

A exaustiva fórmula reencenada: ambiguidade no corpo do texto e das personagens de *Tarântula* de Thierry Jonquet e *A pele que habito* de Pedro Almodóvar

José Carlos Felix*
Felipe Santos da Silva**

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o romance *Tarântula* (Mygale, 1984), de Thierry Jonquet e a adaptação fílmica de Pedro Almodóvar intitulada *A pele que habito* [*La piel que habito*, Espanha, 2011]. Analisaremos de que modo a relação de amor e de ódio pelo corpo, conceito de Adorno e Horkheimer (2006) circunscreve as personagens do romance e, em parte, na adaptação fílmica. Ademais, investigaremos no filme como é construída uma estética almodoviana através dos elementos formais, temáticos e *mise en abyme*. Por fim, serão cotejados os objetos com foco no desfecho destinado às personagens, sobretudo Vera, numa “promessa de redenção e salvação” para esta, segundo Almodóvar. Reinterpretaremos essa nota de agradecimento expressa nos créditos finais, ressignificando-a como proposta de uma estética vendida como peculiar/particular ao público e que tem em vista cancelar o filme almodoviano dotando-o de refinamento estético. Do mesmo modo, *Tarântula*, tenta se desvencilhar dos resquícios do romance na sua gênese, mas, assim como *A pele que habito*, recai em desfecho tênue dos quais ambos se propuseram afastar. Partiremos dos postulados de cinema clássico hollywoodiano de David Bordwell (2005) bem como das reflexões de Eagleton (2006).

PALAVRAS-CHAVE: Personagem; Ambiguidade; Corpo; *Tarântula*; *A pele que habito*

ABSTRACT

This work aims to analyze two scenes of Thierry Jonquet's novel *Mygale* (1984) and the film adaptation of Pedro Almodóvar, entitled *The skin I live in* [*La piel que habito*, Spain, 2011]. We will analyze how the love-hate relationship for the body reflected by Adorno and Horkheimer (2006) circumscribe the characters of the novel and, in part, the film adaptation. Furthermore, we will investigate in the film how an almodovian aesthetic is constructed through the formal, thematic elements and *mise en abyme*. Finally, the objects will be collated focused on the outcome intended for the characters, especially Vera, in a "promise of redemption and salvation" for this, according to Almodóvar. We will re-interpret this thank-you note expressed in the final credits, resignifying it as a proposal of an aesthetic sold as peculiar/particular to the public and which aims to cancel the almodovian film endowing it with aesthetic refinement. In the same way, *Tarantula*, tries to get rid of the remnants of the novel in its genesis, but, as well as *The Skin I Live In*, relapse in a tenuous outcome that both of them set out to depart. We will start from David Bordwell's (2005) hollywoodian classic film postulates as well as from Eagleton's (2006).

Keywords: Character; ambiguity; body; *Mygale*; *The skin I live in*.

1 Introdução

É inegável o poderio do cinema como produto da indústria cultural e outorgado pelo sistema capitalista a fim de ser vendido e consumido pelo público a título de entretenimento ou como obra arte. Deste modo, os estúdios de produção passaram a criar miríades que possibilitam depurar tais narrativas cinematográficas, criando estratégias para cancelá-las na

* Docente Adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus IV), professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA. jcfelixjuranda@yahoo.com.br

** Graduando em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia- (UNEB/Campus IV). felipe_ssilva@outlook.com

condição de obra de arte, sendo estas tão somente mercadorias de consumo. De forma semelhante, parte da literatura vendida ao público com a promessa de ineditismo nada mais é que a continuidade do modelo protocolar (tensão, clímax, catarse e desfecho). Dito isto, *Tarântula* só ganha notoriedade no Brasil quando a adaptação cinematográfica do diretor espanhol Pedro Almodóvar passa a compor um lugar favorecido da crítica e visto como filme que cria no telespectador estranhamento ou faz vê-lo como mosaico de referências cujo objetivo é ser decifrado mediante o excesso de pinturas e livros de diversos segmentos estéticos que entram em cena para sofisticar a narrativa.

