



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM  
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

TÚLIO SOUZA DE VASCONCELOS

**DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA:**  
**A construção do feminino em Pedro Almodóvar**

Recife – PE  
2025

TÚLIO SOUZA DE VASCONCELOS

**DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA:  
A construção do feminino em Pedro Almodóvar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

**Linha de pesquisa:**

Análises literárias, culturais e históricas.

**Orientadora:** Profa. Dra. Brenda Carlos de Andrade.

Recife – PE

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE  
Bibliotecário(a): Ana Catarina Macêdo – CRB-4 1781

V331d Vasconcelos, Túlio Souza de.  
Diálogos entre literatura e cinema: a construção do feminino em Pedro Almodóvar / Túlio Souza de Vasconcelos. – Recife, 2025.  
171 f.; il.

Orientador(a): Brenda Carlos de Andrade.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia - UAEADTEC, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Recife, BR-PE, 2025.

Inclui referências e apêndice(s).

1. Cinema e literatura. 2. Adaptações para o cinema. 3. Mulheres. 4. Feminilidade 5. Almodóvar, Pedro, 1951-. I. Andrade, Brenda Carlos de, orient. II. Título

CDD 470

TÚLIO SOUZA DE VASCONCELOS

**DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA:**

**A construção do feminino em Pedro Almodóvar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Aprovado (a) em: 28 / 02 / 2025

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Brenda Carlos de Andrade (Orientadora)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

---

Prof. Dr. João Batista Pereira (Examinador Interno)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

---

Profa. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

*Ao meu querido Anderson, pelo companheirismo e amor, e  
por fazer tudo valer a pena.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Tânia e Jorge; ao meu padrasto Luiz Carlos, à minha irmã Maria Hellena; à minha sobrinha Alice e à minha sogra Isabel.

Aos meus amigos, aos quais devo inúmeras visitas nos últimos anos, e que torcem pelo meu sucesso.

À Lina Fernandes, Éden Pereira, Bruna Malta, Fernando de Albuquerque, Renato Souto Maior e Albert Tenório por tanto carinho.

A Alexandre Figueirôa, Almir Guilhermino e Wilma Moraes pelo constante incentivo.

A meus queridos amigos de turma do PROGEL, em especial Alessandro, Amanda, Clarice, Paulo, Gaby, Mirelly, Igor, Thuany e Yone pelo companheirismo nesses dois anos de jornada compartilhada.

Aos professores do PROGEL da UFRPE, que tanto contribuíram para meu crescimento como pesquisador.

À minha orientadora, Brenda Carlos de Andrade, pela inteira e imensurável dedicação, e pelos valiosos conselhos e orientações.

Aos livros, aos filmes, às adaptações e às traduções que me alimentam.

À UFRPE e ao PROGEL pela oportunidade de pesquisa.

*Comparar é um procedimento que faz  
parte da estrutura do pensamento do  
homem e da organização da cultura.*

***Tânia Franco Carvalhal***

*O original é infiel à tradução.*

***Jorge Luis Borges***

*O artista é o tradutor universal.*

***Octavio Paz***

## RESUMO

O cinema configura-se como uma arte em evidência, merecendo atenção dos estudos em literatura, que sinalizam que, no que se refere a relação entre o literário e o cinematográfico, cada vez mais um empresta do outro elementos constitutivos, seja de enredo ou de estilo. A partir da perspectiva de intersecção entre essas duas linguagens, este estudo debruça-se sobre três obras literárias *Carne Viva* (1987), *Tarântula* (1984) e *A Voz Humana* (1930), que deram origem a *Carne Trêmula* (1997), *A Pele Que Habito* (2011) e *A Voz Humana* (2020), respectivamente, filmes de Pedro Almodóvar Caballero. A carreira artística deste cineasta espanhol caracteriza-se pelas representações do desejo e do feminino, sendo a sua ligação com o corpo retratada de forma única. Este trabalho propõe a analisar as personagens femininas literárias adaptadas para o meio cinematográfico, descrevendo a construção da imagem feminina e a sua representação artística numa nova interpretação por parte de um cineasta cujas temáticas e estilo já se encontram estabelecidos na história do cinema. Neste trabalho, será examinada a representação da mulher no cinema contemporâneo e, especificamente, no cinema de Almodóvar, focando principalmente nas adaptações fílmicas das obras literárias mencionadas. Para isso, a argumentação teórica parte da leitura de Roman Jakobson (1975), Julio Plaza (2003), Charles Sanders Peirce (1974; 1977), Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006). Serão abordados os elementos que orientam a transformação da figura feminina do plano literário para o cinematográfico e a relação do realizador com a estética. O trabalho explora, ainda, os cartazes dos filmes mencionados. No decorrer deste estudo, estes posters foram analisados de acordo com parâmetros visuais estabelecidos pelo embasamento teórico constatando a relação existente no processo criativo visual. No estudo das personagens femininas adaptadas pelo diretor, será descrito o tratamento dado ao corpo e às diversas sexualidades (feminina, masculina, trans), os traços estilísticos do cineasta ao migrar as personagens femininas literárias para a sétima arte e o impacto do meio cinematográfico na adaptação das obras, analisando-se tanto aproximações quanto diferenças na construção da imagem feminina nos filmes mencionados.

