar, como

13 Canção composta originalmente para o filme *“Os Bandeirantes”* (1961), de Marcel Camus. Uma coprodução França, Itália e Brasil. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0053631>> Acesso em 18 de abril de 2017;

14 Publicado posteriormente sob o título de *“Tarántula”*, na Espanha, em 2005;

15 *“Eyes Without a Face”*. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0053459>> Acesso em 18 de abril de 2017;

16 Uma crítica que pode ser considerada sob este viés é a de Marclely de Aquino, em *“Cores de Almodóvar”*, considerando estas comparações muito mais focadas no figurino e, principalmente, na

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 232-250, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

242

ele próprio afirma “sentimentos. Meus filmes são dramas, e não melodramas, ainda que sejam dramas com canções. [...]Há a eliminação de tudo que o melodrama pode ter de artificial, dando consciência ao social, ao ser humano que ali sobrevive” (ALMODÓVAR in. STRAUSS, 2008: p. 187).

“*A Pele Que Habito*” conta a história de Robert Ledgard (Antonio Banderas), cirurgião plástico, que abre mão da ética em sua profissão, após a perda de sua esposa Gal. Clandestinamente, em sua clínica *El Cigarral*, Robert executa experimentos nas áreas de transplante de pele e clonagem de células, apesar das inúmeras ameaças que sofre das autoridades locais. Robert coloca o nome de sua falecida esposa em seu trabalho, para homenageá-la, e todos os seus experimentos são direcionados à Vera Cruz (Elena Anaya), paciente que ele mantém em cárcere privado, no subsolo de sua residência. Robert ainda conta com o consentimento de sua governanta Marilia (Marisa Paredes), que o auxilia com os afazeres domésticos. Com o passar do tempo, Vera mostra-se cada vez mais arredia, em virtude do trauma psicológico ao qual é submetida. Ela tenta o suicídio, várias vezes, mas Robert sempre a socorre, inovando e aplicando cada vez mais os experimentos que desenvolve em sua clínica.

Mesmo que, até o momento, não aplicáveis aos números musicais, os questionamentos teóricos levantados anteriormente já podem ser elencados na narrativa. *El Cigarral* é um espaço físico, delimitado pelos enquadramentos cinematográficos, onde os sujeitos que agem na *mise-en-scène*, executam ações físicas as quais impõem valores identitários e expurgam o seu inconsciente, mesmo que para esta exposição e firmação de caráter seja necessário seduzir, ou executar ações violentas, de horror, quando a aparência material de sua identidade é posta em cheque. Robert promove sua firmação enquanto macho alfa, controlando as

direção de arte de “*A Pele Que Habito*”, não denegrindo em nada a qualidade desta produção. Esta crítica está disponível em <<https://goo.gl/RcWwAT>>. Acesso em 18 de abril de 2017;



RELICI

243

ações de Vera por câmeras de circuito interno, obrigando-a a utilizar elementos alegóricos que tornem sua aparência mais feminina. Maquiagens e vestidos deveriam cobrir cintas e ataduras cirúrgicas, elementos estes, que ainda deixavam a aparência de sua identidade com aspecto nulo. Vera reage com violência a tal situação, tenta o suicídio, mas não consegue, por ser socorrida por Robert. Ela decide o seduzir, então se oferecer sexualmente, para que consiga assim sua liberdade. Marília alerta que Robert deveria matar Vera, pelo fato de ela ser muito semelhante a Gal, fato que ressalta ainda mais a instabilidade psicológica do protagonista da trama.

É Carnaval na Espanha, e Zeca (Roberto Álamo), decide visitar sua mãe Marília, em *El Cigarral*. Zeca está fantasiado de tigre, e só é reconhecido por sua mãe ao tirar parte de sua fantasia e mostrar o seu sinal de nascença, em suas nádegas¹⁷. Conforme o noticiário exibido na televisão da cozinha, Zeca está fantasiado por ter assaltado uma joalheria, e confessa ter procurado sua mãe para fugir da polícia. Parte da narrativa, a partir deste ponto, começa a ficar melhor esclarecida. Zeca descobre que Vera está no subsolo na clínica. Zeca também a acha semelhante com Gal, invade o seu dormitório e a estupra. Robert entra no quarto, atira em Zeca, e some com seu corpo para ocultar a cena do crime.