Na primeira seção fizemos um recorte de duas cenas tendo em vista analisar a relação de amor e de ódio pelo corpo entre Eva e Richard Lafargue. O critério de seleção centra-se no caráter ambíguo entre as personagens e os instrumentos de vingança utilizados por essas e direcionados ao corpo. Na segunda seção, voltamo-nos para o roteiro da adaptação, com o propósito de investigar como Almodóvar apropria-se de referências artísticas, *mise en abyme*, para depurar a narrativa fílmica e outorgá-la como obra de arte. Por fim, será cotejado os desfechos de *Tarântula* e *A pele que habito* com a intenção de examinar que a tentativa em tematizar a violência, o corpo e a sexualidade são arrefecidas nos seus desfechos e assim, é mantido o mesmo *status quo* a essas narrativas, fazendo-as reencenar a fórmula hollywoodiana e romanesca das quais são vendidas pelo público como particular e peculiar.

2 Na teia da tarântula: a corporeidade violada das personagens no trânsito do amor e do ódio

O livro *Tarântula*, publicado em 1984 na França, foi traduzido pela primeira vez para o português em 2011. O romance chega ao Brasil após o sucesso da adaptação cinematográfica *A pele que habito* do diretor espanhol Pedro Almodóvar em 2011. Em aspectos estruturais, a narrativa literária se inicia *in media res*¹ e é narrada em terceira pessoa através de um narrador onisciente neutro. O enredo tem como mote o plano de vingança e punição de Richard Lafargue para com Vincent -este último, junto com Alex, seu amigo, estupram Viviane, a filha de Lafargue-. Diante deste ato, em uma emboscada, Lafargue captura Vincent dando início sua vingança e recorrendo a instrumentalização cirurgiã para

¹ Técnica literária onde a narrativa começa no meio da história.

modular o corpo deste por meio de uma vaginoplastia, injeções hormonais e, assim, criar Eva. Esses fatos são apresentados na última parte do romance, fazendo com que a descoberta de que Eva foi Vincent recaía em segundo plano se comparado à violência mútua que a narrativa se propõe tematizar entre as personagens. Nesta relação de vingança, os papéis de algoz e vítima são alternados, visto que, ambos detratam o corpo do outro. Assim, aparentando não haver resolução dos conflitos, uma vez que, a estruturação das personagens protagonistas e, ao mesmo tempo, antagonistas se caracteriza pela violência sem limites.

Os capítulos do romance aludem aos segmentos de uma aranha-tarântula: “A ARANHA”, “O VENENO” e “A PRESA”. Em *Tarântula*, a relação que se estabelece entre leitor e personagem é bipartida: o leitor na condição de *voyeur* e preso na teia (desencadear dos fatos) e as personagens que constituem o enredamento desta. O único gesto interpretativo que resta enquanto os fatos não são explicados é lidar com o antagonismo predominante entre Eva e Richard e como os papéis de algoz e vítima são cambiáveis. Nesse sentido, Eva age como uma predadora através dos seus mecanismos de vingança: ao cantar e tocar a música que evoca o momento do estupro de Viviane, a nudez do seu corpo, exposta para que Richard deseje e possua-o, assim como Vincent fez com a sua filha-. Em contrapartida, é imposto à Lafargue o esforço e empenho de algoz, mediante a promessa de dominação do corpo da sua nova criação (Eva) e, desse modo, vingar o ocorrido com a sua filha. Antes de avançarmos no debate das categorias que se asseveram ao longo da narrativa: refinamento/barbárie, desejo/repulsa, vale acentuar como a relação mútua de amor e de ódio ordenada por uma *pseudo* lógica racional nas personagens se sustenta a partir da dominação do corpo do outro.

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer analisam como a lógica da racionalidade a partir do domínio da natureza levou o homem não a um estado de esclarecimento, mas, uma barbárie que resultou num estágio de selvageria (cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006). A partir dessa relação de domínio da natureza e do desconhecido reside um aspecto contraditório que merece ser levado em conta aqui: se o homem escrutinou por meio da razão e da ciência o que o causava medo ou tudo o que era desconhecido, o próprio ser humano também faz parte dessa natureza subjugada. Análogo, num outro ensaio intitulado *O Interesse pelo corpo*, os filósofos acentuam como o corpo, “[...] é objeto de atração e repulsa” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 190), é nesse sentido que, o domínio do homem sobre a natureza é realocado se voltando para este próprio como “coisa dominada”. Com efeito, essa relação de domínio e dominação, violência e corporeidade violada são intrínsecas nas personagens de *Tarântula*.

