



O gênero do desejo: sexualidade e universo moral no cinema de Pedro Almodóvar

The Gender of Desire: Sexuality and Morality in the Work of Pedro Almodóvar

PALOMA COELHO
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
palomafcs@gmail.com

Abstract: This article discusses how, in the work of Pedro Almodóvar, characters are constituted as moral subjects through desire. First, desire is understood as the guiding principle of the characters' actions. Second, desire appears as a structuring element of the meanings attributed to the body, gender, and sexuality. The analysis of both the ways the films are built and their regimens of visibility reveals differences in the construction of desire for each gender. Thus, those films both disjoint some of the hegemonic cinematographic gender codes as well as reiterate old patterns, reaffirming the same structure of domination they supposedly want to displace. Ultimately, this ambiguity contradicts, or at least relativizes, the transgressive element commonly attributed to the work of this filmmaker.

Keywords: Pedro Almodóvar; Gender; Sexuality; Desire; Cinema; Spain.

Resumo: Este artigo discute a maneira como os personagens no cinema de Almodóvar se constituem como sujeitos morais, tendo o desejo como o eixo norteador de suas ações e como estruturador dos sentidos e significados em torno do gênero, do corpo e da sexualidade. A análise dos mecanismos que constituem tanto o feito dos filmes, como os seus regimes de visibilidade, revela que o desejo é construído de forma distinta no tocante aos gêneros. Ao mesmo tempo em que os filmes deslocam alguns códigos do cinema hegemônico e apontam para certa flexibilização das normas de gênero, há uma tendência a reiterar antigos padrões que reafirmam a mesma estrutura de dominação que se pretende contestar; algo que contraria, ou ao menos relativiza, a postura transgressora comumente atribuída à obra do diretor.

Palavras-chave: Pedro Almodóvar Gênero; Sexualidade; Desejo; Cinema; Espanha.

INTRODUÇÃO

Almodóvar efetua uma mudança de perspectiva na lógica do desejo em relação à fase anterior ao seu cinema. A temática do desejo, antes da abertura democrática da Espanha, não era significativamente explorada na filmografia espanhola, ausência que talvez seja um reflexo da censura moral que acometia o país. Não seria casualidade que o diretor cuja obra mais se destacou pela abordagem do tema, Luis Buñuel, se mantivesse exilado durante a ditadura. A liberdade criativa de Buñuel permitiu que o seu cinema se configurasse como uma potente crítica aos preceitos morais conservadores da sociedade espanhola, como a religião, a família burguesa e as tradições rurais. O viés surrealista, seguindo a linha de Salvador Dalí, constrói as histórias como uma teia que perscruta o universo onírico e do inconsciente como o reduto das manifestações dos desejos.

O desejo está sempre presente no cinema de Buñuel como o irrealizável, como a busca incessante de uma satisfação que nunca se concretiza. O desejo, assim, se traduz na falta, na impossibilidade da sua realização plena, e há um universo moral que paira sobre os personagens, orientando a sua conduta como um marco de referência para as ações. O que não significa que os seus filmes adotem uma postura moralista, nem mesmo maniqueísta, mas que os códigos morais não deixam de estar presentes, se impondo frente aos desejos e às pulsões.

Em Almodóvar o desejo se configura de maneira distinta. Seguindo a tradição estético-literária e narrativa da produção cultural espanhola, o surrealismo está presente, mas não em uma abordagem onírica, e sim em situações levadas ao limite, porém revestidas de naturalismo. O desejo não é colocado como uma manifestação do inconsciente, como algo distante do seu objeto, mas é situado na dimensão da experiência que, aliado à paixão, é o que justifica as práticas e, por isso, constitui os sujeitos. Não se trata, tampouco, de um desejo exclusivamente sexual, do Eros, mas, sobretudo, de um desejo de liberdade. Liberdade que se traduz em autenticidade: Um indivíduo é mais livre quanto mais se torna o que se quer ser e se permite agir conforme as leis de seu próprio desejo. E por se localizar no âmbito da experiência, essa liberdade/autenticidade é mediada pelo corpo. É através do corpo que o desejo se materializa. Na ótica almodovariana, a noção de autenticidade não é compreendida a partir de um suposto “real”, como se houvesse um princípio original das identidades, dos corpos, dos gêneros, dos sexos; tudo está em movimento, em processo, logo a autenticidade está no próprio artifício. É na constante (e múltipla) possibilidade de construção de si mesmo que se encontra o autêntico. Desse modo, o desejo não é apenas o motor das histórias, mas é, antes de tudo, o princípio moral das condutas dos personagens.

A história da sexualidade desenvolvida por Foucault (1998; 1999; 2005) descortina a relação do “uso dos prazeres” como um regime de critérios estéticos e éticos da existência que podem ser analisados em sua especificidade e demonstram os diferentes modos de subjetivação por meio dos quais os indivíduos se constituem como sujeitos morais de uma conduta sexual. A investigação da moral dos prazeres em uma perspectiva histórica demonstra que, independentemente da maneira como os sujeitos se

relacionam com os códigos morais de seu tempo, a conduta sexual sempre foi marcada pela valorização da austeridade. Seja pela ideia da temperança da lógica dos *aphrodisia*, da privação e contenção da lógica cristã da carne, ou da censura e interdição da concepção moderna de sexualidade e sua discursividade científica, a moral sexual sempre foi determinada no âmbito do rigor, da moderação, da continência, do autocontrole. A imoralidade no que concerne aos prazeres do sexo é a fronteira que demarca o exagero, o excesso no comportamento, no desejo, na libido, nas práticas sexuais.

A partir da ideia de posição de sujeito de Foucault, é possível pensar, na filmografia de Almodóvar, em como se dá a constituição das práticas sexuais como campo moral nessas narrativas, em como os personagens se concebem como sujeitos morais ou, mais especificamente, como sujeitos sexuais, analisando as formulações discursivas e a construção visual empregada para comunicar tais questões. Se houvesse uma moral no cinema de Almodóvar, seria a “moral do excesso”. Seus personagens são caracterizados pela exacerbação dos desejos, dos sentimentos, das condutas, das fantasias. A busca incessante e deliberada pela satisfação dos desejos, mesmo que isso os leve a pagar um alto tributo, é o que situa esses indivíduos no limiar da loucura, da marginalidade e da abjeção. Ao contrário do que Foucault nos mostra por meio da constituição da moral sexual, no universo almodovariano não há preocupação com a prudência, não há sanções para os comportamentos e, mesmo quando ocorrem, os personagens não são julgados pelos seus atos, mas acabam sendo humanizados ao justificarem as suas condutas pela incapacidade de contenção dos desejos; a lógica é invertida e os personagens se tornam vítimas do próprio desejo.

Em Almodóvar esse desejo assume várias dimensões, podendo aparecer vinculado ao prazer sexual, mas também ao amor e à paixão – sem necessariamente remeter ao sexo em si – a uma ambição ou a um anseio de liberdade, associada ao poder de decisão sobre si mesmo, à autonomia das ações e plenitude da experiência individual ou à “fabricação” de si para se transformar no que se quer. Dado que esse desejo é vivenciado pelos personagens na prática, convém pensar, como sugere Foucault, em corpos e prazeres, em como esses indivíduos, por meio da ideia que se elabora sobre o tema, se relacionam com essas categorias e se constituem enquanto sujeitos de uma determinada conduta que paira no universo fílmico, como se verá a seguir.

A MISE-EN-SCÈNE DO DESEJO E A CONSTRUÇÃO FÍLMICA DA DIFERENÇA SEXUAL

No filme que o consagrou como um diretor do “universo feminino”, *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, toda a ação da trama gira em torno da frustração que os homens provocam na vida das mulheres quando as abandonam, e note-se, elas as abandonam, não são abandonadas. Nessas personagens, o que as acomete em excesso não é o desejo sexual, mas o amor e a dependência emocional, o que desencadeia a loucura, o desespero e a histeria. Nas palavras de Almodóvar:

A tese do filme consistia na proposta de um universo feminino onde tudo é idílico e maravilhoso, numa cidade onde tudo corre bem, em que todos são afáveis, um mundo na medida do ser humano. O único problema que persiste nesse paraíso terrestre é que os homens continuam a abandonar as mulheres (Strauss 2008: 118).

Desse modo, Iván, o elemento desencadeador do descontrole da maioria das personagens, aparece em poucas cenas, mas está presente em todo o filme: em fotos, em objetos pessoais, mas, principalmente, por meio de sua voz. Dublador profissional, a voz de Iván assume enorme importância no desenvolvimento da história e na vida de Pepa, Lucía e Paulina, sua ex-amante, sua ex-esposa e sua atual namorada, respectivamente. Lucía desenvolve um transtorno mental após a gravidez, mas é a voz do ex-marido dublando um personagem em um filme que retira Lucía de seu transe enquanto estava internada no hospital psiquiátrico. Quando sai do hospital, descobre que Iván está com Pepa e, se sentindo traída e abandonada, pretende se vingar assassinando-o.

