

Psicologia: Reflexão e Crítica

versão impressa ISSN 0102-7972

Psicol. Reflex. Crit. v.11 n.3 Porto Alegre 1998

<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79721998000300006>

Repetição e estilo em Almodóvar¹

Eliane Rivero Jover

Ernesto Pacheco Richter

Edson Luiz André de Sousa²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

A trajetória teórica de Freud o leva a considerar a repetição como um elemento estrutural do sujeito. Sendo a repetição inevitável, porque constituinte do ser humano, interessa-nos entender como esse fenômeno pode ser identificado e interpretado através de uma produção artística. A nossa tentativa, portanto, é de buscar o sujeito dentro do discurso do texto cinematográfico. Para tanto, analisaremos três filmes do diretor espanhol Pedro Almodóvar, identificando o que se repete dentro de cada obra e de uma obra para outra. A partir desse levantamento, acreditamos poder identificar o que se constitui no estilo do autor, conforme essa noção é entendida por Foucault. As obras analisadas serão *Matador* (1985), *De Salto Alto* (1991) e *A Flor do meu Segredo* (1995). *Palavras-chave*: repetição; estilo; cinema; Almodóvar.

Repetition and style on Almodovar's movies

Abstract

Freud through his theory considers repetition as a structural element of a person. Repetition is unavoidable, because it is a part of the human being, so we intent to understand how this phenomenon can be identified and interpreted from an artistic viewpoint. Our attempt is to find the subject into the film text. We will analyze three Pedro Almodovar's films, identifying which elements are repeated in each movie and in all of them. In this way, we believe it is possible to identify the style of an author, according to Foucault's conception. The three films analyzed are *Matador* (1985), *Tacones Lejanos* (1991) and *La Flor de mi Secreto* (1995). *Key words*: repetition; style; movie; Almodóvar.

O conceito de "compulsão à repetição" aparece, juntamente com o de "elaboração", pela primeira vez em 1914, no texto *Recordar, Repetir e Elaborar*, em que Sigmund Freud (1987b) levanta uma série de considerações para o aprimoramento da técnica psicanalítica. Inaugurada com o método catártico de Breuer, a psicanálise inicialmente buscava, através da hipnose, reproduzir o trauma original causador do sintoma do paciente. Este seria o tipo ideal de lembrança, uma vez que ela se manifestaria sem interferência nenhuma da repressão. Revelando-se limitada, porém, a técnica hipnótica foi deixada de lado e substituída pela recordação por meio da livre associação. Nesse momento, a resistência passa a ser considerada e contornada pelo trabalho da interpretação. Freud (1987b), contudo, chama a atenção para os casos em que o paciente, em vez de recordar aquilo que

ele reprimiu e esqueceu, expressa-o pela atuação. A experiência em questão não é reproduzida pela lembrança, mas repetida pela ação, no que Freud chamaria de *acting out*. O paciente, claro, repete sem saber. E é essa repetição que irá marcar o início do tratamento. Repetir é, assim, uma maneira de recordar.

Através do manejo da transferência, portanto, o terapeuta trabalharia no sentido de transformar a compulsão à repetição de seu paciente em um material de recordação, possibilitando ao indivíduo tomar ciência de suas próprias resistências e elaborá-las. Por que, então, o psicanalista não deveria continuar fazendo uso da hipnose, uma vez que por ela se chega à recordação ideal, desprovida de resistência? Por que dar preferência a uma forma de recordação – a repetição –, tão persistente quanto for a resistência a ela imposta? Podemos buscar essas respostas no próprio Freud:

"O recordar, tal como era induzido pela hipnose, só podia dar a impressão de um experimento realizado em laboratório. O repetir, tal como é induzido no tratamento analítico, segundo a técnica mais recente, implica, por outro lado, evocar um fragmento da vida real." (Freud, 1987b, p.198)

O conceito de repetição se tornaria, desde essa obra, fundamental para a teoria psicanalítica. Jacques Lacan (1964) chega a tomá-lo como parte da própria definição de inconsciente, situando-o, em seu seminário de 1964, entre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Sousa (1996a) chama a atenção para as diferentes formulações do conceito da repetição na trajetória teórica de Freud, desde a concepção de que a psicanálise poderia fazer cessar a repetição até a idéia de que ela seria constituinte e estrutural do sujeito. Freud, em *Além do Princípio do Prazer* (1987d), faz um levantamento dos exemplos de repetição encontrados no cotidiano, na literatura, na arte, nos traumas e nos atos dos sujeitos, para observar que nem todos responderiam ao princípio do prazer. Aqui, a compulsão à repetição não aparece mais exclusivamente como fenômeno clínico, mas definido como pulsão. A teoria psicanalítica começa por supor que todos os eventos mentais seriam regulados por esse princípio, ou seja, para a redução de qualquer forma de desprazer do organismo. Porém, as novas observações de Freud trazem eventos que apontam para o contrário: sonhos de trauma ou de punição não podem ser encarados como realização simbólica do desejo, assim como as neuroses traumáticas levam os indivíduos a reviverem experiências que, de forma alguma, trazem prazer. Um exemplo interessante, nesse sentido, é a experiência com obras de arte. Freud observa que a arte não poupa muitas vezes os espectadores de experiências dolorosas que, na verdade, são percebidas como fontes de prazer.