No plano ficcional, a relação ambígua de racionalidade ocupa importante espaço para esta análise, uma vez que, se a instrumentalização médica de Lafargue poderia ser utilizada sem desejo de vingança, o mesmo ocupa-se desse encargo e utiliza da *persona* de “o cirurgião”—como é atestado ao longo da narrativa, a fim de mutilar o corpo de Vincent através da mudança de sexo. O uso deturpado dessa razão/medicina, acentua um dos argumentos de Adorno e Horkheimer no qual “[...] os homens querem aprender da natureza e como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens ” (Ibidem, p. 17). Essa afeição e admiração do corpo já modelado, nesse caso o de Vera, a partir deste saber instrumentalizado, é evidenciado no excerto a seguir e ratifica que na relação ambígua de dominação do outro, o dominador é passível de afeição com a sua criação

Ela [Eva] estava sentada ao piano, nua, e tocava uma sonata, sem parecer perceber a presença de Richard. Estava de costas para ele, sentada no banquinho. As madeixas de seus cabelos pretos e cacheados estremeciam nos seus ombros, ela balançava a cabeça ao ferir o teclado. Ele admirava seu dorso carnudo e musculoso, as reentrâncias dos quadris, as nádegas ... subitamente, ela interrompeu a sonata, vulgar e melosa, para atacar os primeiros compassos da canção que Richard odiava. Cantorolou, com uma voz rouca, enfatizando os graves. *Some day he'll come along, the Man I Love* [...] desferiu um acorde dissonante, interrompendo a música, e rodou o banco com um meneio do quadril. Mantinha-se sentada em frente a Richard, as coxas abertas, as mãos nos joelhos, numa pose obscena de desafio. Ela franziu o cenho, e lentamente, abriu ainda mais as pernas e mergulhou um dedo na fenda de seu sexo, afastando os lábios e gemendo. - Basta! - ele gritou (JONQUET, 2011, p. 42).

O primeiro aspecto a ser observado refere-se ao meticuloso exame que Lafargue faz de Eva ao esquadrihar as linhas do seu corpo. O deslumbramento diante da sua anatomia alude àquele prazer do criador afeiçoado com a sua criatura, podendo remeter a outras expressões da literatura, como Ovídio em *Metamorfoses* (Livro X, 243- 297), no mito de Pigmaleão e a sua obra-prima Galatéia, este adorna e se afeiçoa por sua estátua de madeira tendo, pois, a possibilidade de tê-la viva. Essa afeição pode ser vista na relação de Richard e Eva da seguinte maneira: o cirurgião transita pelo desejo de possuí-la e orgulha-se da sua invenção, porém, essa foi concebida a partir de vingança e, posteriormente, prazer. Por outro lado, as intenções de sua imperfeita obra de arte, consistem apenas em incitá-lo a dor. A concepção de criação no mito de Pigmaleão está para fascinação e concretização dos desejos, já entre Lafargue e Eva está para desejo e repulsa colocando em dúvida ao seu demiurgo se deve acolher ou repelir Eva. Um aspecto interessante é que a estátua de Galatéia é realocada do inanimado para a vida, porém, no que diz respeito a Eva tem-se o contrário, uma corporeidade reificada um [korper], isto é, apenas um corpo físico e manipulado.

Enquanto visualiza a expressão do seu algoz Eva alcança o seu prazer, investindo não para abrandar a sua relação com Lafargue, mas fazê-lo sucumbir ao seu corpo, ambigualmente, através dos versos da canção *The man I love* que remetem ao estupro de Viviane “[...]Algun dia ele virá “, “O homem que eu amo.” (JONQUET, 2011, p. 42) e, utilizando os artifícios dados por este (o piano e sua anatomia) para se vingar de Richard. De forma semelhante, o corpo de Eva é objeto do desejo reprimido do seu criador. A vingança entre as personagens está na sua totalidade atrelada ao corpo: desde a mutilação de Vincent, perpassando por momentos dos quais Lafargue a faz prostituir-se, e observa-a, até a necessidade de provocá-lo com sua nudez, o caminho mais eficaz é através da corporeidade violada. De acordo com Adorno e Horkheimer (2006, p. 191) “o amor e ódio pelo corpo é brutal” logo, “[...] não podemos nos livrar do corpo e nós o louvamos quando não podemos golpeá-lo”. O ato de não desferir golpes letais, talvez, seja um eficaz para entender que as personagens estão programadas para essa violência mútua, não podendo, portando, aniquilar-se, assim, transitam nessa relação simbiótica de amor e de ódio.