**Palavras-chave:** cinema; literatura; mulher; tradução intersemiótica; Almodóvar.



## ABSTRACT

Cinema is established as a prominent art form, warranting attention from literary studies in the relationship between the literary and the cinematographic. Increasingly, their constitutive elements are interconnected, whether in plot or style. From the perspective of the intersection between these two languages, this study focuses on three literary works: *Carne Viva* (1987), *Tarântula* (1984), and *A Voz Humana* (1930), which inspired *Carne Trêmula* (1997), *A Pele Que Habito* (2011), and *A Voz Humana* (2020), respectively, films by Pedro Almodóvar Caballero. The artistic career of this Spanish filmmaker is characterized by representations of desire, femininity and her connection to the body depicted in a unique way. This work proposes to analyze the female literary characters adapted for cinema, describing the construction of the female image and its artistic representation in a new interpretation by a filmmaker whose themes and style are already established in the history of cinema. This study will examine the representation of women in contemporary cinema and, specifically, in Almodóvar's cinema, focusing mainly on the film adaptations of the aforementioned literary works. The theoretical argument is based on the reading of Roman Jakobson (1975), Julio Plaza (2003), Charles Sanders Peirce (1974; 1977), Linda Hutcheon (2013) and Robert Stam (2006). The elements guiding the transformation of the female figure from the literary to the cinematographic plane and the director's relationship with aesthetics will be addressed. The study also explores the posters of the mentioned films. During this study, these posters were analyzed according to visual parameters established by the theoretical basis, confirming the relationship that exists in the visual creative process. In the study of the female characters adapted by the director, the treatment of the body and various sexualities (female, male, trans), the filmmaker's stylistic traits in transferring literary female characters to the seventh art, and the impact of the cinema on the adaptation of these works will be described, analyzing both similarities and differences in the construction of the female image in the mentioned films.

**Keywords:** cinema; literature; woman; Intersemiotic translation; Almodóvar.

## LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 Créditos do filme *Carne Trêmula* (1:32:26)
- Fig. 2 Créditos do filme *A pele que habito* (1:49:43)
- Fig. 3 Créditos do filme *A Voz Humana* (00:02:17)
- Fig. 4 Pôster do filme *Carne Trêmula* (1997)
- Fig. 5 Pôster do filme *A pele que habito* (2011)
- Fig. 6 Pôster do filme *A Voz Humana* (2020)
- Fig. 7 Capa do livro *Carne Viva* (1986)
- Fig. 8 Capa de edição em língua portuguesa do livro *Carne Viva* (1987).
- Fig. 9 Pôster do filme *Carne trêmula* (1997).
- Fig. 10 Capa do livro *Carne Trêmula* (2008).
- Fig. 11 Edição do livro *A Voz Humana* (1930).
- Fig. 12 Edição do livro *A Voz Humana* em português (1999).
- Fig. 13 Pôster do filme *A Voz Humana* em inglês (2020).
- Fig. 14 Pôster do filme *A Voz Humana* em português (2020).
- Fig. 15 Capa do livro *Mygale* (1984).
- Fig. 16 Capa do livro *Mygale* (1995).
- Fig. 17 Capa livro *Mygale* (1999).
- Fig. 18 Capa do livro *Mygale* (2003).
- Fig. 19 Capa do livro *Tarantula* (2007).
- Fig. 20 Capa do livro *Tarantula* (2011).
- Fig. 21 Capa de livro *Tarantula* (2011).
- Fig. 22 Pôster do filme *A Pele que habito* (2011).
- Fig. 23 Capa do livro *Tarantula* (2011).
- Fig. 24 Edição do livro *Tarantula* em português (2011).
- Fig. 25 Pôster do filme *A Pele que habito* (2011).
- Fig. 26 Pôster do filme *A Pele que habito* no mercado internacional (2011).
- Fig. 26 Pôster do filme *A Pele que habito* (2011).
- Fig. 27 Almodóvar com a mãe em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988).
- Fig. 28 Victor, Dánae e *La muerte de Viriato*
- Fig. 29 Cena de abertura de *Ensaio de um crime* (0:15:15)
- Fig. 30 Vera, observada por Ledgard (00:18:07)
- Fig. 31 Zeca, o predador, se delicia com a imagem de Vera (00:28:32)