"Isso constitui prova convincente de que, mesmo sob a dominância do princípio do prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável num tema a ser rememorado e elaborado na mente." (Freud, 1987d, p. 29)

Na vida cotidiana, percebe-se a tendência de certos eventos se repetirem, dando a impressão de que alguns indivíduos são perseguidos por um "destino". São indivíduos que em todas as relações humanas acabam por obter o mesmo resultado, marcados por uma perpétua recorrência a uma mesma coisa, como no exemplo clássico da mulher que se casou três vezes sucessivas com homens diferentes e, em todas elas, acabou por cuidar do marido no leito de morte. Freud observa:

"Se levarmos em consideração observações como essas, baseadas no comportamento, na transferência e nas histórias da vida de homens e mulheres, não só encontraremos coragem para supor que existe realmente na mente uma compulsão à repetição que sobrepuja o princípio do prazer, como também ficaremos agora inclinados a relacionar com essa compulsão os sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas e o impulso que leva as crianças a brincar." (Freud, 1987d, p.36)

O fato de a compulsão à repetição poder se realizar na vida mental independentemente do princípio do prazer está relacionado com seu caráter pulsional. O instinto é um impulso inato à vida orgânica de retorno a um estado anterior. Esse estado anterior, segundo Freud (1987d), corresponderia ao de inanimação, conferindo a toda vida o objetivo da morte. A "pulsão de morte" se constituiria, então, numa das grandes forças da psique, sobre a qual se baseariam as compulsões à repetição independentes (e não necessariamente opostas) ao princípio do prazer. Assim, a vida mental se organizaria pela oposição de duas grandes pulsões: de morte (Tânatos) e de vida (Eros).

As características pulsionais da compulsão à repetição já eram apontadas por Freud (1987c) no ensaio *O Estranho*, de 1919, mas sem qualquer referência à pulsão de morte. Nesse texto, o processo aparece como uma derivação da natureza mais íntima das pulsões e suficientemente poderoso para desprezar o princípio do prazer. Em *O Estranho*, a repetição aparece como uma das manifestações do fenômeno do "duplo", que marcaria os aspectos de estranheza de determinadas obras artísticas, especialmente literárias, e de certos eventos. Portanto, há algo de familiar e conhecido nesse estranho.

Sousa enfatiza a característica paradoxal da repetição de não ser de todo uma repetição, ou seja, ela fracassa ao tentar fazer surgir o mesmo: "mesmo ao repetir o mesmo, o mesmo, ao ser repetido, se inscreve como distinto" (Sousa, 1996a, p.449). Caberia ao discurso psicanalítico buscar entender essa impossibilidade de reencontro do repetido com o original.

Lacan (1966) retoma a perspectiva freudiana, segundo a qual os fenômenos do automatismo de repetição encontrariam motivação pré-vital e biológica, estendendo essa concepção à estruturação simbólica.

"É assim que se o homem chega a pensar a ordem simbólica, é que ele é primeiro tomado em seu ser. A ilusão de que ele a tenha formado por sua consciência provém de que é pela via de uma hiância específica de sua relação imaginária com seu semelhante, que ele pôde entrar nessa ordem como sujeito. Mas ele não pôde dar essa entrada senão pela passagem radical da fala." (Lacan, 1966, p.59)

Assim como Freud especulava acerca de uma dominância transbiológica sobre o sujeito, Lacan aposta na dominância de uma cadeia de significantes. Aqui Lacan retoma dois conceitos criados por Saussure – significante e significado –, dando supremacia ao primeiro sobre o segundo e à articulação de um signo com outro. Todo dado psicológico segue o curso do significante, pois é seu deslocamento que determina os sujeitos nos atos e no destino. Cada elemento que se repete nessa cadeia deixa de ser idêntico a qualquer outro por ocupar um espaço único. Por isso, fala-se na repetição do diferente, pois a diferença é a essência do significante. Amparados nesses dois aspectos, dominância da cadeia de significantes e impossibilidade de repetição do mesmo, permitimo-nos afirmar que a repetição é uma criação essencialmente humana. Tão exclusivamente humana quanto o discurso lingüístico e a arte.

Sarah Kofman (1996) observa que a obra de arte, assim como os sonhos ou os sintomas, constitui-se em um enigma a ser decifrado. A interpretação, do ponto de vista psicanalítico, buscaria o primitivo sob a forma do novo, pois os temas de toda produção são tirados de uma memória coletiva ou individual. Ou seja, elementos primitivos, constitutivos do sujeito, aparecem na obra artística disfarçados e irreconhecíveis por uma série de construções formais posteriores. Interpretar uma obra significa decifrar a forma e o conteúdo dessas construções até se alcançar esse elemento original e primitivo.

Assim, a interpretação de uma obra de arte, numa perspectiva psicanalítica, toma emprestado o mesmo método de interpretação dos sonhos. Nos dois casos, o que é levado em conta são a

repetição e a diferença. Não há necessidade de se remeter às intenções explícitas do autor para se decifrar o discurso artístico. O texto, por si, sempre fala mais.

"Todo texto é um enigma que deixa para ser adivinhada, enquanto a representa e a constitui, a identidade de seu autor. O texto remete ao texto da vida, isto é, à vida como texto, como cadeia de substitutos originários. É preciso que a vida psíquica seja, ela própria, um texto, para que se possa constituir no texto da obra. O texto da arte é o próprio texto da vida, e é por isso que não há necessidade de se recorrer às "intenções declaradas" dos autores para decifrar o enigma e para compreender o que eles quiseram dizer." (Kofman, 1996, p. 113)

Concepção semelhante de texto, como um significante sem seu autor, é encontrada na filosofia estruturalista. Na exposição de *O que é um Autor?*, Foucault (1992) aborda a função do autor como uma marca de singularidade de um modo de discurso. Diferentemente de quaisquer nomes próprios, o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de discurso, estabelecendo relações estreitas entre determinados textos. Assim, falar em Shakespeare, por exemplo, não nos remete à sua pessoa, mas a um conjunto de textos marcados por características singulares.