Outro aspecto ambíguo entre as personagens é o processo de refinamento cultural imposto a Vincent, no qual Lafargue impôs sobre este um estado de ascese a partir do contato com elementos da considerada alta cultura e clássicos da música como “Chopin, Liszt” (JONQUET, 2011, p. 63) e autores do cânone ocidental como “Balzac, Stendhal” (JONQUET, 2011, p. 63). Através desse reordenamento cultural, o cirurgião tem a função de elevar gradativamente a personagem a um patamar de plenitude do qual seu corpo precisa para se tornar da aristocracia, e assim, terá possibilidade de fazer parte das noites de gala do universo solene e de grandes festas. Portanto, Vincent, anterior ao “estágio” de Eva foi/é considerado por Richard um corpo-objeto que deve ser modulado, uma vez que está numa instância de baixo valor intelectual e artístico. No outro polo, tem-se o representante da aristocracia que o molda, possibilitando acesso aos bens literários e ao gosto depurado para que possa adentrar e pertencer à alta classe. Nesse sentido, contraditoriamente, o corpo de Vincent passa por ritos de degradação para finalmente transcender, no sentido de alcançar um *status* da mais alta expressão da aristocracia francesa e para a concretização desse rito o corpo deve ser purgado. Ou seja, o piano, as sonatas, a literatura, bem como os gostos pela leitura enquanto está em cárcere que “[...] no Liceu, ele detestava” (JONQUET, 2011, p. 63) possibilitam promessas de sofisticação através da arte, apurando e, assim, tornando a personagem, “[...] um animal culto, inteligente” (JONQUET, 2011, p. 64) como reconhecido *per se*.

Outra cena que remete a relação de amor e de ódio pelo corpo é a da celebração por parte de Richard ao anunciar que Vincent agora é Eva:

Touxera um bolo, um bolo modesto, com uma vela. Uma única vela.- Meu querido Vincent, vamos festejar o primeiro aniversário de alguém que você vai conhecer daqui a pouco: Eva **Apontava para o seu ventre**.- Aí não tem mais nada! Vou lhe explicar. Você não é mais Vincent. Você é Eva (JONQUET, 2011, p. 139, grifos meus).

Além da relação que se pode estabelecer com Eva, personagem bíblica, o fragmento destacado acima, conota “ventre” como possibilidade dada por uma entidade suprema para as mulheres conceberem uma nova criatura. De modo ambíguo, o cirurgião castra Vincent colocando nas suas entranhas o que não é inerente a si: uma vagina, sendo permitido após a cirurgia. Conforme Kristeva (1980) apud Sena (2017, p. 1), esta abjeção de si mesmo, tem a função de “se opor ao *eu*”, promover essa relação ambígua no “[...] polo da atração e repulsa”. Atração por não poder se livrar desse corpo objeto, está intimamente ligado a ele, e repulsa do modo como esse foi erigido e moldado contra a vontade de Vincent.

Em meio aos operadores de crueldade entre as personagens, há uma busca de superação, isto é, a própria canção que promove sofrimento e ódio em Richard, e, tocada por Eva é uma promessa de futuro para ambos: “E quando ele vier na minha direção/Eu farei o meu melhor para fazê-lo ficar /Ele vai me olhar e sorrir/ Eu vou entender” (JONQUET, 2011, p. 42). Na relação de violência entre as personagens, há um desejo de sucumbir e abrandar a relação, o que ocasionará no desfecho da narrativa. Em aspectos formais, *Tarântula* até tenta afastar-se do caráter padronizado através de uma promessa de ineditismo pelo viés temático, como a relação de antagonismo e barbárie entre as personagens, porém, o desfecho retoma o procedimento elementar da narrativa protocolar: a resolução dos conflitos, aspecto que será analisado *a posteriori*.