Fig. 32 Isabel Plaza, mãe de Victor (00:09:22)

Fig. 33 A mãe de Vicente e os manequins articulados

Fig. 34 Marília, mãe de Ledgard e Zeca (00:23:04)

Fig. 35 A jovem viciada Elena (00:15:13)

Fig. 36 34 Elena, esposa de David (00:58:22)

Fig. 37 Clara, esposa de Sancho (00:12:04)

Fig. 38 Gal: esposa desfigurada e inspiração

Fig. 39 A mulher sem nome: protagonista passa por acessos de raiva

Fig. 40 Vera-Vicente, a dupla-identidade (00:55:56)

Fig. 41 Norma (00:57:19)

Fig. 42 Cristina (01:01:56)

Fig. 43 Os corpos de Elena e Victor (1:12:28)

Fig. 44 As mãos atadas de Clara e Sancho (1:29:10)

Fig. 45 *Dionísio encontra Ariadna em Naxos* (00:17:42)

Fig. 46 Os manequins: corpo sem rosto (00:53:56)

Fig. 47 A gravura *Ciencias naturales* (01:41:36)

Fig. 48 *Vênus e o cupido* (1630), da pintora italiana Artemisia Gentileschi

Figs. 49, 50 e 51 Ilustrações de Vera-Vicente no cativeiro (21'40, 21'49, 30'44)

Fig. 52 As esculturas de Vera-Vicente, cabeças sem rosto (00:02:02)

Fig. 53 O corpo sem cabeça (00:12:09)

Fig. 54 Formas fálicas (01:21:42)

Fig. 55 *Seven in Bed*, de Louise Bourgeois (01:32:21)

Fig. 56 La Ventana (00:55:54)

Fig. 57 Cena de *Ensaio de crime* (00:29:09)

Fig. 58 *Dánae recebendo a chuva de ouro* (00:18:16)

Figs. 59 e 60 Victor e as pernas de Clara (00:46:40) e Elena (01:12:06)

Fig. 61 *A Vênus de Urbino* (01:26:31)

Fig. 62 *Vênus com organista e Cupido* (00:08:46)

Fig. 63 A tristeza da personagem abandonada

Fig. 64 Retrato de Clara (00:55:25)

Fig. 65 A primeira imagem de Vera-Vicente (00:01:25)

Fig. 66 *Arco da Histeria*, Louise de Bourgeois

Fig. 67 A máscara de Vera (01:23:32)

Fig. 68 Manequim e Vicente na vitrine (00:52:08)

Fig. 69 O manequim articulado, o vestido e Vicente (00:52:52)

Fig. 70 Vera Cruz e Robert Ledgard (01:44:19)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: LITERATURA, CINEMA, IMAGEM FEMININA.....</b>	<b>14</b>
1.1. Tradição e tradução da imagem: da sua representação no cinema e sua relação com a imagem de memória e o imaginário cultural.....	24
1.2. Imaginando a mulher em movimento: da imagem feminina, adaptada ou não, no cinema nos tempos de Almodóvar .....	30
1.3. A construção da personagem ficcional e o papel do (re)criador na sua materialização.....	34
<b>CAPÍTULO 2: RUTH RENDELL, THIERRY JONQUET E JEAN COCTEAU.....</b>	<b>42</b>
2.1. Corpos Paralelos: parentescos estéticos e estilístico entre autores e gêneros .....	46
2.2. O signo traduzido: estratégias e ressignificação livre na livre adaptação almodovariana .....	51
2.3. Isomorfismos entre capas.....	53
2.4. O roteiro: do literário para o audiovisual.....	64
<b>CAPÍTULO 3: DA FIGURA LITERÁRIA ADAPTADA PARA O DISCURSO ALMODOVARIANO.....</b>	<b>71</b>
3.1. Desejo em estado bruto: De <i>Carne Viva</i> , <i>Tarântula</i> e <i>A Voz Humana</i> à <i>Carne Trêmula</i> , <i>A pele que habito</i> e <i>A Voz Humana</i> .....	85
3.2. Desejo lapidado: as mulheres de Almodóvar em <i>Carne Trêmula</i> , <i>A pele que habito</i> e <i>A Voz Humana</i> .....	91
3.3. Triplicidade almodovariana do corpo: a forma, a violação, a vocalização .....	114
3.4. O feminino como cenário, figurino e máscara .....	137
<b>CONCLUSÃO: considerações sobre a mulher almodovariana adaptada .....</b>	<b>152</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>156</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>167</b>

## INTRODUÇÃO

Quando este estudo teve início, ficou desde cedo evidente que a intenção era analisar a representação da mulher nos filmes *Carne Trêmula*, *A Pele que Habito* e *A Voz Humana*, a partir da perspectiva artística e do contexto do seu realizador, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar Caballero. Contudo, antes de abordar o realizador e as suas adaptações cinematográficas, era crucial explorar os conceitos de adaptação, imagem e autor: essa percepção surgiu durante a elaboração do projeto de pesquisa que originou esta dissertação, ao notar que existe todo um percurso teórico, que debate o valor da adaptação cinematográfica e que deve ser considerado ao tentar compreender as diversas perspectivas sobre o tema.