"O nome do autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser (...) Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos." (Foucault, 1992, p.46)

O autor não é o escritor real da obra artística, tampouco o possível locutor fictício. Segundo Foucault, os discursos providos da função autor comportam uma pluralidade de "eus". Nesse caso, não existiria especificamente "o autor", pensado como pessoa real, mas "o estilo".

Essa mesma idéia pode ser transposta para qualquer obra, além da literária, a quem se pudesse atribuir uma autoria. Portanto, o cinema, assim como a literatura, consistiria em um discurso provido da função autor. Deste modo, nos parece legítimo proceder à interpretação de diferentes obras cinematográficas, buscando entre elas aquilo que se constituiria em seu "estilo".

Análise dos filmes

Assim como Kofman (1996) afirma que a interpretação de obras artísticas toma emprestada da psicanálise a técnica de interpretação dos sonhos, vamos pedir emprestado também da psicanálise o conceito de "repetição" para tentar entender alguns aspectos da obra de Pedro Almodóvar.

Matador

Diego Montes (Nacho Martinez) se masturba assistindo a cenas de assassinatos, crueldade, violência desmesurada, em que a morte é o foco principal. Assim começa o filme de Almodóvar, em uma cena que mostra claramente como o prazer para Diego está relacionado com a morte. Este prazer era atingido quando Diego, ainda toureiro, matava o touro. Porém, depois de um acidente, ele deixa de tourear, ficando impossibilitado de atingir seu prazer. Este prazer torna-se então desejo, pois o objeto desejado (a morte) agora está ausente. Para ele, "deixar de matar é o mesmo que deixar de viver".

Na seqüência seguinte, ele ensina a seus alunos todos os passos da arte de render e matar um touro. A narração é simultânea às imagens de uma mulher (Assumpta Serna) atraindo um homem (como um toureiro desperta a atenção do touro com sua capa vermelha), levando-o para casa (o touro é atraído para o centro da arena), mantendo relações sexuais com ele (o embate) e, finalmente, o

matando com um alfinete na nuca (equivalente ao lugar em que os toureiros atingem o touro). Ela, então, goza.

Como na primeira seqüência, a obtenção do prazer se dá através da morte – com Diego, ela é simbólica; com a mulher, real. Os signos se repetem nas duas cenas, e Almodóvar confronta os dois personagens com o mesmo objeto faltante. O desejo de Diego somente é saciado com o objeto imaginário, como em outra cena na qual pede que sua namorada, Eva (Eva Cobo), finja-se de morta durante o sexo para que ele consiga ter prazer.

Um dos alunos de Diego, Angel (Antonio Banderas), que tem visões extra-sensoriais, serve de elo entre os dois personagens: o toureiro e a mulher. Angel assume a autoria de quatro homicídios, duas mulheres (na verdade, mortas por Diego) e dois homens (mortos pela mulher, que mais tarde sabe-se ser Maria Cardenal, ironicamente a advogada de defesa de Angel).

Diego e Maria se conhecem e se reconhecem como obcecados pela morte. A partir desse momento, começa a busca do objeto faltante, para de alguma forma torná-lo real. Ocorre, então, a preparação para que os dois consigam ter seus objetos de desejo e prazer presentes.

Todas essas seqüências são acompanhadas por elementos formais que também se repetem ao longo do filme. Quando a associação radical entre prazer e morte não é levada a cabo, a visão passa a ter importância central nas ações. É a capacidade especial de olhar e enxergar o que ninguém mais é capaz de enxergar que leva Angel, involuntariamente, a unir Diego e Maria.

A exemplo do aspecto destrutivo que tem o prazer buscado pelos protagonistas, o olhar, aqui, também apresenta conotação patológica (como o comportamento voyerista de Diego na frente da televisão e de Angel para a janela de Eva). Isso é representado através das diversas aparições dos personagens por trás de vidros que causam distorções nas imagens (quase todas as portas são de vidro espesso e facetado). O exemplo mais contundente é o da aparição da mãe de Angel: ela espia por detrás de um vidro o comportamento do filho no banheiro, exigindo que ele entre logo no banho. Sua imagem aparece ao espectador tão disforme quanto o olhar controlador e a fala que ela dirige ao filho. É essa mãe disforme e dominadora que acaba por causar em Angel um complexo de culpa exacerbado – sentimento esse que detona no personagem uma série de ações importantes para a história.

Depois de uma tentativa frustrada de estupro, Angel vai até a igreja pressionado pelo fanatismo religioso da mãe. Chega a entrar na sacristia para se confessar, quando o padre lhe pede que espere lá fora. Ele, porém, não suporta esperar, assim como não suporta mais lidar sozinho com seu complexo. Sai correndo pelos corredores da igreja, passando por santos e velas, num cenário marcado pelo vermelho, cor que aparece em todas as cenas com os protagonistas e nas quais os personagens assumem uma postura ativa. Angel aparece logo em seguida na delegacia de polícia, seu novo confessorário.

Inocentado do crime de estupro, ele resolve assumir as quatro mortes realizadas por Diego e Maria, numa tentativa desesperada de livrar-se da culpa que sua mãe lhe infringe. Apesar de seu esforço, contudo, Angel é traído pela sua intolerância ao sangue, à cor vermelha que aparece como símbolo de ação e confronto dos personagens com a morte – como o vermelho da capa de um toureiro em combate com o touro, seu objeto simbólico de desejo e sua possibilidade real de morte.