Enquanto isso, Marília e Vera conversam: a governanta revela que Zeca e Robert são seus filhos, de distintos relacionamentos. Ela conta que certo tempo atrás, Zeca havia invadido *El Cigarral* e levado Gal, sua amante, embora. Na fuga, Zeca e Gal sofrem um acidente de carro. Zeca consegue fugir. Gal é tida enquanto morta, até que Robert a socorre e não mede esforços para sua recuperação. Gal¹⁸

17 A essência, a identidade e a aparência, levantadas nos conceitos teóricos aqui discutidos, também podem ser ilustradas com esta cena;

18 Em todo o filme Gal aparece apenas nesta cena, e a atriz que a interpreta não é creditada ao final do filme;



RELICI

244

acaba se suicidando na frente da, ainda menina, Norma (Ana Mena)¹⁹, sua filha com Robert. Fato que subverte integralmente sua identidade enquanto sujeito masculino, patriarcal, e detentor do conhecimento.

Robert retorna para a clínica e vai dormir com Vera. Um *flashback* (RODRIGUES, 2002) ocorre na trama, retomando a sua carreira logo após a perda que vivenciara. Mais uma vez, Robert enquanto macho alfa de seu clã promove uma festa em sua casa, com Casilda Efraiz (Teresa Manresa), sua nova esposa. Norma²⁰, agora adolescente, demonstra traços de descontrole psiquiátrico, provavelmente pela perda de sua mãe em sua infância. Esta causa não é concretamente explícita, a decupagem (RODRIGUES, 2002) adotada por Almodóvar nesta cena, demonstra também um certo olhar incestuoso²¹ entre Robert e sua filha. Norma vai para o jardim da casa, onde encontra um grupo de jovens, que participam de uma orgia regada ao consumo de drogas. Lá ela conhece Vicente (Jan Cornet), um jovem que demonstra estar em crise com sua formação identitária. Trabalhando enquanto estilista no ateliê de sua mãe (Susi Sánchez), ele tenta se firmar enquanto hétero, mas não sabe lidar com o fato de produzir vestidos femininos que o agradam compulsivamente. A saída de Vicente é a droga, e a forçosa relação sexual com alguma mulher. Tal estratégia não é válida com Norma, encontrada desacordada posteriormente por seu pai.

19 A poliglossia, enquanto traço estético almodovariano, seja nos diálogos, nas músicas cantadas, ou na construção imagética das personagens também deixa sua marca em “*A Pele Que Habito*”. Zeca, quando retratado enquanto criança, é representado como traficante de drogas, e morador de uma favela do Brasil. Quando representado por Roberto Álamo, em sua fase adulta, com uma interpretação impecável, tem o seu sotaque hispânico diferenciado das demais personagens para distingui-lo enquanto sujeito estrangeiro ao núcleo de personagens que conduz a narrativa. A mesma característica também é aplicada à Norma enquanto criança, momentos antes da morte de Gal, a menina demonstra ter domínio fluente da língua portuguesa;

20 Nesta fase interpretada pela atriz Blanca Suárez;

21 Esta característica é retomada posteriormente também na cena em que Robert vai visitar sua filha, em uma clínica de tratamento psiquiátrico. Dentro de um apelo sexual, isolados em um leito, Norma não se deixa ser tocada pelo seu pai, e se esconde em um armário, até que uma enfermeira consegue retirá-la do local;



RELICI

245

Robert acredita que Vicente tenha estuprado sua filha, decide então sequestrá-lo e mantê-lo em cárcere, em *El Cigarral*. O distúrbio psiquiátrico de Robert ganha uma nova proporção, quando na narrativa demonstra-se que se nem mesmo Norma pode preencher o vazio que Gal lhe fazia, só lhe restaria realizar uma vaginoplastia em Vicente, além de uma série de outros procedimentos cirúrgicos, para a (re)construção de uma identidade feminina passiva, que conseqüentemente, o firmasse enquanto sujeito, aparentemente masculino, e dono do poder. Vicente é transformado em Vera, e o tempo diegético da narrativa retoma o presente.

Uma ordem patriarcal é instaurada: Robert, o homem, Vera, a mulher, e Marília a empregada, passam a conviver. No âmbito do consumo burguês, Marília leva Vera às compras. Elas retornam para casa, e Vera, em uma lingerie provocante, seduz Robert sob o signo de *femme fatale*, e na ironia de sua essência masculina, antes da relação sexual, ela se ausenta para supostamente buscar um lubrificante íntimo. Vera retorna ao quarto armada, mata Robert, Marília, e finalmente consegue fugir. Ela volta para sua família, mesmo que com uma identidade forçosamente imposta em sua crise existencial, e a trama de “*A Pele Que Habito*” chega ao seu final.