Uma novidade até então para Almodóvar, conhecido pelo cinema fortemente autoral, a adaptação cinematográfica de obras literárias não é novidade, que, desde os primórdios do cinema, as migrações narrativas e estéticas entre a sétima arte e as outras artes têm sido alvo de discussões por parte dos estudiosos, teóricos e críticos.

A tripla iniciativa do cineasta espanhol, de realizar adaptações dentro de um histórico pessoal de apenas roteiros autorais na sua atuação em cinema, enuncia a densidade de um fenômeno que tem sido pluridisciplinar e amplamente observado através do último século inicialmente à luz da literatura comparada e dos estudos da tradução, posteriormente da tradução intersemiótica e da intermedialidade, esta última despontada com os chamados estudos interartes<sup>1</sup>. Este percurso cronológico, contudo, não configura a suplantação de uma perspectiva por aquela ou esta: o que se observa é que as abordagens, cada qual ancorada em seus próprios princípios teóricos e contextuais, são atravessadas durante uma investigação que tome como objeto uma obra artística adaptada.

As teorias fílmicas acionam paulatinamente as diferentes perspectivas linguísticas que observam o texto fílmico. Stam (2000, p. 330) aponta, já no final da década de 1980, para uma pluralização da teoria fílmica, subordinada concomitantemente a estudos multiculturais, feminismo radical, teoria queer, pós-colonialismo, dialogismo bakhtiniano, desconstrução derridiana, teoria da cognição, neoformalismo, filosofia pós-analítica e pós-modernismo baudriallardiano. Aqui, observa-se que os discursos dos estudiosos em literatura comparada, tradução, intermedialidade e teoria fílmica se atravessam: a resultante é a oferta de diferentes

---

<sup>1</sup> Clüver aponta que embora seja um fenômeno encontrado em todas as culturas e épocas, a intermedialidade é um conceito em construção nos diversos campos teóricos que se ocupam em discuti-la, na busca por uma definição do que de fato seria “mídia”. O comentário insinua um conhecimento em processo e, portanto, relativamente recente se comparados aos estudos da Literatura Comparada e da Tradução Intersemiótica, por exemplo.

contribuições e possibilidades no exercício de refletir o produto cinematográfico. O cinema adaptado é atualmente rotulado como objeto intersemioticamente traduzido, objeto transposto ou transcrito.

Recorrendo a várias teorias que exploram os conceitos referidos, o capítulo inicial dedica-se a três análises distintas: a primeira consiste em traçar um resumo histórico dos estudos de adaptação cinematográfica, destacando como as perspectivas que definem o conceito atual de adaptação se entrecruzam e diferenciam, e por que, no campo da Narratologia, Estudos Literários Comparados e Tradução Intersemiótica, persiste a primazia do livro sobre o filme na análise das adaptações para cinema; a segunda exploração envolve a análise do conceito de imagem como representação, considerando a relação entre a imagem fílmica e a indústria cultural, bem como o papel da imagem no cinema contemporâneo na construção da personagem ficcional; e, por fim, o objetivo final do capítulo é estabelecer uma ligação entre o trabalho do realizador de cinema e a criação da personagem neste contexto.

Depois de introduzir os conceitos de imagem, autor e adaptação, o segundo capítulo dedica-se aos escritores Ruth Rendell, Thierry Jonquet e Jean Cocteau, focando aspectos estéticos que conectam o diretor Pedro Almodóvar ao gênero literário dos três autores mencionados. Neste capítulo, são exploradas, também, as estratégias de ressignificação na chamada adaptação livre, quando não há fidelidade narrativa entre a obra original e a obra resultante da adaptação.

O capítulo seguinte destacará a importância da estratégia intertextual nas narrativas do diretor, ao analisar as três obras literárias utilizadas por Almodóvar em suas adaptações: *Carne Viva*, *Tarântula* e *A Voz Humana*. Durante sua explanação, o capítulo dedica-se a examinar as personagens femininas dos filmes *Carne Trêmula*, *A Pele que Habito* e *A Voz Humana*, categorizadas dentro de uma suposta tipologia feminina almodovariana. Para identificar tais padrões, inicialmente, foi feita uma revisão da filmografia do diretor, com o intuito de oferecer uma visão abrangente das personagens e dos temas recorrentes abordados. No capítulo, são detalhadas ainda a obra e o estilo do cineasta espanhol, incluindo suas interpretações do feminino.