São em tons vermelhos as cenas em que Angel sai da igreja para a delegacia, onde ele se confronta diretamente com as mortes causadas por Diego e Maria. O desfile do qual Eva participa com o rosto deformado pela maquiagem e um vestido de noiva vermelho versa sobre destruição e morte. Esse mesmo personagem, passivo ao longo de todo filme, usa um vestido e uma capa vermelhos quando

resolve lutar pelo amor de Diego, acabando também, na mesma seqüência, a se tornar mais uma testemunha dos crimes dos protagonistas.

Cor vermelha e elementos da praça de touros se alternam nas cenas de morte promovidas por Diego e Maria: como um toureiro que desperta a atenção do touro, Maria atrai suas vítimas nua sob uma longa capa; Diego estrangula uma das mulheres no centro da arena simulada para suas aulas; sua outra vítima é afogada em uma banheira, que tem suas águas manchadas de sangue.

Na seqüência final, Diego e Maria realizam seus desejos: os dois fazem amor e, perto do gozo, se matam (como revelava Maria a Diego: "desde que te conheci, tenho iniciado meu orgasmo"). Tornado o objeto de desejo real, deixa de existir desejo, bem como os protagonistas deixam, eles próprios, de existir. Atingir o objeto de desejo é deixar de ser. Essa resolução se dá de forma literal no filme. Como na eclipse, união de dois astros com seu conseqüente obscurecimento, morte e prazer se unem na cena final.

De Salto Alto

O filme começa com Rebeca (Victória Abril), no aeroporto de Madri, esperando a chegada de sua mãe, Becky (Marisa Paredes), que tinha vivido durante 15 anos no México devido à sua carreira de cantora e atriz. Rebeca, enquanto espera, recorda uma viagem ao Caribe que realizou com sua mãe e o padrasto, na qual ela se perde durante um passeio. Quando encontrada por comerciantes na rua, seu padrasto, por brincadeira, finge querer trocá-la por cocos. Sua mãe se diverte com a cena, e a criança foge. Becky acusa o marido de ter voltado a traumatizar sua filha. A seqüência denota claramente que a rejeição sofrida pela criança não era uma experiência nova, mas uma repetição de algo que já havia ocorrido anteriormente. Rebeca criança sente que o padrasto em realidade é um empecilho para sua aproximação de Becky.

Em *Tempo e Repetição – interseção entre poesia e psicanálise*, Sousa (1996b) cita a idéia freudiana de que a história sempre volta na forma de sintomas. O conceito de repetição, portanto, seria fundamental para entendermos como o passado influencia o presente. É sob o enfoque da repetição que iremos olhar para o filme de Pedro Almodóvar.

Enquanto espera, a lembrança de outra cena da infância vem à mente de Rebeca: sua mãe sendo convidada para filmar no México, e o padrasto não aceitando a idéia. Como Becky havia prometido levá-la junto, o padrasto novamente se apresenta como obstáculo à sua ligação com a mãe. A menina, então, prontamente resolve esse problema trocando os comprimidos de seu padrasto por soníferos. Ele morre em um acidente de trânsito, ao que tudo indica, por ter dormido na direção.

Freud (1987d), em *Além do Princípio do Prazer*, afirma que a mente age no sentido de diminuir uma tensão desagradável e, assim, obter o prazer. Para Rebeca, o prazer seria estar com sua mãe e, para tanto, ela não media esforços. Contudo, como o passado retorna, sempre novas formas de obstáculos se interpõem na relação entre Rebeca e Becky. O empecilho agora é representado pela carreira artística da mãe. Becky, viúva, viaja para o México, mas sem levar a filha, apesar da promessa anterior.

A partir de então, a vida de Rebeca torna-se uma busca constante de reconstituição desse relacionamento, uma aproximação repetida de tudo que sua mãe representava. Casa-se com um amante de Becky, Manoel, numa tentativa de se colocar no lugar de sua mãe. No entanto, esse homem se mostra, a seguir, uma nova barreira na relação mãe-filha. Quando Becky retorna à Madri, os dois voltam a se encontrar como amantes. Rebeca, em mais uma tentativa de se unir à mãe, mata o marido.

Vemos aí como a repetição está presente na vida de Rebeca, que sempre encarava as relações de sua mãe como barreiras à sua vontade de unir-se à Becky de forma profunda. Esses obstáculos foram sofrendo mutações ao longo da vida de Rebeca: primeiro o padrasto, em seguida a carreira e, por último, o próprio marido. Como Freud bem coloca, o passado volta sempre de uma forma nova.

Outra maneira buscada por Rebeca para aliviar o desprazer causado pelo afastamento da mãe é tornar-se a melhor amiga de um artista transformista, Fatal (Miguel Bosé), que em suas apresentações dubla Becky. Ele se exhibe com os mesmos trajes que sua mãe usava no auge da carreira. Para Rebeca, ele é mais que uma representação de sua própria mãe. Ele a substitui, num mecanismo claro de alívio e diminuição do desprazer. Aliás, é o amigo transformista, ainda com o figurino de Becky, que proporciona à Rebeca o prazer sexual há muito tempo não experimentado por ela.

A intenção de se ligar à mãe e a rejeição sofrida por toda sua vida são explicitadas na seqüência em que a personagem central, durante sua estada na prisão, encontra-se com Becky. Em uma cena tensa e comovente, Rebeca diz à sua mãe que nunca a perdoaria por tê-la abandonado. Becky, à beira da morte, e depois de conseguir a confissão de sua filha, chama o juiz e diz ter sido ela a autora do crime, numa tentativa de se redimir por todos os problemas e infelicidades causados à Rebeca, durante os anos de abandono e distanciamento.