Uma vez levantado o seu enredo, retoma-se aqui o momento em que Marília conta para Vera como ocorrera o suicídio de Gal: exatamente quando ocorre o primeiro número musical do filme, “*Pelo Amor de Amar*”²². Em uma aproximação com a relação teórica estruturada nesta análise, entre Baudrillard e Morgan, considera-se a clínica *El Cigarral* enquanto o espaço diegético, ou o habitat, onde identidades em crise seduzem, convivem e agem moralmente, ou não – apelando, portanto, para horror – em busca de sua formação identitária, bem como o poder

22 Há quem possa considerar esta cena com um traço melodramático clássico, sobretudo pela interpretação de Marisa Paredes. Mas nesta análise, é considerado acima de tudo, o fato de se tratar de uma montagem paralela (RODRIGUES, 2002), e a música, diegeticamente, estar inserida na relação entre Gal e Norma;



RELICI

246

para a sua firmação enquanto sujeitos. O que pode explicar o início do descontrole psicológico de Robert seria uma somatória dos acontecimentos na narrativa: a perda de Gal para o seu meio irmão Zeca, e o questionamento de sua capacidade profissional pela demora na recuperação de sua esposa. Ele enquanto macho alfa de seu clã, promotor profissional do padrão da beleza, enquanto cirurgião plástico, agora estava fragilizado por não ser proprietário de uma fêmea nestas condições. Tentando conter sua degradação em seu núcleo familiar, Robert retira todos os espelhos de sua residência, bloqueando em todos a possibilidade do contato com a aparência externa. Fato que, pode ter promovido assim, um afloramento dos valores, signos e elementos identitários do inconsciente de cada um. Tais características por serem incompletas, fizeram com que cada um se deslocasse pelo espaço físico, delimitado pela encenação cinematográfica, em busca daquilo que lhe completasse.

Considerando abaixo a letra da canção “*Pelo Amor de Amar*”:

“Quero a luz do sol
Quero o azul do céu a cair no mar
Quero o mar sem fim
Para não ter fim este mal de amar
Como a flor feliz que ver nascer a flor
Só nasci para viver no solo vento
Quem me quer amor
Tem de amar também meu amor de amar
O coração do mundo canta no meu coração
Meus pés seguem sozinhos a dançar
Eu não conheço em mim a grande dor da solidão
Se em tudo eu encontro o dom de amar
Pelo amor de amar
Quero ser a luz que sorrir na flor
Pelo dom de amar
Quero ser a flor que se deu de amor”
(MANZON; TOLEDO, 1960, 1LP)

Quando Norma canta, mesmo que de maneira inocente, ela impõe, ou ainda, enuncia, os valores de amor e felicidade de sua identidade. Mesmo que esses valores não façam alusão de forma explícita a um possível incesto entre pai e filha, a



RELICI

247

canção, sobretudo na primeira estrofe, pode ser lida enquanto uma manifestação de transformação da identidade da menina. Gal, uma vez tolhida de seu referencial de aparência pela atitude de Robert, acaba seduzida pela voz da própria filha, a buscar, através da audição os valores identitários que lhe faltam. No seu deslocar pelo espaço físico, durante a *mise-en-scène* do número, Gal se depara com o reflexo de sua aparência no vidro de uma janela de seu quarto. Ao choque entre sua essência feminina, sua capacidade de sedução dentro do regime patriarcal ao qual era submetida, e sua aparência no momento de tomada de consciência, possivelmente, concretizam o número musical enquanto ritual do expurgo daquilo que lhe falta, sendo o seu suicídio a única saída para a situação ali vivenciada.

No contexto de um *leitmotiv* (RODRIGUES, 2002) cinematográfico, o que Norma, quando criança, enunciou enquanto valor e verdade do seu inconsciente, de sua identidade, volta à trama na cena em que ela (agora adolescente), e Vicente aparentemente iniciam uma relação sexual no jardim da casa. A canção²³, desta vez não interpretada por Norma, e sim pela cantora Concha Buika²⁴, que se apresentava na festa de Robert e Casilda, chega ao jardim, potencialmente diegética, como um possível alerta do que a identidade de sua personagem vivenciava naquela ocasião – sua crise psicológica, tão quanto um lembrar do que ocorrera com sua mãe, dentro do contexto da relação com o sexo oposto. No ímpeto de agir, Norma parte para uma ação imoral – e porque não de horror – e morde a mão de Vicente. Ele,

23 “*Por el Amor de Amar*”. Disponível em <<https://goo.gl/1kCvCV>> Acesso em 18 de abril de 2017;