Além disso, os cartazes dos filmes mencionados também serão objeto de estudo. Tais posters têm uma importante função na comunicação visual. Os cartazes desenvolveram-se após a Segunda Guerra Mundial, com o crescimento da cultura de consumo, que se tornou mais interessante em relação ao uso de linguagens visuais. O cartaz cinematográfico, como gênero imagético, requer em sua textura recursos persuasivos, construídos para seduzir o leitor. Elementos verbais e não-verbais são inseridos em sua superfície e muitas das vezes passam

despercebidas pelo leitor comum. Este, além de representar à estética e a ideia da obra em um suporte estático, traz técnicas que promovem o filme enquanto produto de alto valor mercadológico.

A partir deste contexto, propõe-se uma discussão sobre as personagens dos filmes contrastadas com a estética almodovariana de representação feminina, em oposição à prática tradicional de comparar personagens fictícias literárias e cinematográficas. As personagens são analisadas em conjunto com a concepção de gênero (feminino e masculino, não específico vs. masculino), em relação à forma como o diretor aborda o corpo e o gênero. O foco principal do capítulo consiste em comparar diversas sequências cinematográficas com o intuito de explorar as perspectivas das personagens femininas e masculinas em relação às personagens femininas, além de analisar as possíveis motivações internas e externas que influenciam a formação dessas perspectivas. Também será levado em consideração o trabalho pregresso do diretor, buscando identificar as estratégias utilizadas por Almodóvar, um realizador com estilo próprio, na construção visual das personagens femininas provenientes de outras obras cinematográficas.

Com base nos resultados e observações encontrados nos capítulos um, dois, três e a conclusão, encerra a discussão sobre construção de imagem feminina adaptada, destacando a adaptação como uma realização autoral e o tradutor como artista entreartes, uma tentativa de fugir da noção que limita a apreciação da obra que foi adaptada e do artista tradutor pela cópia e tradução. Mas, principalmente, o objetivo da conclusão deste estudo é reforçar a feminilidade como construção e performance, em todos os sentidos que os termos alcançam nas obras que estão sendo analisadas.



## CAPÍTULO 1

### LITERATURA, CINEMA E IMAGEM FEMININA

No final da década de 1990, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar Caballero realizou uma experiência artística até então inédita em sua carreira: criar uma obra a partir da adaptação de um texto literário. A obra escolhida foi o romance *Carne Viva*<sup>2</sup> (*Live Flesh*), da escritora britânica Ruth Rendell, com a produção do longa-metragem *Carne Trêmula*. Mais de uma década depois, o cineasta repetiu a experiência com o longa *A pele que habito* (*La piel que habito*), película cujo roteiro adapta outro romance, *Tarântula* (*Mygale*), do francês Thierry Jonquet. Na década seguinte, realizou *A Voz Humana*, um média-metragem inspirado no texto teatral do escritor francês Jean Cocteau.

Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 23) observam que “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. Se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas.” Portanto, observada a historicidade de cada uma dessas abordagens teóricas, estes entrecruzamentos são um efeito previsível e inevitável quando se explora o movimento e o intercâmbio entre sistemas semióticos, como é o caso de cinema e literatura. Perceber a presença de perspectivas forjadas a partir de análises fílmicas contextualizadas em diferentes movimentos e momentos estéticos é perceber também a extensão e a transversalidade correspondente a cada abordagem da análise fílmica, que estabelece com as que a precedem ou sucedem, em maior ou menor grau, uma associação remissiva ou paralela.

Desta forma, a análise de um filme se torna uma reflexão historicamente situada, mas cujo valor transcende a classificação estética e se decanta obrigatoriamente nas reflexões e teses posteriores ou contemporâneas a ela. Assim, para compreender o processo de análise da adaptação fílmica do ponto de vista comparatista, é pertinente abranger também a repercussão das diferentes correntes semióticas, sobretudo da semiótica em tradução, em seu histórico formativo, de modo a observar a relação entre cinema e literatura do nível da literatura comparada, que dá conta da relação entre literatura e outras artes, e do nível da intersemiose, que dá conta das relações entre diferentes sistemas de signo.

---

<sup>2</sup> Posteriormente o romance foi traduzido no Brasil pela L&Pocket com o mesmo título do filme: *Carne Trêmula*.

O termo “adaptação”, quando instado, lança a investigação ao processo da comparação, porque nele está enraizada a noção de uma transposição de uma determinada linguagem de uma estrutura para outra, tomando forma mais conveniente deste novo outro, que, embora, independente, referencia o objeto anterior, mantendo contato alusivo. Do latim *adaptare* – *ad* (fazer, para) e *aptare* (aplicar, ajustar, equipar), também do grego *adaptós* – segundo Raw (2013, p. 3) o termo adaptação não se refere apenas às transformações textuais (literatura para filme, filme para *fanflic*, e daí por diante), mas a um processo contínuo em que os indivíduos têm de se ajustar a novas ideias e novos materiais, tanto que os estudos da adaptação, compreendidos como o processo de transformação de um texto em outro, significam não apenas a observação de maneiras como o texto é transformado, mas dos modos como leitores, audiência e críticos respondem ao texto em diferentes tempos e espaços.