Neste filme, o apelo formal mais forte está nos figurinos, especialmente nos brincos escandalosos e nos saltos dos sapatos. Quando criança, Rebeca se perde pelas ruas de Caribe para procurar os brincos que sua mãe havia lhe comprado (brincos idênticos aos de Becky) – como se, perdendo os brincos, ela perderia também o reconhecimento que tinha recebido há pouco de sua mãe. No aeroporto, no momento do reencontro, nada mais natural que Rebeca reponha seus brincos. Mãe e filha se vêem, sem que a primeira reconheça de imediato a segunda.

Já em Madri, caminhando em frente às janelas de um apartamento subsolo onde viviam (as mesmas janelas que permitiam que Rebeca criança observasse os saltos das mulheres que passavam pela calçada), as duas discutem sobre o abandono de Rebeca, mas acabam se reconciliando num abraço. "Mesmo quando cheguei a odiá-la, ainda a amava", diz a filha para sua mãe. Rebeca mostra à Becky os brincos, na esperança de que ela os reconhecesse. Mas Becky só reconhece a si mesma: "Interessante, já tive brincos idênticos a esses". Como no aeroporto, é Rebeca quem tem que estabelecer a identificação entre as duas.

Depois de sua apresentação de dublagem, o transformista Fatal senta-se à mesa com Becky, Rebeca e Manoel. Pede os extravagantes brincos de Becky como lembrança, ao que ela responde que sem eles se sente nua. Tanto os brincos, quanto a necessidade de aprovação da filha são seus objetos de vaidade.

Almodóvar não poderia ter sido mais feliz na escolha do título de seu filme. O original *Tacones Lejanos*, em português literal, quer dizer "saltos distantes", caracterizando, dessa forma, todos os conflitos do filme e representando o distanciamento da mãe em relação à filha. Na seqüência final, quando Becky está morrendo, Rebeca lembra que, quando criança, sempre ficava acordada, esperando a mãe retornar de suas apresentações e ouvindo os saltos de seus sapatos. É o som desse distanciamento que se repete ao longo do filme.

A Flor do Meu Segredo

A cena inicial apresenta dois médicos informando uma mãe de que seu filho está com morte cerebral; ela, desesperada, não entende o que se passa, pois tinha visto o filho respirando e recusa-se a aceitar sua morte. Nessa cena, fica evidente a não aceitação da morte – não nos referimos à morte

física, mas à simbólica, representada pela perda. A não aceitação nos remete a Freud (1987d), que afirma, em *Além do Princípio do Prazer*, que uma das formas de se atingir o prazer é justamente afastando-se do desprazer. O desprazer, nesse caso, é representado pela morte do filho.

Em seguida, aparece Leo (Marisa Paredes) datilografando e comentando que está usando as botas que seu marido, Paco, lhe dera de presente há dois anos. Ele se encontra na Bélgica. Ao fazer isto, Leo tenta trazer, de forma simbólica, seu marido de volta. Está procurando obter prazer, nem que seja por meio de símbolos. Apesar de as botas representarem uma busca de prazer, elas também causam desprazer, pois apertam seus pés. Apertam tanto que Leo diz não poder respirar (e deixar de respirar corresponderia à noção de morte exposta pela mãe da primeira cena), tampouco descalçá-las.

Aqui, encontramos simbolizados todos os paradoxos dos sentimentos de Leo acerca de seu casamento. Ela sabe que suas botas a machucam, como sabe que sofre na sua relação com Paco. Contudo, insiste em usá-las, pois não consegue viver sem a lembrança do marido. Ao se conscientizar da dor, tenta livrar-se das botas, mas não consegue fazê-lo sozinha, da mesma forma que não consegue se decidir a dar um novo rumo a seu casamento. Ironicamente, é à amiga Betty (Carmem Elias) que ela recorre – a mulher que, mais tarde se descobre, é amante de seu marido. É Betty quem consegue descalçar as suas botas.

Leo, escritora de romances açucarados, não consegue mais escrever no mesmo estilo devido à fase difícil no seu casamento. Na verdade, esses romances representam seu objeto de desejo, pois apresentam os elementos que ela considera ideais para sua vida amorosa. Com problemas, ela começa a escrever romances mais realistas, com dor e sofrimento, trazendo para os livros todos os signos que estavam presentes em sua vida.

Na seqüência em que Leo conversa com seus editores, fica clara esta transferência, pois é comentada a mudança de seu estilo. Perguntam a ela por que não consegue mais escrever os romances que produzia anteriormente, ao que ela responde se tratar de um problema de cor: não conseguia mais escrever romances cor-de-rosa, todos saíam negros. Vê-se aí a relação do simbólico (livros escritos por Leo) com o real (os acontecimentos de sua própria vida). Curiosamente, o pseudônimo utilizado por Leo na assinatura dos livros é Amanda Gris, e *gris* em espanhol quer dizer cinza.

Realidade e imaginação se confundem na vida de Leo: ela não tem mais marido na realidade, mas continua imaginando-se feliz no casamento. Se pensarmos no conceito de repetição, podemos olhar para a cena inicial, em que também ocorre a mistura do real com o imaginário. Quando os médicos, finalmente, convencem a mãe da morte do filho e da possível doação de seus órgãos, a câmara se afasta e revela ao espectador tratar-se apenas de uma simulação. A mãe, na verdade, é uma atriz contratada para testar a habilidade daqueles médicos durante um seminário, ministrado por Betty. Esta é responsável em treinar aqueles médicos para o anúncio de uma morte, bem como assume a responsabilidade de anunciar a Leo a morte de seu casamento. Almodóvar faz um jogo entre realidade e simulação para o espectador, assim como o faz para a vida da personagem Leo.