24 A anarquia, ou a hibridização autoral, de Pedro Almodóvar, citadas anteriormente, também ilustram estas duas cenas. “*Pelo Amor de Amar*”, embora reconhecida no Brasil somente após o lançamento feito pela cantora Ellen Lima, é de autoria dos compositores Jean Mazon e José Toledo. Em “*A Pele Que Habito*”, seu potencial enquanto discurso narrativo constrói-se na medida em que sua instância autoral é transferida para a personagem do filme e para a cantora que nele se apresenta. À propósito, Concha Buika não interpreta nenhuma personagem no filme. Trata-se de uma cantora espanhola, bissexual, creditada ao final do filme com o seu próprio nome. Durante a cena da festa, Buika se apresenta mais uma vez, desta vez com a canção “*Se Me Hizo Facil*”. Disponível em <<https://goo.gl/XuVXMM>> Acesso em 18 de abril de 2017;

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 232-250, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

248

mesmo que em crise identitária, impõe o seu poder, agredindo Norma e deixando-a descordada.

Ressalta-se assim, que o sofrimento de Norma, tanto na morte de sua mãe, quanto na tentativa de estupro que sofrera, podem ser vistos enquanto resultados que reverberam no conteúdo da narrativa. Estes resultados surgem do ritual que a encenação do número musical promove enquanto um mecanismo de intercâmbio de valores, e interposição do sujeito e sua identidade. Mesmo que para isso, as instâncias da sedução e do horror duelem, agressivamente, a qualquer custo, entre si.

Por fim, reforça-se que esta abordagem pretendeu ao menos pontuar o potencial identitário que o número musical possui, sob o viés dos conceitos desenvolvidos por Jean Baudrillard e Jack Morgan, enquanto intercâmbio de informações realizado através do ritmo e melodia musical, na narrativa cinematográfica. O texto, cantado e/ou dançado, enquanto conjunto de valores deste tipo de cena, coloca as personagens emissoras destes novos valores enquanto formadoras e reformadoras de identidades. Não se faz qualquer relação com a teoria do melodrama, uma vez que a busca é ir além do potencial climatizador diegético que a trilha sonora pode possuir. Aqui o número musical é visto enquanto construtor imagético, que pode, de forma contundente, formar e deformar identidades no fluxo de uma narrativa audiovisual. Antes de ser um elemento histórico, que pode ter sua gênese relacionada com a produção cinematográfica norte-americana, o número musical passou a ser mais do que o elemento de um gênero, ele pode ser tido como um catalisador dramático da cena efetivamente pós-moderna, independente de uma eventual taxonomia ao qual o seu filme possa pertencer.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Marcley. *Cores de Almodóvar*. Disponível em <<https://goo.gl/RcWwAT>> Acesso em 18 de abril de 2017;



RELICI

ALLINSON, Mark. *Mimesis and Diegesis: Almodóvar and the limits of melodrama*. in. EPPS, Brad; KAKOUDAKI, Despina. *All About Almodóvar*. Londres: University of Minnesota Press, 2009;

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Ed. Papirus, 1992;

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema*. Campinas: Ed. Papirus, 2008;

JONQUET, Thierry. *Mygale*. Paris: Ed. Folio, 1995;

MALTBY, Richard. "A Brief Romantic Interlude": *Dick and Jane Go to 3 ½ Seconds of the Classical Hollywood Cinema*. in. BORDWELL; CARROLL. *Phost Theory: Reconstructing Film Studies*. Londres: The University of Winconsin Press, 2006;

MORGAN, Jack. *The Biology of Horror – Gothic Literature and Film*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2002;

RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Ed. FAPERJ / DP&A, 2002;

STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008;

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2001;

ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: Ensaio Sobre Cinema Moderno*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2009;

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

MANZON, Jean; TOLEDO, José. *Pelo Amor de Amar*. in *Os Bandeirantes*. Intérprete: Ellen Lima. Brasil: BNF, 1960, 1LP;

BUIKA, Concha. *Por el Amor de Amar*. in. *Por el Amor de Amar (O.S.T La Piel Que Habito)*. Intérprete: Concha Buika. Espanha: Warner Music, 2011, 1CD;

_____ *Se Me Hizo Facil*. _____
_____;

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS



RELICI

250

Pelo Amor de Amar. Disponível em <<https://goo.gl/qKQtBU>> Acesso em 18 de abril de 2017;

Por el Amor de Amar. Disponível em <<https://goo.gl/1kCvCV>> Acesso em 18 de abril de 2017;

Se Me Hizo Facil. Disponível em <<https://goo.gl/XuVXMM>> Acesso em 18 de abril de 2017;

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

A Pele Que Habito. ALMODÓVAR, Pedro. Espanha: 2011. 120 minutos.