É também a voz de Iván que desperta Pepa de um sono profundo no início do filme. Disposta na cama como se estivesse desmaiada, ela aparece em seu quarto, cuja ambientação evidencia o estado psicológico da personagem: muitas guimbas de cigarro no cinzeiro, caixas e cartelas de calmantes e soníferos, roupas e objetos espalhados pelo chão. Soa o alarme do despertador e ela só acorda quando ouve a voz de Iván pela secretária eletrônica. A secretária eletrônica, aliás, é praticamente um personagem no filme, já que ela personifica Iván, uma vez que Pepa dialoga e se relaciona com ela como se fosse o amante. Pepa, que também é dubladora no mesmo estúdio, ao dublar a atriz Joan Crawford em *Johnny Guitar*, desmaia logo depois de ouvir uma declaração de amor do personagem de Sterling Hayden pronunciada pelo ex. A construção visual da cena sugere que ela tenha desmaiado pelas emoções e lembranças que a voz dele evoca, ainda que ao final se descubra que o desmaio foi causado pela gravidez.

O descontrole emocional de Pepa e Lucía é transmitido em cenas memoráveis que marcaram o filme por sua construção visual. É emblemático, por exemplo, o *travelling* empregado na cena dos pés de Pepa sobre saltos, caminhando pela sala, indo e voltando como expressão de sua ansiedade. Outro plano significativo é o do colchão de Pepa incendiado pelo descuido ao acender o cigarro. Por último, as tomadas de Lucía com os cabelos desgrenhados indo atrás de Iván para assassiná-lo no aeroporto são cômicas, mas acentuam a sua insanidade, como o *travelling* na esteira rolante que parodia um filme de suspense hitchcockiano, com seus personagens psicóticos. A mensagem central do filme também é expressa pela canção principal da trilha sonora; *Soy infeliz*, na voz de Lola Beltrán, fala da desilusão pela perda do ser amado, cuja escolha é explicada por Almodóvar em uma entrevista: “É uma velha canção mexicana e combina muito bem com a história do filme: é sobre uma mulher que se diz infeliz por ter sido abandonada” (Strauss 2008: 110).

Candela, outra personagem histórica, amiga de Pepa, está desesperada em função de seu envolvimento com um terrorista, que a usou como pretexto para guardar armas e abrigar outros terroristas em sua casa, abandonando-a em seguida. A única persona-

gem do filme associada à ideia de desejo/prazer sexual é Marisa – também abandonada pelo noivo Carlos, filho de Iván. Mesmo assim, ela tem um orgasmo enquanto dorme, e revela ter perdido a virgindade no sonho após ingerir o *gazpacho* preparado por Pepa, que estava mesclado com soníferos. Ou seja, a única referência ao prazer sexual feminino no filme é apenas sugerida e não é consideravelmente explorada. Apesar da cena evidenciar a libertação feminina, inclusive na vivência dos prazeres e na relação com o seu corpo, anulando a necessidade da figura masculina, a personagem não é claramente situada como um sujeito condutor do desejo. A satisfação de seu desejo é suprimida por uma elipse, não é construída visualmente, só existindo na narrativa da personagem.

Em *Pepi, Luci Bom e outras garotas de montão*, Bom, uma lésbica guitarrista de uma banda *punk*, se apaixona por Luci, casada com um policial machista e violento. O prazer de Luci está na submissão à autoridade e na violência física, o que, para ela, o seu marido não cumpre suficientemente porque é muito conservador e a trata como uma “mãe”. Os prazeres sexuais do marido são vivenciados na rua, já que ele violenta as mulheres se aproveitando da sua autoridade como policial. Bom ocupa o lugar do marido de Luci, passando a tratá-la com autoritarismo e com práticas sexuais pouco convencionais, como urinar em seu rosto. No entanto, para tê-la de volta, o policial a agride na rua e, no hospital, os dois se reconciliam. Bom é abandonada por Luci sob a justificativa de que ela não lhe tratava mal o suficiente como o seu marido. No final do filme, Bom, que até então parecia tê-la sob seu domínio, despertando e controlando o desejo que Luci sentia por ela, é redimensionada para a posição de mulher abandonada.

O que se percebe é que o desejo sexual em Almodóvar quando é vivenciado pelo feminino é transferido para outros aspectos, a centralidade do desejo não é dada pela ênfase no erotismo, no prazer carnal ou no sexo propriamente dito, mas pelo amor, pela dependência afetiva, pelo descontrole emocional gerado por uma paixão desmesurada. Nesse sentido, *Maus hábitos* é interessante para se pensar nessa questão porque é o único filme do diretor em que o desejo homossexual feminino é o tema principal. A história se passa em um convento e retrata a vida de freiras que se dedicam a redimir mulheres pecadoras. A Madre Superior, lésbica e viciada em heroína e cocaína, se apaixona por uma cantora de cabaré, Yolanda, que se refugia no convento por medo de ser responsabilizada pela morte do namorado. *Maus hábitos* é um dos poucos filmes de Almodóvar em que o desejo feminino é enfatizado por recursos cinematográficos, ou seja, quando se lança mão do aparato técnico – planificação, angulação, iluminação ou trilha sonora, por exemplo – para expressar esse desejo. E o único de toda a sua filmografia em que esses recursos são utilizados para explicitar o desejo homoerótico de uma mulher; no geral essa abordagem só ocorre na construção do desejo masculino.

Uma das maneiras mais comuns de se tratar o desejo sexual no cinema é pelo plano subjetivo, em que a câmera assume o ponto de vista do personagem em relação ao objeto de desejo, fazendo com que o espectador se identifique e também ocupe esse lugar. O curioso é que, em *Maus hábitos*, Almodóvar evita utilizar esse recurso – o que seria

interessante para desestabilizar a matriz heteronormativa da representação do desejo, já que a câmera assumiria o ponto de vista de uma lésbica e não de um homem –mas opta pela construção desse desejo a partir de um ponto de vista externo. Isto é, a câmera é posicionada de frente para a personagem da Madre Superior. Desse modo, o enfoque não é a Yolanda, mas o rosto e a expressão da Madre.

Nas palavras do diretor, “ao filmar Julieta Serrano em primeiro plano, filmava também o objeto de sua visão e de seu amor. A personagem de Cristina S. Pascual existe, antes de tudo, no olhar de Julieta, e através dele alcança uma grande dimensão” (Strauss 2008: 57). Por mais que Almodóvar justifique a construção visual desse desejo por uma opção estética e narrativa, tal posicionamento parece mais indicar uma ausência de identificação do diretor que permitisse elaborar uma linguagem do desejo a partir de outros parâmetros visuais e discursivos. Uma demonstração disso é o fato de não haver em sua filmografia cenas de sexo entre duas mulheres, nem expressão explícita (muito menos consumação) de um desejo sexual, carnal, partindo do feminino sem que esteja vinculada a uma ideia de estranheza/excentricidade, como se verá adiante.

No quintal do convento há um tigre enjaulado, que foi levado quando era filhote por uma das mulheres redimidas. Quando ela vai embora, uma das freiras, Sor Perdida, se encarrega de cuidar do animal, que cresce vertiginosamente. A presença do tigre sugere uma metáfora para o desejo, que cresce e escapa ao controle das freiras sem que elas se deem conta da sua dimensão, e as leva a cometer as mais variadas infrações aos dogmas católicos – uso e tráfico de drogas, publicação de novelas eróticas, relações sexuais com as mulheres que chegam ao convento para serem redimidas, entre outras. Por certo, esse desejo, desmesurado e incontrollável, como o que de mais primário haveria no ser humano, na visão do diretor, simboliza no filme o masculino:

O tigre de *Maus hábitos* não é apenas um objeto plástico. Para mim, representa o irracional no filme. [...] O tigre representa muitas coisas no filme. A primeira e mais evidente é a presença masculina. [...] Em parte foi isso que quis dizer com o tigre, levado por uma das jovens perdidas quando era apenas um filhote. Depois de redimidos os seus pecados, a jovem parte e o tigre cresce de uma maneira descomunal. É a principal metáfora do tigre: tornou-se enorme sem que se pudesse reprimir seu crescimento, como a personalidade das irmãs, que se desenvolve de modo selvagem, num descontrole total (Strauss 2008: 62-63).

Sendo assim, o desejo da Madre Superior por Yolanda é canalizado para um amor platônico e, como a maioria das personagens femininas de Almodóvar, termina abandonada por ela. O grito estupefante da personagem quando descobre que a cantora deixou o convento é crucial para a sua mudança de posição. Mais do que o sujeito que deseja, ela é, antes de tudo, uma mulher abandonada.