3 A construção de uma estética almodoviana a partir das personagens e *mise en abyme*

Quando questionado em 1995 no programa *Roda Viva*², exibido pela TV Cultura sobre a aceitação dos seus filmes e suas personagens pela indústria hollywoodiana visto que,

² Neste período, o diretor veio ao Brasil para divulgar o seu filme *A flor do meu segredo*, na época já era consagrado pelo demasiado uso de cores fortes para emular a realidade tendo em vista transcender suas personagens, além da recorrente presença feminina e o uso da estética *kitsch*. Após 1995, o diretor dirimiu parte dessas características que acentuavam sua obra com tom excêntrico sobretudo nos seus filmes posteriores *Carne*

esta última se configura enquanto mercado fechado, principalmente, na condição de narrativas cuja temática e aspectos formais são diferentes dos usuais, o diretor espanhol Pedro Almodóvar respondeu argumentando que há um maior interesse da indústria do cinema após a redemocratização da Espanha pós regime de Franco. Acrescendo este argumento, é possível inferir que independente das peculiaridades autorais em que residem a sua filmografia, assim como, os procedimentos estilísticos adotados, a suposta tentativa de subverter as bases do cinema hollywoodiano recaem no esquematismo de narração fílmica clássica de Hollywood. Haja visto que numa análise atenta e indo na contramão do que a crítica especializada sacralizou do diretor, temos protocolos similares que seguem através das personagens a mesma roteirização e ações que dão desfechos habituais. Em *A pele que habito* [2011], essa fórmula é reencenada através das personagens protagonistas Robert e Vera/Vincent.

Diferente de *Tarântula*, em *A pele que habito* o esquema adotado para a construção das personagens, assim, como os elementos que servem para a expiação de Vera, apresentam categorias estáveis quando comparadas ao romance, isto é, se em *Tarântula*, predomina o antagonismo entre as personagens protagonistas em *A pele que habito* são adotadas sutilezas desde as cenas iniciais, colocando Vera na condição de corpo subjugado e condoído, sendo seu único ato de resistência atentar contra a sua vida, a qual ironicamente não mais lhe pertence. E, se esta se porta enquanto presa passiva do cirurgião, ele é um personagem que carrega a inexpressividade facial. De um lado tem-se Vera, do outro Robert como arquétipo de vilão. Essa relação de antítese estabelece entre as personagens categorias fixas uma vez que o telespectador é guiado a criar empatia por Vera. Para ilustrar o argumento, os dois recortes de cenas abaixo referem-se, respectivamente, a tentativa de suicídio da personagem e a uma cena de estupro na qual esta é abusada por Zeca, irmão de Robert. Em ambas, é revelado esse estado permanente de tristeza da personagem e focado pelo *close-up*. Essa ênfase serve para asseverar o estado de Vera, ao passo que faz o telespectador de testemunha ocular da violência física e simbólica infringida no seu corpo possibilitando, assim, enquadrá-la na condição de vítima, o que, como já observado, não é polarizado entre Richard e Eva em *Tarântula*. Essa categoria já estabelecida e que Almodóvar utiliza na construção das suas personagens será somada a outras características a seguir, tendo em vista observar a tentativa de engendrar narrativas fílmicas cujas bases se dissociam do cinema *mainstream*.

trêmula (1997), *Má educação* (2003), *Volver* (2005) adquirindo assim, uma maior aceitação por parte do público e da crítica.

Figura 1.1: Vera sendo estuprada por Zeca.



Fonte: captura do filme *A pele que habito* (2011)

Figura 1.2: Vera ameaça atentar contra a própria vida.



Fonte: captura do filme *A pele que habito* (2011)

Para que essa relação de afeição se estabeleça entre o telespectador e a personagem é preciso que assistamos “[...]uma encenação da dor mediada pela identificação com aquele que sofre[...]” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 45). Em ambas capturas de tela (fig. 1.1) e (fig. 1.2) o sofrimento da personagem é acrescido com a mutilação do corpo, *per se*, e pelo estupro do irmão de Robert. Esse *modus* atemorizado como significante para construção da personagem de Vera, é perceptível através do olhar desta que se entrecruza com a câmera e ao mesmo tempo é acentuado no plano detalhe, tendo em vista, reiterar as expressões faciais que são desdobres das sucessivas formas de violências centradas no seu corpo. Por se tratar da imagem em movimento, é preciso que esse aspecto na personagem venha a ser reiterado/reafirmado em outras passagens cênicas, não ficando implícito no longa-metragem. Assim, todo esse direcionamento e esforço para captar as expressões que evocam tristeza e melancolia tem por finalidade estabelecer diretrizes para que os polos opostos entre as personagens estejam bem sedimentados e daí ter-se a relação de ambiguidade instaurada: caçador/caça, algoz/vítima, predador/presa.