A adaptação sugere uma transição entre espaço e tempo por meios múltiplos que o ambiente permitir, num percurso que altera circunstancialmente o objeto de forma a lhe garantir, intencionalmente, uma nova forma ou identidade. Das diferenças que essa transição invoca, dos pontos de similaridade, paralelismos e das remissões e referências entre textos incorre a analogia.

Nos estudos em cinema, o termo adaptação está presente desde seu início, como observam Aumont e Marie (2003, p. 11-12):

A noção de adaptação está no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema, pois está ligada às noções de especificidade e de fidelidade. A prática da adaptação é, do mesmo modo, tão antiga quanto os primeiros filmes. (...)  
A adaptação é, em certo sentido, uma noção vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo é o de avaliar ou, no melhor dos casos, de descrever e analisar o processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filme: transposição das personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da sequência de acontecimentos contados etc. Tal descrição, no mais das vezes avaliadora, permite apreciar o grau de fidelidade da adaptação, ou seja, recensear o número de elementos da obra inicial conservados no filme. (...)  
(...) São a narratologia, e depois a linguística generativa que oferecem à adaptação um novo estatuto teórico: esta é então concebida como uma operação de transcodificação.

Diniz (2005, p. 13-14) aponta *Novels into Film: the metamorphosis of fiction into film* (1957) como primeira “obra teórica séria” sobre a adaptação: George Bluestone propõe a análise do filme adaptado a partir da observação dos recursos narratológicos na “metamorfose” do romance e da fidelidade à obra literária. Tendo sido a narratologia<sup>3</sup> a primeira a se ocupar

---

<sup>3</sup> A narratologia se consolida como ciência com a Escola Formalista Russa e estudos de pesquisadores como Roland Barthes e Umberto Eco. Termo cunhado por Tzvetan Todorov, “a *narratologia* procura, pois, descrever de forma sistemática os *códigos* que estruturam a narrativa, os signos que esses códigos compreendem, ocupando-se, pois, de um modo geral, da dinâmica de produtividade que preside à enunciação dos textos narrativos. Por

de análises da adaptação fílmica, ela naturalmente empregou a estratégia da comparação, um recurso metodológico comum ao estudo crítico, uma vez que viabiliza certos níveis de exploração a partir da sistematização de analogias entre disposições e estruturas. Sendo a narratologia uma área tradicional dos estudos literários, a cooptação dos estudos sobre a adaptação à área denominada literatura comparada foi um movimento espontâneo, já que o próprio conceito literatura comparada alcança variados campos:

Quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação. (Carvalhal, 1986, p. 5)

Carvalhal (1986, p.71) explica que, ao comparativismo, interessa o processo de adaptação da obra literária e sua ressonância na medida em que o autor, enquanto leitor, e quaisquer e todos os aspectos contextuais que influenciam sua leitura pessoal estão diretamente relacionados à recepção literária. Segundo Diniz (2005, p. 13), o estudo da adaptação tendeu a absorver a comparação do texto literário com o texto cinematográfico em razão do cinema adaptado ser compreendido como uma forma narrativa oriunda de obra ficcional narrativa, um entendimento que prioriza o texto literário e hierarquiza sua relação com outras obras que tomem o literário como ponto de partida ou se referenciam nominalmente ao texto literário.

Para Hutcheon (2006, p. 4), ao rotular o texto como adaptação, anuncia-se abertamente a relação deste com outro texto ou outros textos anteriores; se o texto anterior é conhecido, experiencia-se a adaptação “assombrada” pela sua presença. E é em razão desta relação imediata entre os textos que o estudo da adaptação é, geralmente, um estudo comparativo. Uma vez que se reconheça a autonomia da adaptação, observá-la forçar um desvínculo com o texto primeiro promove um corte na continuidade textual. A adaptação, para Hutcheon, é uma transcodificação.