Se o desejo da Madre Superior está presente, ainda que apontado como um elemento masculino, a relação entre Nina e Huma Rojo em *Tudo sobre minha mãe* é construída de maneira totalmente assexuada. A diferença etária e o comportamento inconsequente de Nina, viciada em heroína, tornam a relação mais maternal do que sexual. Além disso, Huma se destaca pela dependência afetiva em relação à namorada,

uma contradição da personagem: atriz talentosa e reconhecida, sua personalidade transita entre a segurança nos palcos e o descontrole emocional na vida pessoal, motivado pela relação conflituosa com Nina.

Em uma das cenas, quando Manuela percorre o corredor que dá acesso ao camarim após a exibição da peça estrelada pelas duas, Nina passa correndo por ela, apática, parece não notá-la. Tem a expressão séria e aborrecida. Huma pensa que é Nina e pede carinhosamente que ela entre. Quando percebe que é Manuela, a trata com frieza e rispidez. E se desespera quando Manuela lhe diz que Nina se foi, como se vê na descrição do roteiro:

Manuela continua impávida. Percebe a angústia e a desorientação que dominam a atriz. Intui que a sua participação, embora não tenha sido solicitada, ainda não havia terminado. E permanece ali em pé, na qualidade de excelente espectadora:

Huma: Onde está Nina? (Lhe pergunta com a mesma violência com a qual perguntaria a própria Nina).

Manuela: Não sei... Só a vi sair, correndo.

Huma se desmorona: Mas ela me disse que me esperaria no seu camarim... (Geme.) Não pode ser... Temos só duas semanas! Ela não pode fazer isso comigo! (*A atriz cai em prantos. Algum membro da companhia passa pelo corredor, Manuela decide fechar a porta para que não a vejam chorar. Ela permanece dentro do camarim. Nenhuma das duas mulheres diz nada.* Huma toma um trago de uma garrafinha. Busca uma saída para a situação).

Huma: Você tem carro?

Manuela compreende muito bem a espontaneidade de uma mulher desesperada: Não. Aonde você quer ir?

Huma: Não sei. Você sabe dirigir?

Manuela: Sim...

[...] Huma: Não comente com ninguém, mas Nina tem problemas com heroína. Não conheço Barcelona... Você sabe onde ela possa ter ido se drogar a essas horas?

Manuela: Não, mas é fácil descobrir.

[...] Huma murmura: Não sei dirigir. É Nina quem dirige... (Huma acende um cigarro e com duas profundas tragadas enche o interior do carro de fumaça) (Almodóvar 1999: 62-63).

A frase em destaque se refere à descrição que consta no roteiro, mas não aparece no filme. De todo modo, demonstra as intenções do diretor de enfatizar o desespero da personagem. Quando diz que é Nina quem dirige e que ela não sabe conduzir, a fala alude também ao relacionamento das duas. Huma parece ser mais dependente de Nina, e a que mais se sujeita na relação. A sua imagem é construída como uma mulher insegura, apegada, com medo de ser abandonada. O trago na bebida e no cigarro reforça o descontrole emocional da atriz, e Manuela se comove com a sua situação. Huma está sempre às voltas com algum problema causado pela namorada, seja pelas ausências no teatro, pelos efeitos dos excessos da droga ou pelos frequentes desentendimentos. Na cena posterior, ela percorre regiões de tráfico e consumo de drogas na esperança de encontrar Nina. Por fim, Huma termina abandonada pela namorada, que se casa e tem filhos com um homem. Não há nenhuma manifestação de desejo sexual entre as duas.

Já na personagem Cristina em *A pele que habito* esse desejo é sugerido quando Vicente, transformado em Vera, retorna à loja de sua mãe, em que Cristina trabalha como vendedora. Antes era Vicente quem a assediava, e ela o rejeitava dizendo que tinha namorada. Tempos depois, no corpo de uma mulher, é Vicente/Vera que desperta o desejo de Cristina, e essa lhe lança olhares, inclusive quando a moça caminha e está de costas, como descreve Almodóvar no roteiro: “a mãe a olha ligeiramente de cima a baixo, sem mudar de expressão. E Cristina a olha também, com muito interesse, pensando: De onde saiu esse bombom?” (Almodóvar 2012: 148). A expressão da vendedora só muda quando percebe que Vera está chorando. Assim como ocorre em *Maus hábitos*, o diretor evita usar plano subjetivo e não explora a perspectiva da personagem, filmando de fora da cena em plano médio e primeiro plano.

Quando o feminino em Almodóvar de fato é construído como sujeito do desejo, as personagens são apresentadas de maneira exótica. Embora não sejam julgadas moralmente por suas ações, no momento em que esse desejo se manifesta ativamente há um contradiscurso simbólico que as investe de uma estranheza, dando a impressão de que elas se apropriam de um lugar e de algo que não lhes pertence. É o caso, por exemplo, da personagem Sexilla, de *Labirinto de paixões*. Nesse filme, Sexi é ninfomaníaca desde a adolescência e, nas primeiras cenas, é vista passeando pelo “El Rastro” observando os homens através dos óculos de sol, já que sofre de ftofobia. Diferentemente das personagens mencionadas em outros filmes, nessa cena Almodóvar privilegia o ponto de vista da personagem, alternando com o de Rizza, um homossexual que também caminha na mesma feira observando os homens. A fusão de pontos de vista de Sexilla e Rizza constrói o desejo sexual dos dois personagens no mesmo parâmetro.

Almodóvar retira o feminino da passividade em relação ao desejo, mas, o elabora como um desvio, uma patologia. A ninfomania de Sexilla foi desenvolvida depois que ela se sentiu rejeitada por um amor de infância, motivo pelo qual ela frequenta sessões de terapia. A personagem só se diz curada quando reencontra e se reconcilia com esse rapaz – que o filme revelará ser o próprio Rizza. Da mesma forma o discurso de estranheza em relação à exacerbação do desejo feminino se repete com a personagem Bom, citada anteriormente, por meio da excentricidade da sua relação com Luci.

Ou até mesmo em *Matador*, que retrata uma mulher cujo desejo sexual está associado ao prazer da morte. A personagem, uma toureira, assassina os parceiros após o ato sexual, cravando neles uma presilha de cabelo, em um ritual semelhante ao da tourada. E é pelo fato da personagem ser posicionada de uma maneira mais ativa sexualmente que Almodóvar afirma que esse desejo é essencialmente masculino:

O papel de Assumpta Serna em *Matador* é, no início, muito masculino: é ela quem assume a parte ativa da relação com os homens, é ela quem, por fim, os penetra, matando-os com as agulhas com que prende os cabelos, o que é uma imitação proposital do toureiro. Assim, ao longo de todo o filme, os papéis femininos e masculinos se invertem constantemente. Em certos momentos a mulher é o toureiro, em outros, é o touro. Quase se poderia dizer que a relação das duas personagens se torna por vezes uma relação homossexual, de tal forma a mulher é masculina (Strauss 2008: 76-77).

Nota-se que o diretor opera uma fluidez nas categorias “masculino” e “feminino”, aplicadas à personalidade e ao comportamento dos personagens, assim como nas relações de poder, sempre dinâmicas e em constante negociação. Nesse sentido, a partir desse discurso, a feminilidade e a masculinidade não são necessariamente sobreponíveis a homens e mulheres exclusivamente, mas são maleáveis e intercambiáveis. Entretanto, o desejo é de domínio do masculino. O masculino é, por excelência, o ser que deseja e, quando o feminino assume a posição de sujeito do desejo, está se apropriando de algo que não lhe pertence, tanto que, naquele instante, a personagem é vista como masculina.

Tanto na construção fílmica, quanto nos discursos do diretor sobre a sua obra, se percebe que o desejo sexual só é ressaltado quando se trata de filmes em que o eixo dramático se concentra no masculino. As produções em que ele mais explora essa temática são aquelas em que ele dá ênfase a um universo masculino. Nesse aspecto, seu filme mais emblemático, *A lei do desejo*, e que Almodóvar afirma girar inteiramente em torno do desejo (Almodóvar 2011), é uma história que perscruta a subjetividade masculina:

A lei do desejo é um filme-chave na minha carreira e na minha vida. O filme fala de algo muito duro e ao mesmo tempo muito humano, que é minha visão do desejo. Quero exprimir a necessidade absoluta de se sentir desejado e o fato de, nessa roda do desejo, ser muito raro que dois desejos se encontrem e se correspondam, o que é uma das grandes tragédias do gênero humano (Strauss 2008: 91).