A metalinguagem, comum na obra de Almodóvar, é uma marca em *A Flor do Meu Segredo*. A afirmação de Leo de que não mudou propriamente de estilo, mas apenas de cor, é uma referência ao próprio filme. O jogo de cores e a extravagância dos cenários e dos figurinos das obras anteriores são substituídos aqui por um tratamento mais sóbrio e realista da imagem.

Em profunda crise, Leo retorna ao seu passado. Retorna à aldeia em que nasceu, juntamente com sua mãe, que lembra as dificuldades de seu parto. Quando recém-nascida, Leo quase morre asfixiada, até que uma parente leva a menina para o pátio frio de sua casa. Com o choque térmico,

Leo reage e se salva. Como na sua infância, é para o pátio frio de sua aldeia que Leo volta agora, em busca de forças.

Pressionada pelas exigências contratuais de seus editores e infeliz na sua relação amorosa, ela encontra conforto nos braços de seu amigo Angel (Juan Ichanove). Apaixonado por Leo, ele acaba escrevendo os romances cobrados sob o pseudônimo de Amanda Gris. Ao final, ela rende-se ao seu amor e vai até a casa de Angel.

Na última cena, mais uma comparação matalingüística. Leo olha para Angel, senta-se e comenta: "Isso me lembra o final de *Ricas e Famosas*, duas escritoras amigas e bem sucedidas, sentadas à frente de uma lareira, brindando o Ano Novo". Angel argumenta que não é Ano Novo e que ela não bebe mais. Ao que Leo responde: "Ofereça-me um drinque, e eu farei com que seja Ano Novo". Sua promessa é cumprida com um beijo.

O estilo presente nos três filmes

Ao olharmos os três filmes de Almodóvar, sob o aspecto da repetição, vemos que ele sempre apresenta na primeira cena o assunto principal da obra. Em *Matador*, a primeira cena é a de um homem masturbando-se em frente à televisão, em que passam imagens de extrema violência, que culminam com mortes. Nesse caso, fica evidente que o protagonista é obcecado pela morte e que esta lhe traz prazer, tanto físico quanto psicológico. Durante o desenrolar do filme, nota-se que ele realmente está baseado na relação morte-prazer, em que o primeiro termo representa para o protagonista um objeto faltante (para o personagem Diego, passa a ser faltante desde o acidente na praça de touros), seu objeto de desejo.

No segundo filme, *De Salto Alto*, ocorre exatamente a mesma maneira de apresentação. Cena inicial: a filha espera a chegada da mãe no aeroporto. Ao esperá-la, recorda-se da sua infância e das dificuldades que sofria em aproximar-se dela. A sugestão do conflito mãe-filha é confirmada ao longo da projeção. A filha tenta, durante todo o tempo, aproximar-se da mãe, no intuito de alcançar o prazer, que é sistematicamente negado por esta. Na primeira seqüência, em que a personagem Rebeca se recorda de sua infância, este tema já está presente.

Em *A Flor do Meu Segredo*, terceiro e último filme descrito, a primeira cena apresenta um personagem tendo que lidar com a aceitação da perda (no caso, com a morte do filho, algo extremamente doloroso). No desenrolar dessa pequena trama, a câmara se afasta, permitindo ao espectador perceber que se trata apenas de uma simulação, de uma filmagem dentro do próprio filme. Essa mescla entre real e simbólico é também apresentada na vida da protagonista, que mistura sua perda amorosa com a perda de seu estilo cor-de-rosa de escrever.

Assim, nota-se nas três obras a repetição de um mesmo esquema para apresentar ao espectador (o leitor desses textos) a cena inicial e o enredo. Se pensarmos essa repetição psicanaliticamente, podemos relacionar a primeira cena com a apresentação de um trauma, e o desenrolar da trama com o desenvolvimento dos sintomas associados a esse trauma.

Outra noção psicanalítica é a relação passado-presente. Observa-se nos três filmes que os personagens principais atuam em função de fatos ocorridos no passado. Em *Matador*, o acidente e a incapacidade de atingir o prazer através da morte dos touros fazem com que a relação do protagonista com a morte se desenrole no presente de forma mais brutal, pois ele começa a matar suas próprias alunas. O distanciamento e o abandono por parte da mãe, no filme *De Salto Alto*, impulsionam a vida de Rebeca, que tem suas ações todas voltadas para o intuito de conquistar e aproximar sua mãe. Em *A Flor do Meu Segredo*, um passado conflituoso no casamento de Leo é concretizado com a viagem de seu marido para Bélgica. Esse afastamento repercute na vida atual da

protagonista, que tenta de qualquer maneira trazê-lo de volta, seja de forma real ou simbólica, como no caso das botas.

Sousa (1996b) estabelece a relação entre tempo e repetição, afirmando que o passado influencia o presente. Ora, vemos nos filmes que isso realmente ocorre; o passado retorna de forma diferente, mas perfeitamente identificável.

As mães são uma constante nos filmes de Almodóvar, sejam elas ausentes, dominadoras ou consoladoras. Podem aparecer como parte principal da trama ou como personagens secundários, mas de uma forma ou de outra estão lá. Os três tipos referidos aparecem nos três filmes. A ausente é o tema principal do filme *De Salto Alto*. A dominadora, num personagem menos central, desencadeia algumas ações importantes em *Matador*. E a consoladora, papel aparentemente mais secundário na história de *A Flor do Meu Segredo*, propicia o retorno às origens necessário para o fortalecimento de Leo. Todas essas mães são importantes, pois dão suporte a algum personagem fundamental dos filmes. Às vezes, aparecem como fonte de prazer; outras, como de desprazer.