A *via crucis* de Vera Cruz, nome batizado por Robert e homenagem do diretor ao Brasil³, pode ser interpretada como uma alusão ao primeiro território esquadrihado pelos portugueses às terras do Novo Mundo no mais tarde denominado Brasil, A Ilha de Vera Cruz é uma referência a personagem, ou seja, para o novo território criado por Robert “A partir de hoje se chamará Vera” (cena 28, 1h28min33seg). Desconsiderando as vivências daquele território, o ato de renascimento de Vicente, agora como Vera representa uma violência, a escolha do nome em alusão a “descoberta” de “terras dantes não habitadas” tem como função vilipendiar a territorialidade dos que habitam nessas terras, ou neste caso, na pele/ou no corpo. Diante desta meticulosa escolha para a personagem e a plurissignificação que pode ser atribuída a partir da semântica do seu nome com base em referências externas, o uso excessivo de menções artísticas e literárias também ocupam espaços no filme dando significado às personagens -quando não para auto referenciar o culto ao corpo da personagem dada a obsessão do cirurgião pela anatomia humana e pinturas são utilizadas para dar um refinamento ao cenário-.

Nessa mesma lógica de requinte, esculturas da artista plástica Louise Bourgeois, o romance *Meridiano de Sangue* (1985) escrito por Cormac McCarthy, pinturas renascentistas do pintor italiano Ticiano Vecellio, *Vênus de Urbino* (1538) e *Vênus com organista e Cupido* (1548), o quadro da pintora Tarsila do Amaral *Paisagem com ponte* (1931), *Dionísio encontra Ariadne em Naxos* (2011) de Guillermo Pérez Villalta e tantas outras entram em cena para sofisticar a adaptação fílmica. Esse excesso de referências, interpreto como uma tentativa de construir uma complexificação dos seus filmes, ou seja, a fim de criar uma estética particular, o diretor não deixa implícito as referências já citadas, as conflui, criando uma atmosfera depurada da estreita relação da sua cinematografia com pinturas de segmentos estéticos de contextos históricos diferentes, o que possibilita pensar no próprio filme enquanto mosaico de referências. O objetivo é adotar uma estética almodoviana, tentando diferenciá-la da narração protocolar julgada pela crítica especializada como mais um filme comercial e mercadológico, assim, por meio desse estratagema, a narrativa confina outras obras na sua trama, por vezes, essas pinturas são emuladas em *mise en abyme*⁴.

³ Durante entrevista na premiação *Hamilton Awards*, Pedro Almodóvar afirmou a relação direta das personagens com o Brasil como a nacionalidade dentre outras referências que aludem a territorialidade brasileira.

⁴ Denominadas “narrativas em abismo”, o termo refere-se a narrativas que comportam dentro de si outras formas de expressões artísticas e literárias.

Fig. 1.3: Vera em diálogo com Robert.



Fonte: captura do filme *A pele que habito* (2011).

Fig. 2: *Vênus com organista e Cupido* (1548)



Fonte: Museu Histórico Alemão.

Os moldes que conferem *A pele que habito* esse caráter depurado se dá através das pinturas que emulam dentro de si outras formas de expressão artística e literárias. Tais narrativas entram nas cenas pelo excesso, se promovem tendo em vista criar no espectador o efeito de novidade. Essa tentativa é empregada ao longo do filme em várias passagens cênicas:

Fig. 1.4 Pintura sendo apresentada para o telespectador.



Fonte: captura do filme *A pele que habito* (2011).

Fig. 1.5: Pinturas expressas no cenário da narrativa.



Fonte: captura do filme *A pele que habito* (2011).