Observa-se que o discurso do diretor ganha outra dimensão quando se trata do masculino: a centralidade da trama é o desejo sexual, e não o (des)amor, como nos filmes anteriores. Embora atribua tal desejo ao “gênero humano”, na prática essa concepção exclui a subjetividade feminina, o que, de certa forma, também é compartilhado pela crítica e outros conhecedores da sua obra, como o faz Jesús Ferrero quando questionado sobre as principais temáticas presentes na filmografia de Almodóvar: “O aspecto social chega a ser muito importante em alguns filmes como *Que fiz eu para merecer isso?* e *Volver* (2006). Em outros é mais determinante o mundo do Eros: *Matador*, *A lei do desejo*, etc.”¹

Assim como Jesús Ferrero, o próprio diretor relaciona esses dois filmes e revela que se trata de partes complementares de sua percepção sobre o desejo:

Matador é o primeiro filme em que abordo personagens masculinas e lhes dou um grande papel na história. [...] As personagens masculinas de *Matador* pertencem também à perspectiva simbólica que determina todo o filme [...]. Escrevi *A lei do desejo* antes de filmar *Matador*. Eu inventei as duas histórias quase ao mesmo tempo, e elas têm muitas coisas em comum, não apenas pela coincidência temporal, mas pelo tema. Em *Matador* falo do desejo sexual – que é algo concreto – de forma mais abstrata, muito metafórica; e em *A lei do desejo* falo do desejo – que é algo muito abstrato – de um modo muito concreto, muito realista. É

¹ Dados de entrevista. Pesquisa de campo realizada em Madri, em 03 dez. 2014.

evidente que o desejo e o prazer são, ao mesmo tempo, duas coisas muito ligadas, havendo um momento em que coincidem. Esses dois filmes são como as duas faces da mesma moeda, e filmei-os durante o mesmo ano (Strauss 2008: 80-81).

A lei do desejo explora significativamente a sexualidade, retratada como a manifestação carnal do desejo, e as cenas possuem grande dose de erotismo. O filme começa com um ator diante da câmera, sob os comandos do diretor, que orienta minuciosamente as suas ações. O ator é ordenado a tirar a roupa, a esfregar-se contra o espelho, se acariciar e se masturbar durante a filmagem. Em plano subjetivo, que substitui o ponto de vista do diretor, ele é orientado a pedir que seja penetrado. A resistência do ator, alegando que aquilo não havia sido anteriormente combinado, demarca a mudança de posição exigida ao personagem: como objeto de desejo diante da câmera, a fantasia da penetração consome o lugar da passividade. Ao mesmo tempo, o aparato cinematográfico, que funciona como o agente do desejo, assume a posição do espectador, que se identifica com ele na voz do diretor, mas também pela lente da câmera.

O filme, nesse momento, convoca o espectador a “penetrar” o personagem, exige a sua postura ativa, mas, se há um deslocamento da imagem desse objeto – o passivo, nesse caso, é o homem – concomitantemente, o sujeito da ação e do desejo permanece no masculino. Filmado em *plongé*, o personagem é alguém que recebe as ordens, de cima para baixo, submetido a um poder masculino que conduz as suas ações para a satisfação de seus próprios desejos. Almodóvar desvela a construção da cena do “filme dentro do filme”, mas, em alguns instantes, recria o seu efeito para o espectador, que pode desejar e penetrar imgeticamente o personagem.

Os relacionamentos de Pablo, um dos protagonistas, com os rapazes sugerem uma intensa vida sexual, mas, por outro lado, demonstram a sua postura como condutor do desejo alheio. O também diretor de cinema e roteirista reescreve uma carta enviada por um de seus amantes, expressando a mensagem que ele exatamente gostaria de receber, pedindo-lhe que apenas assinasse e mandasse de volta pelo correio. Além disso, Pablo é o iniciador (homo)sexual de Antonio, personagem de Antonio Banderas, cuja concretização é construída em uma cena bastante realista, que retrata a sua dificuldade no momento da primeira penetração anal. Mais uma vez a penetração aparece no filme como elemento simbólico da satisfação do desejo e da reafirmação do poder masculino.

O personagem Antonio, por sua vez, é retratado como um ser excessivamente passional, movido pelo desejo cego e desmedido, e capaz de tudo para satisfazê-lo:

É um personagem de uma peça só. A paixão impregna cada uma de suas ações. É capaz de tudo, de matar, de mentir... Colocaria o mundo em perigo, se necessário, a fim de trocar um beijo ou uma palavra com o objeto de sua paixão. É um fanático e, para alguém cuja única moral seja a expressão vital dessa paixão, não pode ser julgado de modo racional porque sua lógica não o é (Almodóvar 2011: 109).

A escolha de Antonio Banderas para interpretar significativos papéis nos filmes de Almodóvar não é aleatória. O diretor costuma afirmar que o ator é um dos que mais

conseguem expressar a ideia de desejo e de masculinidade em suas produções porque a sua interpretação é revestida de “um espírito animal e primário, [com traços] absolutamente intuitivos e físicos, naturais como animais selvagens” (Strauss 2008: 121).

A ideia de desejo construída no masculino pelo diretor é sempre marcada por um excesso nas condutas, como algo que escapa ao controle dos personagens, um sentimento instintivo, porém carnal e, por ser um impulso difícil de ser dominado, é que os seus atos são justificados e perdoados. Era, por exemplo, a imagem que Almodóvar esperava do personagem masculino em *Má educação*. A interpretação de Gael García Bernal, no entanto, não correspondeu às expectativas do diretor, nem surtiu o efeito desejado:

No início, a personagem Angel era na verdade um rapaz que lembrava muito aquele que Antonio Banderas interpreta em *A lei do desejo*, com simpatia instantânea, grande desenvoltura nas relações de sedução e alguma coisa de sensual, de carnal. Mas não foi possível obter isso de Gael (Strauss 2008: 281).

Ao contrário, a interpretação de Liberto Rabal em *Carne trêmula* resultou na imagem usual do desejo masculino no universo almodovariano, cuja atuação o diretor compara à de Banderas, definindo-a como animalésca. Esse filme, inclusive, que também explora o desejo sexual como um elemento carnal e instintivo, é associado por Almodóvar ao domínio do masculino:

Só no momento de terminar o filme percebi que o contei do ponto de vista das personagens masculinas [...]. Dessa vez, entrei verdadeiramente na pele desses homens, mais que na das mulheres. A virilidade que domina o filme, como identidade masculina forte, não é apenas uma maneira fácil de opor duas imagens de homens, uma potente no sentido sexual e a outra sem poder e impotente. É uma maneira de dizer que carne trêmula é fundamentalmente uma história de homens (Strauss 2008: 198-199).

Percebe-se, assim, a conotação que o desejo sexual assume nos filmes de Almodóvar; a ideia da virilidade, de uma “identidade masculina forte”, ou seja, de uma masculinidade idealizada, e da potência sexual. O desejo sexual aparece, então, de maneira essencialista, quase como um sinônimo da masculinidade, como uma propriedade intrínseca, vinculada a uma pulsão desmedida, que o diretor pretendia expressar até mesmo na abertura: “para o título, tive a ideia de escolher letras que se parecem com uma resistência elétrica sobre a qual se vai grelhar carne. A carne, o fogo e a voracidade” (Strauss 2008: 193).

Além disso, nesse filme a subjetividade masculina se confunde com a do próprio Almodóvar, que afirma ter entrado “verdadeiramente na pele desses homens, mais que na das mulheres”. Assim como em *A lei do desejo*, aqui o dispositivo cinematográfico situa o espectador na experiência desses homens, perscruta a subjetividade masculina, compondo uma *mise-en-scène* do desejo. Por outro lado, o feminino é abordado como um elemento passivo na vivência do desejo sexual, mas também na ação narrativa:

As personagens masculinas têm aqui uma capacidade de ação, uma autonomia moral, que nos meus filmes anteriores caracterizavam acima de tudo as mulheres. Mas talvez essas mulheres fossem mais inspiradas por qualidades masculinas! Dessa vez elas são, em todo caso, mais passivas, são de certa forma vítimas dos homens e da história contada, uma história cuja linguagem muito masculina elas não falam, e cuja visão muito masculina da sexualidade elas também não partilham. Quando Elena passa toda a noite transando com Victor, no fim acaricia os pés do amante, e não o sexo, porque o que lhe faz mais falta são as pernas cheias de vida que seu marido, David, já não tem, por causa da paralisia (Strauss 2008: 199).

Ao atribuir o desejo sexual ao masculino, Almodóvar acaba destituindo e afastando as mulheres de tal domínio, essa “linguagem a qual elas não falam, nem compartilham”. Ainda que Victor seja iniciado sexualmente por uma mulher, o diretor retira a conotação sexual da relação quando afirma que a personagem ensina o rapaz como uma mãe a seu filho (Strauss 2008). A escolha de uma atriz mais velha vai ao encontro das intenções do diretor de construir uma relação mais maternal do que sexual entre os dois.