Os personagens de Almodóvar têm sempre que lidar com a culpa. Muitas vezes, o ato da confissão aparece como uma necessidade de expiação por acontecimentos que quase nunca estão relacionados com o tema propriamente dito da confissão. Assim, Angel, de *Matador*, assume a autoria de crimes que não cometeu em uma tentativa desesperada de livrar-se das culpas imputadas por sua mãe. É sua maneira de lidar com sua culpa de ser. Em *De Salto Alto*, é Becky que se confessa por um assassinato que não realizou, como forma de compensar o sofrimento e o abandono que ela infringiu à sua filha Rebeca.

A Flor do Meu Segredo, narrado num tom mais neutro e sóbrio, é construído à base de pequenas confissões. Leo confessa ser Amanda Gris; Angel admite ter escrito os outros livros; Betty se revela amante do marido da amiga – todas confissões ligadas a um fato, na verdade, anterior a tudo isso e central na trama do filme: a falência do casamento entre Leo e Paco. A única confissão autêntica do filme é justamente a que o encaminha para um desfecho feliz. O filho da empregada de Leo vai até sua casa, para contar-lhe que roubara alguns objetos seus e um de seus livros para vender a um produtor. Ele acaba sendo perdoado, devido a seus atos terem possibilitado a realização de um belo espetáculo de dança. Tal como a idéia de sublimação (em que a fixação em certos estágios do desenvolvimento pode ser convertida em algo produtivo), Leo reconhece que sua etapa aparentemente fracassada de vida também trouxe resultados positivos.

Como Foucault (1992) afirmou, parece não existir um autor, mas um estilo. Assim, não haveria um Almodóvar, mas um estilo "almodovariano" que, de certo modo, poderíamos caracterizar como fortemente carregado de elementos psicanalíticos: prazer e desprazer, passado e presente, trauma e sintoma, real e simbólico, culpa e sublimação. Todos esses elementos aparecem nos três textos.

Se buscarmos as marcas de singularidade que Almodóvar imprime à sua obra, há de se observar a presença do absurdo em seu discurso. Almodóvar consegue estabelecer sintonia entre filme (texto) e espectador (ouvinte/leitor), paradoxalmente, por meio do caráter destoante desse diálogo. Os episódios vividos tragicamente por seus personagens nos fazem rir. Os temas dramáticos para o espectador são tratados com humor no texto. O estilo "almodovariano" é absurdamente melodramático.

Angel, quando estupra Eva em *Matador*, pode causar revolta e desagrado. Contudo, esses sentimentos são inevitavelmente substituídos pelo riso à medida que se observa o descaso da vítima em relação ao evento e ao desmentido do episódio. Quanto a *De Salto Alto*, Rebeca ri das notícias trágicas que narra na televisão, para depois utilizar o mesmo veículo para confessar-se assassina. A própria gravidade do crime cometido na infância é atenuada pelo seu aspecto surrealista.

Mesmo em *A Flor do Meu Segredo*, que promete ser um filme mais realista, o próprio enredo ironiza essa promessa. Os editores, ao criticarem o tom sério dos novos livros de Amanda Gris, citam algumas tramas que substituem as histórias até então açucaradas: a mulher que esconde um corpo no frigorífico de um restaurante, para poder salvar os filhos, um deles homossexual que só gosta de negros; um homem apaixonado contrata um matador para assassinar sua sogra e, assim, poder se encontrar com a ex-mulher no enterro. Leo argumenta com seus editores: "mas é a realidade". O próprio texto "almodovariano" não se leva a sério.

Não se leva a sério, mas ainda assim engana seu ouvinte por meio da genialidade com que concretiza a encenação dentro da encenação. Não se sabe o que é simulacro e o que é real nesse texto. Em *Matador*, é realizado um desfile, tendo como tema amor e morte: a noiva, de vermelho, assassina o esposo. É o próprio enredo do filme encenado na passarela.

De Salto Alto brinca com a imagem dentro da imagem. Rebeca não confessa seu crime para o espectador do filme, mas para o espectador do noticiário em que trabalha. Não é a película, mas a imagem da televisão dentro da película que serve de substrato para aquele fragmento de texto. Na mesma seqüência, ela mostra fotos de sua casa. É a imagem da foto, dentro da imagem da televisão, dentro do filme, num jogo de encaixes e de reflexos.

No terceiro filme, o exemplo é mais óbvio: a simulação realizada no seminário de medicina tanto engana seu espectador (ele, inicialmente, acredita que aquela personagem perdera o filho), quanto exhibe toda a verdade (*A Flor do Meu Segredo* trata de fato de uma perda tão dolorosa quanto à da morte).

Almodóvar marca seus filmes com um estilo próprio, ao mesmo tempo em que revela descaradamente serem eles imitações de filmes anteriores. Ainda assim, a produção desse diretor é única, como é único cada elemento que se repete em uma cadeia de significantes.

O primeiro encontro entre Diego e Maria, em *Matador*, se dá em um cinema. Na tela, é projetado o final do filme *Duelo ao Sol*, em que Gregory Peck e Jennifer Jones atiram um no outro, para morrerem juntos, enquanto beijam-se ardentemente.

Rebeca, em *De Salto Alto*, discute com sua mãe, lembrando-lhe da crueldade da personagem de Ingrid Bergman, no filme *Sonata de Outono*, ao sutilmente humilhar sua filha (Liv Ullmann) após a execução da sonata no piano.