Outra forma de criar o efeito de ineditismo em *A pele que habito*, se dá pelo afastamento da narração linear através do estilo e técnicas que foram consagradas ao diretor como o uso do *kitsch* e a constância de *plot twist*. A construção das personagens almodovianas, seguem, numa análise atenta, os mesmos roteiros adotados pelos esquemas de filmes de Hollywood. Esse tom reelaborado atende a um público ávido por narrativas de estruturação diferenciada. O filme de Almodóvar se guia por uma possível ruptura de “[...]uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo” (BORDWELL, 2005, p. 280), isto é, o fio narrativo se constrói a partir da vingança do cirurgião, e, só após esse ato, inicia-se a possível afeição entre as personagens e a possibilidade de um vínculo afetivo. Dada esta impossibilidade e somado ao olhar do espectador que vê o corpo de Vera violentado, a saída é a resolução da trama, tanto do ponto de vista do telespectador que busca um desfecho coerente para as personagens em consonância com os valores que guiam as relações sociais, ou seja, é preciso findar o filme atendendo esta expectativa para que assim, obtenha-se a apreciação do público que busca uma narrativa de temática transgressora, porém, dentro dos limites da aceitabilidade. Diante da impossibilidade de ambos ficarem impunes como no romance de Thierry Jonquet, a resolução da trama consiste na personagem deparar-se com um jornal de desaparecidos enquanto desce a escada em busca de um objeto na sua bolsa e ao retornar, está com uma arma, permitindo, assim, matar o seu algoz e fugir para reestruturar sua vida⁵

4 Um retorno ao desfecho do romance burguês e um refinamento dos protocolos hollywoodianos através das personagens

⁵ Diferente de *Tarântula*, em *A pele que habito*, Vicente não estupra Norma, a filha de Robert.

O que foi apresentado até aqui em relação a *Tarântula* e *A pele que habito* será redimensionado para os créditos finais do filme e, em seguida, a cena final de *Tarântula*. Após Vera sobreviver e fugir do clausuro, o telespectador é apresentado a trilha sonora uma nota assinada por Almodóvar, agradecendo a artista plástica Bourgeois, expresso a seguir: “Graças a Louise Bourgeois, cujo trabalho não só tem me animado, mas serve de salvação para a personagem Vera” (Créditos finais, 1h:58m:5seg.). Para valer-se de uma estratégia que promete se afastar dos motes e desfechos hollywoodianos habituais, este é o argumento do diretor para amenizar a exaustiva fórmula ou desfechos às tramas tão habituais em filmes de melodramas e do gênero *thriller*. É nesse sentido que os esforços de arrefecer os protocolos do cinema padrão hollywoodiano são fadados ao fracasso, uma vez que, as convenções narrativas do cinema *mainstream*, estão lá, envolvidos num certo grau de sofisticação.

Por se tratar de um estudo comparado, não poderia deixar de tencionar os objetos, tendo em vista que o formato de ambos é tênue. Nesse aspecto, reside a contradição dessas narrativas que afirmam se afastar do caráter padronizado, porém, recaem na exaustão da qual prometem se distanciar (cf. BARTH, 1967). De maneira mais laboriosa, a relação ambígua entre Eva e Richard precisa findar ou, pelo menos, em aspectos estruturais encerrar o romance. Diante da impossibilidade de qualquer modulação das categorias das duas personagens, visto que se portam como antagonistas, a personagem a cargo do desfecho é Alex. Este, na trama, ocupa capítulos a parte ao longo da divisão estrutural de *Tarântula*, aparentando não ter nenhuma conexão com os eventos narrados, além de ter participado do estupro de Viviane.

A última cena é marcada pelo reencontro de Eva, Richard e Alex. Enquanto é procurado pela polícia, Alex sequestra Eva (sem saber que esta era seu amigo Vincent) para forçar Richard a fazer uma cirurgia e mudar seus traços fisionômicos. A cena final é de descobertas, e, mediante a chance de Eva assassinar Richard com uma arma de fogo, a mesma se nega, atirando no seu amigo. O romance finda neste excerto com o entreolhar de ambas: “Venha...não podemos largar o cadáver aqui...” (JONQUET, 2011, p. 158). Após a morte de Alex as duas poderão viver em violência mútua, porém, o gesto de Eva para com Richard abrandava senão toda, em parte, a lógica de violência ao longo da narrativa.