Má educação, também definido pelo diretor como um “filme de homens”, é interessante para pensar como, ao mesmo tempo em que feminilidades e masculinidades aparecem como posições flutuantes, o desejo sexual é localizado no âmbito do masculino. Desse modo, os personagens mudam de posição ao longo do filme, o que envolve também uma constante reorganização nas relações de poder entre eles. O filme consiste, assim, em um jogo de poder em que o sujeito que detém o desejo sexual ocupa uma posição de dominação em relação ao ser desejado. Juan, que adota o nome artístico Ángel, é o elemento que estrutura a narrativa e a partir do qual a história se desenvolve, desde a visita que ele faz a Enrique, diretor de cinema que foi o primeiro amor de seu irmão, Ignacio. Capaz de qualquer coisa para conseguir a sua projeção no cinema e um papel de protagonista no filme dirigido por Enrique, Juan/Ángel se faz passar pelo irmão e se deixa seduzir pelo diretor, que se apaixona por ele. Juan/Ángel é construído como objeto de desejo de Enrique e, mais tarde, do Sr. Berenguer, diretor do colégio interno que Ignacio e Enrique frequentaram na infância, e conhecido como Padre Manolo antes de largar a batina.

No primeiro caso, a elaboração visual desse desejo é expressa pelos olhares de Enrique; as tomadas em primeiro plano, com iluminação intensa, ajudam a criar uma atmosfera mais íntima entre os personagens. Os dois cruzam olhares, o clima é de desconfiança, de estranhamento, de uma intimidade forçada, mas também de um jogo de sedução. Na cena da primeira visita, Enrique olha e elogia Juan/Ángel de uma maneira sedutora, e ele, apesar de tratá-lo com mais distância e formalidade, sem demonstrar interesse, devolve o olhar antes de deixar a sala de uma forma mais sugestiva, deixando o diretor, apesar de desconfiado, desconcertado.

O plano subjetivo também é utilizado para construir o desejo de Enrique por Juan/Ángel. Em uma cena na casa de Enrique, ele observa, da piscina, Juan se despindo. Em plano médio, Juan é visto sem camisa e retirando a calça. Em seguida, em primeiro

plano a câmera enfoca Enrique por trás e assume o seu ponto de vista, enquanto se vê um *close* em Juan/Ángel começando a tirar a cueca. A câmera sobe e enfoca Juan/Ángel em primeiro plano olhando para Enrique, que o encara com desejo, parece retirar a cueca do rapaz com o olhar. Juan/Ángel desiste de tirá-la quando o percebe. Em plano médio e contra-*plongé*, Juan na borda da piscina pergunta como está a água e salta por cima de Enrique, como se atirasse sobre ele. A câmera dá ênfase ao corpo de Juan/Ángel, que é explorado como desejável, valoriza seus contornos e, sobretudo, as reações que provoca em Enrique, expressas, principalmente, pelo olhar. Olhar do personagem que é alternado com o das lentes da câmera, construindo imageticamente o corpo de Juan/Ángel como um elemento desencadeador do desejo.

Quando Juan/Ángel sai da piscina, um primeiro plano de Enrique mostra que ele olha sem dissimular para o corpo do rapaz. Um *close-up* enfoca a sua cueca molhada, como descrito por Almodóvar no roteiro: “O céu se reflete na pele molhada de Ángel. Os genitais se aderem à cueca molhada, provocando um efeito mais obsceno do que se estivesse totalmente nu” (Almodóvar 2004: 87). Juan/Ángel se despe de costas sabendo que Enrique o observa, admirado e sem disfarçar o interesse. Um plano subjetivo assume o seu ponto de vista e enfatiza o seu desejo. Em primeiríssimo plano, Juan/Ángel vira-se para ele com a braguilha da calça aberta, mostrando os pelos da genitália e se aproxima para pegar o cigarro, num gesto viril e sedutor.

Em outra cena, por mais que Juan/Ángel aparentemente tenha o controle sobre a situação, enganando Enrique para alcançar seu objetivo, a relação de poder se inverte quando, em voz *off*, Enrique conta que a “prova” que Juan/Ángel lhe pediu funcionou durante meses, o suficiente para que ele comesse a filmar, concedendo-lhe o papel desejado. Simultaneamente à narração, vê-se a imagem de uma relação sexual entre os dois, em que Juan/Ángel é enfocado em *close* com expressão de dor ao ser penetrado. A superioridade de Enrique nesse instante é evidenciada, como o ser que penetra e que detém o controle sobre Juan/Ángel, que se submete para alcançar o que tanto deseja.

Do mesmo modo, o desejo desmesurado é abordado também por meio do personagem de Padre Manolo. A história de Enrique e Ignacio no colégio franciscano é mostrada no roteiro e na filmagem dirigida e escrita pelos personagens respectivamente. O desejo de Padre Manolo pelo garoto Ignacio é construído de maneira bastante sombria, enfatizando a autoridade e a crueldade do religioso e dos outros padres em relação aos alunos. Em uma cena no refeitório, Ignacio é ordenado a cantar uma canção em pé, de frente para uma mesa diante da qual os padres comemoram o aniversário de Padre Manolo. O garoto é oferecido como um presente ao padre aniversariante, ordenado a cantar olhando e gesticulando em direção a ele. Garzo (2004) ressalta a crueldade dessa cena, para ele de uma beleza dolorosa e quase insuportável, em que Ignacio é oferecido ao padre como “se tratasse da mais delicada das sobremesas” (Garzo 2004: 9).

Ao contrário do desejo de Enrique por Juan/Ángel, e talvez por se tratar de uma criança, Almodóvar não opta pelo plano subjetivo para expressar o desejo do padre, mas utiliza o mesmo recurso de *Maus hábitos*: o desejo é construído por meio do olhar

do religioso. O padre lança olhares ao garoto que compõem a imagem de um desejo incontrolável, porém perverso, característica acentuada pela desigualdade de poder entre os dois e o caráter indefeso e delicado do garoto.

A situação se inverte quando Padre Manolo deixa a batina e passa a ser chamado de Sr. Berenguer. Apaixonado por Juan/Ángel, agora o seu desejo é elaborado visualmente por meio de planos subjetivos em que a câmera enfoca o corpo do rapaz, sob o olhar devorador do ex-padre. As tomadas do corpo de Juan/Ángel elaboram uma imagem de sensualidade durante todo o filme, fazendo com que toda a esfera de ação se desenrole em torno do desejo que o rapaz desperta.

A relação sexual entre Juan/Ángel e Sr. Berenguer é mostrada para evidenciar a manipulação do rapaz sobre ele para conseguir dinheiro e, depois, matar o irmão. De um padre autoritário e perverso, Sr. Berenguer passa a ser retratado como vítima da paixão que sente por Juan/Ángel. Torna-se cúmplice do rapaz e se submete a tudo o que ele deseja. A paixão do ex-padre provoca uma mudança de posição do personagem, que é, inclusive, infantilizado quando é abandonado pelo irmão de Ignacio. Sr. Berenguer é como uma criança nas mãos de Juan/Ángel. Em uma cena de despedida dos dois, ele beija Juan/Ángel com paixão e desespero, enquanto esse demonstra frieza, prometendo que vão se ver logo. O ex-padre, em total desamparo, chora compulsivamente vendo o rapaz ir embora. É interessante observar que a partir do momento em que Sr. Berenguer se apaixona por Juan/Ángel e é por ele manipulado o personagem passa a ocupar uma posição semelhante à das mulheres nos filmes de Almodóvar: o lugar de quem é abandonado pelo ser amado. De vilão, o ex-padre passa a ser vítima do amor e do desejo que sente, como se vê na entrevista que o diretor concede ao crítico de cinema Frédéric Strauss:

Strauss: Parece que, em relação ao desejo sexual entre Enrique e Juan de que você falava, as relações carnavais são bastante carnicieiras no filme.

Almodóvar: É uma boa forma de descrevê-las porque se tem verdadeiramente a sensação de voracidade. Na cena em que Enrique e Juan fazem amor, Enrique debruça-se sobre Juan e curiosamente, nesse momento, se tem a impressão de que é ele quem vai devorar, e não o inverso. Mas há também no filme uma representação diferente do amor, é a paixão do senhor Berenguer por Juan. É a representação clássica de um amor que é como o de Alida Vali em *Senso*, ou de James Mason em *Lolita*, quando a pessoa adulta está consciente de seu desejo e do preço que vai pagar por ele, e se entrega com toda a generosidade, sem se proteger das manipulações nem de algo pior que acaba por acontecer: a ausência do ser amado. O que é um pouco paradoxal é que, de certa forma, transformo o padre, que quero denunciar por ter abusado de uma criança, no herói moral do filme, quando ele se torna o senhor Berenguer, um homem que ama apaixonadamente (Strauss 2008: 268).