Em *A Flor...*, o primeiro encontro entre Leo e Angel (quando ainda não há qualquer perspectiva de romance entre os dois) traz à lembrança dela o filme *Se meu Apartamento Falasse*, sobre pessoas que se apaixonam por pessoas erradas. No decorrer da história, Angel se apaixonou por Leo, que ainda pensa em Paco, da mesma forma que o personagem de Jack Lemmon se apaixonou pela de Shirley MacLaine, que ainda ama seu chefe. Mais adiante, quando Angel se declara, ele lembra o momento em que Humphrey Bogart vê pela primeira vez Ingrid Bergman, em *Casablanca*. Almodóvar se baseia no talento de Billy Wilder e de Michael Curtiz ao contar sua história, para, depois, dar-lhe o final do inexpressivo *Ricas e Famosas*. E é em detalhes geniais como este que se reconhece seu estilo de fazer cinema.

Conclusão

Partindo da concepção freudiana de que o que se repete nunca é o fato original, nunca é o mesmo, e da idéia lacaniana de que todo dado ocupa uma cadeia de significantes, poderíamos considerar essa cadeia a produção cinematográfica. Dentro dessa produção, haveria dados que corresponderiam a filmes, seqüências, cenas, diálogos, enfim tudo que compusesse uma narrativa cinematográfica. Parece evidente que cada um desses elementos se constituiria em uma criação única e singular, uma vez que cada um deles ocuparia um espaço bastante específico dessa cadeia.

Desta forma, cada elemento que se repete deixaria de ser idêntico por ocupar um espaço e ter uma função única. Ainda assim, seria identificável não pelos signos em si, mas pelo que eles significam. Captando esse significado, através da interpretação, acreditamos poder identificar aquilo que se constituiria no estilo de um discurso. Ou seja, aquilo que caracterizaria esse discurso no que lhe é singular.

Em Almodóvar, alguns aspectos da apresentação (roteiro), do conteúdo (enredo) e da forma (recursos cênicos) mostram-se marcadas por essa singularidade. O texto "almodovariano" nos revela, sempre de imediato, seu tema. O desenvolvimento desse objeto se dá pela recorrência dos mesmos subtemas ou, ao menos, de temas semelhantes, abordados, porém, de formas distintas. Os recursos cênicos responderiam, em grande medida, por essa distinção, sem perder a perspectiva de serem próprios de um universo "almodovariano": cores, acessórios, melodramas, boleros, auto-referências e citações.

O quanto essas características nos falam da pessoa de Almodóvar não nos parece nem comprovável, nem importante. O texto da obra não nos fala do diretor, mas de como ele executa sua função de autor.

Referências

- Almodóvar, P. (Diretor). (1986). *Matador* [Filme]. (Distribuidores no Brasil em vídeo Pegasus/Jota Home Vídeo). (Título original Matador, Espanha, 1985).
- Almodóvar, P. (Diretor). (1992). *De Salto Alto* [Filme]. (Distribuidores no Brasil em vídeo Top Tape Video). (Título original Tacones Lejanos, Espanha, 1991).
- Almodóvar, P. (Diretor). (1996). *A Flor do Meu Segredo* [Filme]. (Distribuidores no Brasil em vídeo Top Tape Video). (Título original La Flor de Mi Secreto, Espanha, 1995).
- Chemama, R. (1995). *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas. [[Links](#)]
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. [[Links](#)]
- Freud, S. (1987a). A Interpretação dos sonhos. (Trad. de Jayme Salomão). *Obras completas* (Vol. IV). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1900). [[Links](#)]
- Freud, S. (1987b). Recordar, repetir e elaborar. (Trad. de Jayme Salomão). *Obras completas* (Vol. XII, pp. 191-203). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1914). [[Links](#)]
- Freud, S. (1987c). O estranho. (Trad. de Jayme Salomão). *Obras completas* (Vol. XVII, pp. 273-318). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1919). [[Links](#)]
- Freud, S. (1987d). Além do princípio do prazer. (Trad. de Jayme Salomão). *Obras completas* (Vol. XVIII, pp. 13-85). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1920). [[Links](#)]
- Harari, R. (1988). *La repetición del fracaso*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. [[Links](#)]
- Kofman, S. (1996). *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. [[Links](#)]
- Lacan, J. (1964). *Os quatro conceitos fundamentais de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. [[Links](#)]
- Lacan, J. (1966). O seminário sobre a carta roubada. Em J. Lacan, *Escritos*. (pp. 17-67). São Paulo: Perspectivas. [[Links](#)]
- Sousa, E. (1996a). Compulsão à repetição. Em P. Kaufmann, *Dicionário enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. (pp. 448-453). Rio de Janeiro: Zahar. [[Links](#)]
- Sousa, E. (1996b) Tempo e repetição: interseções entre a poesia e a psicanálise. Em A. Slavutzky, C. Brito & E. Sousa (Org.), *História, clínica e perspectiva nos cem anos de psicanálise*. (pp. 279-291). Porto Alegre: Artes Médicas. [[Links](#)]

Recebido em 25.08.97

Revisado em 13.03.98

Aceito em 13.08.98

¹ Este artigo resultou de um trabalho elaborado no primeiro semestre de 1997, sob orientação do professor do Instituto de Psicologia da UFRGS, Edson Luiz André de Sousa, doutor em Psicanálise, membro da Associação Freudiana Internacional e da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.

² Endereço para correspondência: Edson Luiz André Sousa. Sala 105, Instituto de Psicologia, UFRGS, Ramiro Barcelos 2600, Porto Alegre, RS, 90035-003.

Todo o conteúdo deste periódico, exceto onde está identificado, está licenciado sob uma Licença Creative Commons

PRC

Rua Ramiro Barcelos, 2600 - sala 110
90035-003 Porto Alegre RS - Brazil
Tel.: +55 51 3308-5691

e-Mail

prcrev@ufrgs.br