*Transcodificação* é um conceito oriundo dos estudos em tradução, definido por Greimas e Courtés (1998, p. 467) como “a operação (ou o conjunto de operações) pela qual um elemento ou um conjunto\* significante é transposto de um código para outro, de uma

---

outro lado, a narratologia, ao contemplar prioritariamente as propriedades modais da narrativa, não privilegia exclusivamente os textos narrativos literários, nem se restringe aos textos narrativos verbais; ela visa também práticas narrativas como o *cinema*, *a história em quadrinhos* ou *a narrativa de imprensa*”. (REIS e LOPES, 1988, p. 79-80).

linguagem\* para outra)”<sup>4</sup>. Posteriormente, Plaza (2003) apontou a transcodificação como uma das três modalidades da tradução intersemiótica. Em todas as perspectivas, salvo as especificidades teóricas, a transcodificação é análoga à tradução, enquanto atividade metalinguística. Porém, antes mesmo de a adaptação ser associada à tradução, desde os estudos narratológicos é possível observar que questionamentos que cercavam a tradução literária circundavam também o filme adaptado: é fiel? Em que medida atuam sobre o texto vertido o contexto cultural e aquele que se apropria do texto original para traduzi-lo? Pode-se observar então que esse vínculo direto entre os estudos da tradução e os estudos literários ancora inicialmente a ideia de adaptação cinematográfica como um processo tradutório, mesmo antes das intervenções e contribuições da semiótica. O alcance dos estudos linguísticos a partir de meados do século XIX sobre estudos da adaptação direcionou desde então a análise das relações entre literatura e cinema.

Na década de 1960, o estruturalismo e a semiótica<sup>5</sup> intervieram nos estudos literários e de tradução por meio de métodos e percepções: noções oriundas de diferentes correntes da ciência linguística fornecem aos estudos literários um conjunto conceitual e metodológico que investiga o texto a partir de análises que enfocam o processo de construção e recepção do discurso. Além do processo tradutório tradicional, a semiótica observa a representação e o texto visual a partir do conceito de signo peirciano, tomando para investigação quaisquer movimentos que envolvam sistemas ou processos semióticos diferentes. A priori, a semiótica define a tradução como uma “atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro enunciado considerado como equivalente” (GREIMAS, COURTÉS, 1998, p. 465), uma atividade semiótica decomposta em fazer interpretativo e fazer produtor, em que um texto resulta em outro texto “mais ou menos” equivalente, já que de dois universos figurativos decorre a não-adequação (GREIMAS, COURTÉS, 1998, p.466).

Essa definição por si só não alcança a adaptação cinematográfica, pois foi postulada a partir da observância da tradução entre línguas naturais, a interpretação de signos verbais por

---

<sup>4</sup> Na introdução do volume, os autores do dicionário esclarecem que o asterisco foi empregado a fim de assinalar/remeter “aos campos conceituais mais vastos que permitem melhor situar os termos definidos”. (GREIMAS, COURTÉS, 1998, p. 6).

<sup>5</sup> Nesta dissertação, semiótica, semiologia e estruturalismo não são tomados como sinônimos. Prevalece a perspectiva semiótica, embora teóricos e perspectivas semiológicas e estruturalistas componham a descrição longitudinal dos estudos em adaptação. Tal presença teórica, embora não rotulada, se deve ao fato destas perspectivas comungarem abertamente com a semiótica o interesse e desenvolvimento em torno da adaptação e/ou da imagem. Sendo o aspecto comum o aspecto de interesse na construção da discussão, optou-se por ignorar a problemática da nomenclatura, que embora relevante em outras perspectivas, não é comportada pelo objeto de estudo deste trabalho.

meio de outra língua (Tradução Interlingual); o estruturalista russo Roman Osipovich Jakobson, influenciado pela perspectiva saussuriana do signo arbitrário, postula o termo *Tradução intersemiótica* (ou *Transmutação*) no ensaio intitulado “Aspectos Linguísticos da Tradução” (“On linguistic aspects of Translation”), o autor postula, em 1969, como a terceira dentre as três abordagens de interpretação do signo verbal (sendo a Tradução Intralingual e a Tradução Interlingual as duas primeiras). Tal abordagem emprega os sistemas de signos não verbais como meio de interpretação dos signos verbais. Neste sentido, a tradução constitui um processo de quebra do código e constituição a partir de códigos também extralinguísticos (JAKOBSON, 2007).

As contribuições de Jakobson vão para além do campo da tradução: Eagleton (1996, p.85) cita como contribuição do estruturalista russo para a teoria das formas literárias o entendimento de que o “poético” consiste acima de tudo na linguagem posicionada em uma relação de autoconsciência consigo mesma, de forma que a função poética da língua promova a “palpabilidade dos signos”; no poético, o signo é deslocado de seu objeto.