Ao mesmo tempo, mais uma vez a noção de desejo sexual é colocada por Almodóvar em um filme classificado por ele mesmo como masculino. Por isso, a ênfase no desejo carnal, na sexualidade (e sensualidade) exacerbada, no desejo sexual como uma força incontrolável e voraz está presente.

Um exemplo significativo dessa diferenciação da posição de sujeito dos personagens almodovarianos pode ser visto na crítica comparativa de Strauss sobre *A flor do meu segredo* – considerada por ele um filme “feminino” – e *Carne trêmula* – referido em contraponto como “masculino”:

O amor regressa. Ainda convalescente depois do tratamento de choque de *Kika*, apresenta-se em *A flor do meu segredo* com os traços de uma escritora que assina romances água-com-açúcar sob o pseudônimo de Amanda Gris, e que naufraga nos mais sombrios pensamentos por causa de um homem que vai deixá-la. Pedro Almodóvar e Marisa Paredes, que encarna Amanda Gris, unem suas sensibilidades para pôr em carne viva a dor do amor, ao mesmo tempo em que jogam com situações românticas agradáveis. A esse filme feminino, em rosa e preto, logo responderá um filme masculino em preto e vermelho paixão – *Carne trêmula*. Também muito romântico, é a adaptação livre de um romance policial que permite a Almodóvar reencontrar o sentido da lei – a única que reconhece: a do desejo (Strauss 2008: 179).

Chama a atenção o fato de que os filmes classificados como “femininos” ou que possuem o feminino como eixo central, são sempre associados ao amor, ou, mais precisamente, ao desamor, já que as personagens femininas são marcadas pelo abandono. As produções que tratam do universo masculino, por sua vez, são vinculadas à expressão e vivência do desejo sexual até as últimas conseqüências. A seguir, se discutirá mais especificamente como o desejo é explorado no feminino na filmografia de Almodóvar, além de como o corpo opera sendo um elemento fundamental e mediador da experiência dos personagens, constituindo-se como o mecanismo de sua materialização.

O CORPO COMO MEDIADOR DO DESEJO

A imagem do corpo feminino como um território acessível, incitador do desejo masculino, é outra abordagem da filmografia de Almodóvar. Em algumas situações, esse corpo é o espaço em que o desejo sexual masculino, construído como uma pulsão incontrolável e desmedida, se exprime e se concretiza, tomando-o como o instrumento passivo na relação desejo-prazer-sexualidade. A recorrência da violência sexual nessas produções demonstra essa perspectiva, em que o tratamento trivial atribuído às cenas não apenas desloca o significado do ato, como acaba por naturalizá-lo como uma experiência trágica, porém inevitável para os corpos femininos. A ideia da penetração desses corpos vai ao encontro da concepção da mulher como o lócus ou o depositário do prazer masculino e, ao mesmo tempo, fonte do desejo.

O filme *Volver*, que aborda o universo feminino em consonância com as tradições rurais das pequenas províncias espanholas, constrói a imagem de mulheres com personalidade forte, grande poder de superação e capacidade de sobrevivência, mas cuja existência é atravessada pelo poder e domínio do masculino, inclusive sobre os seus corpos. A ideia do abandono também aparece nas personagens Sole e Irene, ambas

deixadas pelos maridos. Raimunda, protagonista interpretada por Penélope Cruz, foi abusada durante a infância e adolescência pelo pai, guardando em segredo o fato de ter engravidado dele. A sua filha, Paula, quase tem o mesmo destino, quando o seu padrasto – que ela acreditava ser o seu pai biológico – tenta lhe abusar na cozinha de casa.

Almodóvar parece retratar a violência sexual como parte do universo dessas mulheres, ainda que apareça como uma experiência cruel, dolorosa e traumatizante. Em entrevista, ao ser questionado sobre os abusos sexuais presentes em *Volver*, esse posicionamento fica evidente nas palavras do diretor:

Entrevistadora: [...] Você queria tratar desse tema ou era um pano de fundo para explicar como reagem as mulheres?

Almodóvar: Não, aparecem. Quero dizer... As violações e os abusos aparecem sem que eu os chame para os personagens. Neste caso, mas também, quero dizer, em um lugar subdesenvolvido da Espanha essas coisas infelizmente acontecem. Que é o que chamamos de 'Espanha negra'. O que eu tentei com esse filme é, também, apesar desses acontecimentos terríveis, fazer um filme otimista, luminoso, cheio de vida, onde as mulheres sobrevivem com dor, mas também possuem uma enorme força para sobreviver a todas essas coisas. Mas não quero dizer, também, que todos os homens sejam tão perversos como nesse filme. Unicamente que nesse filme lhes coube a pior parte (Informação verbal²).

Como se vê, o diretor trata a violência sexual contra as mulheres como algo intrínseco a essa cultura, que emergiria, ainda que não fosse previamente elaborado, tão naturalizado que já faria parte daquele contexto.

Na construção visual das personagens, a câmera enfoca bastante as formas, os contornos e volumes dos corpos das personagens, especialmente, Raimunda e Sole. Raimunda usa decotes bastante chamativos, o cabelo ligeiramente despenteado, brincos grandes, lápis ressaltando os olhos, sempre maquiada e belíssima, em tomadas feitas, muitas vezes, a partir de *closes* e primeiros planos. Percebe-se uma tentativa de construir a personagem Raimunda como objeto de desejo, justificando a atração do pai por ela, e corroborando o discurso do desejo sexual masculino como uma pulsão desmesurada e que, por isso, escaparia ao controle. Tal discurso pode ser observado na fala de Almodóvar:

Nessa cena na cozinha, a mãe pergunta a Raimunda se ela fez plástica nos seios. [...] Pela alusão aos seios de Raimunda feita pela mãe, é possível perceber que ela teve seios bem jovem, uma vez que a mãe lembra-se da aparência que ela tinha mas não vê a filha desde os 14 anos. Podemos então dizer que, na época, a mãe ficava deslumbrada por ter uma filha tão bonita: era sua perolazinha, e queria fazer dela uma atriz, maquiando-a e penteando-a. Na verdade, transformava a filha numa terrível tentação para os homens e, acima de tudo, para o pai. Essa cena conta, portanto, de uma maneira evidentemente dissimulada, a origem da fantasia do pai, que virou de cabeça para baixo toda a história da família (Strauss 2008: 286).

² Entrevista realizada no lançamento do filme *Volver*, contida nos extras do DVD.

Na explicação do diretor, a cena remetia, ainda, à culpabilização da mãe pelo abuso da filha, por ter sido ela quem a maquiou e a penteou, dotando-lhe de uma beleza tentadora para o pai. O interesse que Raimunda desperta nos homens – no dono do restaurante perto de sua casa, no auxiliar de produção da equipe de filmagem que ela atende no restaurante e, por fim, no seu pai – reforça essa ideia de objeto de desejo.

Mas, se o diretor tem a intenção de retratar a protagonista como uma mulher desejável, por outro lado, ela e as demais mulheres de *Volter* são construídas como agentes passivos no tocante ao desejo e à sexualidade, quando não assexuadas. Em uma cena em que Paco insiste em fazer sexo com Raimunda, o apetite sexual do marido é acentuado e mostrado com uma inconveniência agressiva, em uma situação em que ele se mostra insensível aos problemas pessoais da esposa. Raimunda recusa o sexo e ele, insistentemente, tenta se masturbar deitado em cima dela. Ela o afasta e ele se masturba ao seu lado, enquanto Raimunda chora de costas, abalada. A cena contém uma violência significativa e faz pensar nas relações entre homens e mulheres no filme; as mulheres não possuem uma sexualidade aguçada, são retratadas, mais enfaticamente, pelo sofrimento, tendo a sobrevivência como a maior das preocupações. A personagem Agustina é a imagem mais significativa dessa elaboração do feminino em *Volter*: Sua caracterização consiste no aspecto sóbrio, simples, discreto; o cabelo raspado, brincos pequenos, roupas típicas rurais, aparência abatida, sofrida, aparenta ser mais velha do que é. Ao contrário de Raimunda, não transmite sensualidade. É solteira e representa, segundo Almodóvar (2006), a solidariedade entre as mulheres do povoado.

O corpo feminino como território acessível é reiterado com maior evidência em *Fale com ela*, um filme classificado pelo diretor como masculino, cuja presença das mulheres funciona apenas para desencadear a ação dos homens:

Ambos contam histórias de homens. Em *Má educação*, não há uma verdadeira personagem de mulher, e mesmo havendo duas em *Fale com ela*, elas não falam, não se mexem. Mas provocam, apesar de tudo, reações nos outros, como se vivessem de verdade (Strauss 2008: 255).