Nessa lógica de interpretação, enquanto forma de vender para um público ávido por narrativas que tematizam corpo, sexualidade e gênero, tais produções se tornariam “[...] mercadoria como qualquer outra” (EAGLETON, 2006, p. 30). A contradição neste caso está relacionada a promessa de dissociar-se das narrativas protocolares numa busca de se abster do

epiteto de filmografia hollywoodiana e literatura de massa, entretanto, ao passar pela lógica cultural e capital, automaticamente, esses produtos recaem no crivo da indústria cultural e tornam-se mercadorias independente da composição e peculiaridades assinadas pelos seus diretores e escritores. Do mesmo modo, Duarte (2002, p. 20) assevera que é conferido a indústria cultural o caráter de “decompor” e “rearranjar” os seus produtos de modo que lhe seja interessante. Outrossim, a própria estética dos filmes de Almodóvar parece ser reordenada para conferir o aspecto de ineditismo no telespectador. À primeira vista, ambas narrativas parecem dissociar-se dessa lógica, mediante sua proposta e/ou temática, por outro lado, a fim de reinventar-se através do ímpeto criativo, essa demanda de novidade parece ser produzida e já encomendada para um público específico. Isto é, numa tentativa de afastar-se dos circuitos e das formulações da normatização das sexualidades, já exaurida pelos filmes hollywoodianos e narrativas literárias, Almodóvar e Thierry Jonquet apresentam em *A pele que habito* e em *Tarântula* personagens que transgredem “[...] as concepções canonizadas de beleza e *glamour*” (BORDWELL, 2005, p. 300), porém, a tentativa de subverter as convenções e estrutura internas de ambos se amparam e recaem em dois dos procedimentos imprescindíveis e adotados pelo circuito hollywoodiano e romanesco, isto é, “a necessidade de resolver a trama de um modo que ofereça “[...] justiça poética como constante estrutural” da narrativa e o “[...] encerrar o filme com um *epílogo*, uma breve celebração da nova estabilidade alcançada pelas personagens principais” (BORDWELL, 2005, p. 283-284), evidenciado no desfecho de *A pele que habito* com Vera e a resolução estrutural de *Tarântula* com a morte de Alex.

5 Considerações finais

À guisa de encerrarmos a análise acerca da ambiguidade no corpo das personagens de *Tarântula* e *A pele que habito*, é preciso retomar algumas questões a título de fechamento. O recorte das personagens, neste caso, o antagonismo no romance de Thierry Jonquet evidencia uma possível ruptura presente na diegese no que diz respeito ao formato protocolar do gênero, a partir de dois pontos que convergem e dialogam -âmbito temático e formal-. Ambos tentam transgredir as categorias do Romance na sua gênese, porém, o desfecho é encerrado com a resolução dos conflitos. Do mesmo modo, apesar das ambiguidades como racionalidade/irracionalidade, desejo/repulsa, presa/predador, e, algoz/vítima algumas pistas acenam para o desejo, superação dessa condição e *status* de violência entre as personagens de

Tarântula. Em *A pele que habito*, as categorias de algoz e vítima são fixas, neste caso, a contradição consiste em tentar elevar a narrativa à condição de refinamento, ou, uma obra de arte que compõe outras obras de artes em si. Entretanto, se detidamente analisado, o roteiro segue a mesma estrutura dos procedimentos estilísticos adotados pelo esquematismo hollywoodiano. Desse modo, toda tentativa em criar um enredo e roteiro particular é fatídico uma vez que, somado aos interesses de um público ávido por narrativas que aparentam desvencilhar-se de romances cuja formula já é conhecida, essas apenas repetem, reelaboram o que já foi feito exaustivamente pelo gênero e seu congênere, neste caso a adaptação cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BARTH, J. *Literatura del agotamiento*. in: Jaime Alazraki (ed.), Jorge Luis Borges. Madrid: Taurus, 1986, p.170-182.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema -Volume 2: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 277-301.
- DUARTE, R. *Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JONQUET, T. *Tarântula*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, "Approche de l'abjection", p. 07-27.
- OMELETEVE. Antonio Banderas e Pedro Almodóvar falam sobre "A Pele Que Habito". Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7mrvJ-u-xMg>>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- RODA Viva. Direção: Márcia Maria Ribeiro. Produção: Emílio Rodrigues. Entrevista, 1h35m51s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f-xmsUG-X4A>>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- VECELLIO, T. *Vênus com organista e Cupido*. 1548. óleo sobre tela, 115cm x 210cm. Museu Histórico Alemão.

Filmografia:

A PELE que habito. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar e Esther García. Espanha: Sony Pictures Classics, 2011.

Recebimento: 15/09/2017

Aceite: 15/11/2017