Se em *Má educação* a ideia do desejo sexual é construída em um universo estritamente masculino, em *Fale com ela* a presença do feminino é essencial para a sua concretização. Nesse filme, as mulheres são silenciadas e aparecem como corpos sem vontade própria, que não desejam, mas são desejadas. São fontes de desejo e de contemplação.

No filme, Alicia é uma bailarina que entra em coma após um atropelamento. O enfermeiro Benigno se dedica ao seu cuidado, sendo que, gradativamente, a sua paixão pela paciente vai sendo revelada. Em várias cenas, o corpo de Alicia, inerte na cama do hospital, é enfocado com uma luz branca que cruza a tela em diagonal, chamando a atenção para o corpo da personagem no centro, e produz um efeito plástico, tornando-o atraente, intenção que o diretor afirma no roteiro: “O corpo de Alicia é tão branco e luminoso como seu rosto e, apesar do tubinho da traqueotomia, agora visível, não

provoca sensação de enfermidade, mas sim de esplendor e mistério” (Almodóvar 2002: 26). Ainda que ela esteja imóvel e inconsciente, a personagem desperta o desejo de Benigno e de Marco, jornalista namorado de uma toureira, que também está em coma no hospital. Quando Marco se detém diante da porta entreaberta do quarto de Alicia, o corpo da paciente, sob tal efeito plástico e luminoso, está languidamente disposto na cama, como em um quadro. Sua pele está corada, e o lençol jogado sobre o seu sexo expressa sensualidade. Marco a observa com curiosidade, mas também lhe chama a atenção a beleza de Alicia e o seu corpo desnudo, reação que Almodóvar define no roteiro como deslumbramento. A cena enfatiza o desejo do personagem ao lançar mão do plano subjetivo.

A elaboração do desejo sexual masculino em *Fale com ela* se dá mediante a imagem do corpo feminino como via de acesso ao prazer e à satisfação de uma pulsão tão incontrolável que irrompe na violação. A violação de Alicia, cometida por Benigno, é ocultada do espectador e contada por meio da metáfora do *Amante minguante*, filme mudo criado por Almodóvar para esconder o ato. Na película, Amparo, cientista, trabalha na criação de uma fórmula de emagrecimento, quando seu amante, Alfredo, como prova de amor, ingere a porção nunca testada em seres humanos. Como efeito, ele míngua gradativamente tornando-se um homem diminuto. Para que Amparo não o veja naquele estado, Alfredo se refugia na casa da mãe até o dia em que a cientista o descobre e o leva com ela. À noite, em um quarto de hotel, Amparo dorme, e o amante minguante passeia pelo seu corpo em direção à vagina, introduzindo partes de seu corpo até entrar por completo e permanecer para sempre dentro da amada. O desejo de Benigno se materializa pelo corpo do Outro (feminino) ou, mais especificamente, pela imersão de seu corpo em outro corpo, no do ser desejado, metáfora que remeteria à sua consumação máxima – a justaposição entre Benigno e o amante minguante produz discursiva e visualmente o ápice da satisfação do desejo.

O desejo e o desconcerto de Benigno são evidenciados quando ele, ofegante, massageia as pernas de Alicia olhando fixamente entre as suas pernas, em direção ao sexo. A associação com Alfredo, o personagem do filme mudo, define o sentimento desmedido do personagem: “O amante diminuto, movido por um desejo um milhão de vezes maior que ele” (Almodóvar 2002: 140). Nesse momento, Benigno também é diminuto diante da intensidade do seu desejo, é colocado como vítima de seu ímpeto. O discurso do corpo construído como espaço destinado ao deleite masculino, e a vagina como uma cavidade que instiga, abriga e consome o desejo sexual, é eloquente na descrição de Almodóvar para a imersão do amante minguante no ventre de Amparo, “aquela porta, origem da vida e do prazer, a primeira porta, que será também a última”, e que corresponde ao “princípio e fim de Alfredo” (Almodóvar 2002: 142).

A ideia da vagina como origem e fim da vida (e também do prazer) é reiterada pela gravidez de Alicia, que desperta do coma após a violação. Nesse discurso, a maternidade, ainda que não concretizada, devolveria a vida à personagem, o que colocaria Benigno como o seu salvador, e não como violador, como se observa nas palavras de Almodóvar:

A história de *Fale com ela* é a história de um milagre, como eu disse anteriormente: o modo como Benigno tira Alicia das trevas. Evidentemente, é necessário assinalar que é um milagre que acontece – e aí somos obrigados a falar baixinho – graças a uma violação. No entanto, pode-se entender a palavra ‘milagre’ com seu fundo de espiritualidade, de religiosidade (Strauss 2008: 264).

A maternidade é, por fim, outro elemento constitutivo do feminino na filmografia do diretor. Parte do “culto” que Almodóvar rende às mulheres em seu cinema se relaciona com a figura materna, não do ponto de vista moral e estereotipado da esposa cuidadora do lar e da família, mas da imagem – não menos essencialista – do corpo feminino como território biológico da reprodução e da origem da vida. Nessa construção visual operada por Almodóvar, o discurso da maternidade suprime das mulheres a experiência ativa do desejo sexual, em que até as relações afetivo/sexuais entre elas perdem o caráter erótico e se convertem em vínculos maternos, como mencionado anteriormente nos filmes *Carne trêmula* e *Tudo sobre minha mãe*.

Ao situar, portanto, o desejo sexual no masculino, e a maternidade, dentre as já discutidas propriedades, no feminino, Almodóvar corrobora a rígida estrutura da diferença sexual, cuja perpetuação é postulada pela linguagem e pelos códigos visuais que contribuem para estabelecer posições desiguais entre os gêneros, como afirma Teresa de Lauretis:

[...] A sexualidade feminina é reduzida à função “natural” de ter filhos, em algum lugar entre a fertilidade da natureza e a produtividade de uma máquina. O desejo, como a capacidade simbólica, é uma propriedade dos homens, propriedade nos dois sentidos da palavra: algo que é próprio dos homens, como uma qualidade, e algo que eles possuem como coisa sua (Lauretis 1993: 105).

O aparato cinematográfico é utilizado, assim, como legitimador de uma ordem binária que conserva o prazer sexual (e visual) como domínio do masculino, demonstrando que a visibilidade das identidades de gênero como plurais e desvinculadas de uma noção de natureza e essência não implicam necessariamente na reorganização dos termos da experiência cinematográfica, nos seus modos de produção e em seus códigos visuais:

De um lado o masculino, cuja genitália, física ou metafórica, concede-lhe um local de poder e de autoridade enquanto sujeito universal: o homem, sinônimo de humano, sujeito dotado de transcendência. De outro, o feminino, o Outro inevitável, marcado pela imanência de um corpo que lhe é destino, na maternidade e na sexualidade. Através da linguagem, da imagem, do extenso leque de discursos teóricos nos mais diversos campos disciplinares, de todo um *aparatus* simbólico que designa, cria e institui o lugar, o status e o desempenho do indivíduo na sociedade, as “tecnologias do gênero” constroem uma realidade feita de representações e auto-representações (Navarro 2000: 4).

Em relação à produção de familiaridade e identificação com o espectador, Almodóvar estabelece a diferença entre o lugar onde posiciona a câmera (o olhar) para cons-

truir as experiências de feminilidade e de masculinidade; enquanto o emprego de planos subjetivos é recorrente para retratar o desejo sexual masculino, em que a câmera se situa no interior da ação e a perspectiva do diretor se funde à dos personagens, em filmes em que ele explora a subjetividade feminina, as cenas são construídas sempre de um ponto de vista externo, captado de fora do campo de ação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da construção fílmica do desejo em Almodóvar permite pensar sobre o papel da linguagem cinematográfica na elaboração de formulações discursivas que compõem a poética do gênero empreendida pelo diretor, entendendo por poética tanto o conjunto dos princípios gerais que estruturam o texto fílmico, como também os seus regimes de visibilidade, ou seja, tanto o feito do filme, ou os seus modos de fazer, como as maneiras de torná-lo visível (Cañizal 1996; Rancière 2005). No tocante à abordagem do desejo sexual, Almodóvar opera um deslocamento importante em relação às convenções cinematográficas da narrativa clássica, que é o redirecionamento das identidades de gênero dos personagens e uma abertura a outras possibilidades de vivência da sexualidade. Ao romper com a matriz heterossexual, a posição antes ocupada exclusiva e convencionalmente pelas mulheres – que não eram “quaisquer” mulheres, mas as que correspondiam ao padrão do *star system* hollywoodiano – é estendida a outros sujeitos: homens, travestis, transexuais, andróginos também são colocados como objetos do desejo, da mesma maneira que essas produções dispõem os espectadores em uma zona de identificação ampliada pela pluralidade de experiências.

O desejo sexual é apresentado em suas múltiplas manifestações, dando espaço – e centralidade – às consideradas “sexualidades dissidentes”; relações homoeróticas, sado-masiquismo, ninfomania, pedofilia, infração do celibato, relações incestuosas são retratadas com naturalidade, sem sanções e julgamentos. A vivência da sexualidade é regulada pelo desejo, experimentado em sua intensidade como um impulso incontrollável. O diretor desessencializa as categorias de gênero, tornando fluidas as noções de feminilidade e de masculinidade, podendo aparecer tanto em homens, quanto em mulheres simultaneamente.

Por outro lado, se esses filmes subvertem as categorias de gênero, desvelando o seu caráter fictício e implodindo a ideia de correspondência entre um sexo/corpo (supostamente natural e pré-discursivo), o desejo e a identidade gênero, o desejo sexual é construído como um elemento predominantemente masculino. O que não quer dizer que as personagens femininas não possam vivenciá-lo, mas, na lógica dos discursos, o vetor do desejo é o masculino. Com a diferença de que “feminino” e “masculino” não são categorias rígidas, associadas estritamente a mulheres e homens em uma visão essencialista, mas aparecem em suas variantes, em que as performatividades são múltiplas e alternam tanto quanto as suas formas de expressão e as relações de poder que se estabelecem a partir delas.

Ao mesmo tempo, é no que se refere ao desejo sexual que, como um contradiscurso, a diferença sexual se impõe na construção dos termos da linguagem visual, colocando-o como um domínio masculino. Uma análise da filmografia de Almodóvar permite verificar que, no sentido sexual, o masculino é predominantemente o ser que deseja, é constituído como o sujeito do desejo. Há, nesses filmes, uma diferenciação nos significados, nos tipos de desejo e na maneira como ele se manifesta quando é abordado no feminino e no masculino.

O desejo que corresponde ao feminino se associa a uma vontade de liberdade, de autonomia sobre as suas escolhas e condutas, de domínio sobre o próprio corpo, os seus usos e prazeres; as personagens femininas de Almodóvar querem ser – e são – donas de seu destino. Em relação ao desejo especificamente sexual, entretanto, nas personagens femininas ele é, na maioria das vezes, canalizado para o amor-paixão, para a dependência afetiva do ser amado, além da dor e da desilusão – expressadas, geralmente, pela histeria e pelo descontrole emocional –, decorrentes do abandono. O abandono por parte de quem se ama – que pode ser tanto homens, quanto mulheres – é um dos principais dramas das personagens femininas do diretor.

A abordagem mais livre da sexualidade não raramente é confundida com a subversão dos códigos cinematográficos para construir o desejo e o gênero, e que atribuiria ao cinema de Almodóvar uma imagem transgressora. O fato de seus personagens defenderem a vivência de um prazer absoluto e de não haver sanções às suas condutas, faz com que esses filmes sejam interpretados como expressão de um desejo democrático, aberto a todos os gêneros. A fluidez com que o diretor retrata as feminilidades e as masculinidades, desnaturalizando as identidades e os corpos, costuma ser associada à supressão das desigualdades, muito enfatizada nos discursos do diretor sobre a pretensão de falar do ser humano ao invés de homens e mulheres.

Tentou-se mostrar, entretanto, que essa aparente neutralidade encobre uma disparidade entre as subjetividades dos personagens masculinos e femininos, havendo uma tendência a reiterar a diferença sexual e a contradizer a postura libertadora das mulheres comumente atribuída ao seu cinema. Embora o desejo perpassasse toda a sua filmografia, ele não é construído da mesma maneira para todos os personagens, prevalecendo uma desigualdade na vivência do desejo e da sexualidade de acordo com uma visão tradicional e essencialista do feminino e do masculino. As análises sugerem que, embora a supressão das categorias de gênero seja um discurso recorrente do diretor, a diferença sexual não é algo tão resolvido nesses filmes; se, por um lado, esses filmes desessencializam os corpos, retratando-os como portáteis e em constante redefinição, diluindo a fronteira entre os gêneros e aludindo à sua pluralidade, por outro lado é na experiência sexual e na expressão do desejo que a desigualdade entre o masculino e o feminino é mais contundente.

O desejo e a sexualidade ainda são concebidos no masculino, construídos como domínios que lhe são próprios, somente atribuídos ao feminino à custa de uma imagem que remete à estranheza/excentricidade. A construção fílmica, nesse sentido, não transforma a linguagem do desejo porque não problematiza, nem supera os termos da

diferença sexual. A perspectiva da desigualdade entre os sexos se manifesta em alguns momentos como um contradiscurso, reafirmando a divisão dos corpos por meio de uma concepção heteronormativa que não admite relação simétrica entre as categorias de gênero (Preciado 2011). Na medida em que a assimetria na elaboração visual do desejo e da sexualidade impossibilita a plenitude das diversas experiências de feminilidade, o cinema de Almodóvar não se apropria criticamente dos códigos do cinema hegemônico a ponto de tomar um distanciamento desses cânones.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almodóvar, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre, el guión*. Madrid: El Deseo Ediciones.
- (2002): *Hable con ella, el guión*. Madrid: Ocho y Medio/El Deseo Ediciones.
- (2004): *La mala educación, el guión*. Madrid: Ocho y Medio.
- (2006): *Volver, el guión*. Madrid: Ocho y Medio/El Deseo Ediciones.
- (2012): *La piel que habito, el guión*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2011): “Sobre la película [*La ley del deseo*]”. Em: Duncan, Paul/Peiró, Bárbara (eds.): *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Köln: Taschen, pp. 106-113.
- Foucault, Michel (1998): *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal
- (1999): *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- (2005): *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Lauretis, Teresa (1993): “Através do espelho: mulher, cinema e linguagem”. Em: *Estudos Feministas*, 1, 1, pp. 96-122.
- Martín Garzo, Gustavo (2004): “La piedad y el deseo”. Em: Almodóvar, Pedro. *La mala educación, el guión*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 7-10.
- Navarro, Tânia (2000): “Identidade nômade: heterotopias de mim”. Em: <<http://www.taniana-varrosvain.com.br/chapitres/bresil/heterotopias%20de%20mim.htm>> (19.08.2015).
- Peñuela Cañizal, Eduardo (org.) (1996): *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume/ECA-USP.
- Preciado, Beatriz (2011): *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rancière, Jacques (2005): *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental (Org.); Ed. 34.
- Strauss, Frédéric (2008): *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

FILMOGRAFIA

- A flor do meu segredo (La flor de mi secreto)*. Espanha: 1995. Duração: 103 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- A lei do desejo (La ley del deseo)*. Espanha: 1987. Duração: 102 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- A pele que habito (La piel que habito)*. Espanha: 2011. Duração: 118 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Carne trêmula (Carne trémula)*. Espanha: 1997. Duração: 100 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Fale com ela (Hable con ella)*. Espanha: 2002. Duração: 109 min. Direção: Pedro Almodóvar.

- Labirinto de paixões (Laberinto de pasiones)*. Espanha: 1982. Duração: 100 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Mã educação (La mala educación)*. Espanha: 2004. Duração: 109 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Matador*. Espanha: 1986. Duração: 110 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Maus hábitos (Entre tinieblas)*. Espanha: 1983. Duração: 110 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Mulheres à beira de um ataque de nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios)*. Espanha: 1988. Duração: 90 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Pepi, Luci Bom e outras garotas de montão (Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón)*. Espanha: 1980. Duração: 80 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Que fiz eu para merecer isso? (¿Qué he hecho yo para merecer esto?)*. Espanha: 1984. Duração: 100 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre)*. Espanha: 1999. Duração: 101 min. Direção: Pedro Almodóvar.
- Volver*. Espanha: 2006. Duração: 110 min. Direção: Pedro Almodóvar.

Artigo recebido: 21.01.2017

Artigo aprovado: 27.12.2017

I Paloma Coelho é doutora e mestra em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com estágio doutoral na Universidad Carlos III de Madrid (2014-2015). Especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, desenvolve pesquisas na área de sociologia e antropologia, abordando principalmente os temas: cinema, família, gênero, corpo e sexualidade. Publicou recentemente os artigos “Desvelando imagens: o visível e o indizível na pele que habitamos” (*Revista Estudos Feministas*, 2017), e “Uma análise da filmografia de Almodóvar a partir das relações entre gênero e reterritorialização: percursos analíticos para a antropologia do cinema” (*Teoria e Cultura*, 2017).