Plaza (2003) também se ampara no signo – desta vez aplicado o conceito de Charles Peirce – para aprofundar-se no conceito de tradução intersemiótica, valendo-se da tripeça signo-ícone-símbolo. Ele explica que, em uma tradução intersemiótica, a dinâmica na construção da tradução implica escolhas dentro de um sistema de signos que não é comum ao sistema do texto traduzido e “os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original.” (PLAZA, 2003, p. 30). Plaza (2003) apresenta três tipos de tradução intersemiótica: a tradução simbólica, uma transcodificação, que opera por meio de metáforas, símbolos e outros signos de caráter convencional, em que referências com a obra original são buscadas por força de uma convenção; a tradução indicial, uma transposição que acentua os caracteres físicos do meio que acolhe o signo, interpretada a partir da experiência concreta e em que o texto original não funciona como apenas referência, já que esta modalidade de tradução semantiza a informação veiculada, estabelecendo entre original e tradução uma relação de continuidade; e a tradução icônica, uma transcrição que tende a aumentar a taxa de informação estética, em que a estrutura traduzida se assemelha a da estrutura do original, operando sobre o princípio da similaridade reproduzindo significados sob a forma de qualidades e aparências (PLAZA, 2003, p.89-91).

As reflexões da tradução intersemiótica estabelecem, nos estudos comparativos, a observação das chamadas equivalências. Em semiótica, a equivalência é que concede a análise semântica e permite a compreensão do funcionamento metalinguístico do discurso, já que

“corresponde a uma identidade sêmica parcial entre duas ou mais unidades reconhecidas”. (GREIMAS, COURTÉS, 1998, p. 154). Relações de equivalência também são reconhecidas, a partir do percurso gerativo, na análise do discurso. No ensaio “Aspectos Linguísticos da Tradução”, Jakobson (2007, p. 40) emprega o termo equivalência apontando-o como um princípio, cuja condição de recurso constitutivo da sequência se torna essencial para que a mensagem se torne frutífera, inteligível ao destinatário. Diniz (1999, p. 33), que contextualiza a análise fílmica para além da terminologia tradução intersemiótica (ela fala em Tradução Cultural), entende a equivalência estilística, que diz respeito à tradução intersemiótica, como uma “dialética entre signos”, referindo-se a elementos de função análoga e que a tradução tem por objetivo “esclarecer a questão da equivalência e examinar o que constitui o sentido dentro desse processo”. Diniz que aponta que, nas décadas de 1970 e 1980, quando os estudos intersemióticos intermidiais já haviam produzido obras teóricas que ainda hoje orientam a análise da adaptação cinematográfica, que a equivalência correspondia ao sucesso de se encontrar os meios cinematográficos para substituir os literários, e que a análise da adaptação se concentrava em identificá-las. Por isso, as noções de equivalência semioticamente formuladas e distintas de tal conceituação alteram o conceito anterior do termo e diluem, sobremaneira, a noção tradicional de fidelidade no que diz respeito à adaptação fílmica, que inicialmente orienta a análise do filme adaptado:

Os primeiros críticos de cinema, ao longo da década de 1920, salientaram a especificidade da arte cinematográfica e condenaram as obras oriundas de adaptação diretas demais, notadamente as peças de teatro. Na escola dos *Cahiers du Cinéma*, depois da guerra, defendeu-se, ao contrário, a adaptação como meio paradoxal para se reforçar a especificidade cinematográfica (Bazin 1948); para tanto, a adaptação deve evitar procurar “equivalentes” fílmicos das formas literárias e, ao contrário, ficar o mais perto possível da obra inicial (Truffaut, 1954). §A crítica, desde então, admitiu a possibilidade da adaptação, e os filmes dividem-se entre literalidade mais ou menos absoluta e busca de “equivalentes” que transpõem a obra, seja transportando a ação para outros lugares ou épocas (La lestre, Oliveira, 1999), seja transformando suas personagens (*Morte a Venezia*, Visconti, 1970; *O desprezo*, Godard, 1963), seja, enfim, buscando um meio fílmico de reproduzir sua própria escritura (*O tempo redescoberto*, Ruiz, 1999). (Aumont, Marie, 2003, p. 11)

Tal entendimento orientou a equivalência (similaridades narrativas) e a fidelidade como parâmetros de análise crítica, apreendendo o filme adaptado como um “subproduto” literário. Diniz (1999, p. 27) pontua que o modelo crítico pautado no entendimento de que a adaptação era inferior ou secundária, e que perdurou até a emergência do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, remontava aos tempos romanos, quando a autoridade dos textos religiosos e

filosóficos estabelecia para a tradução critérios como “certo” ou “errado”, “fiel” ou “livre”. A tradução intersemiótica desconstruiu, juntamente à opinião de similaridade e equivalência, a ideia de fidelidade. A fidelidade também não cabe como valor ou critério hierárquico de observação da adaptação na perspectiva de Metz<sup>6</sup> (in HUTCHEON, p. 2006, p. 2), que acredita que as histórias e narrativas são contínuas, de modo que existe razão para a possibilidade e para a necessidade das adaptações. Hutcheon (2006, p. 6) pontua que o discurso da fidelidade (crítica da fidelidade) se baseia na suposição de que a adaptação é simplesmente uma reprodução do texto que adapta: para ela, a adaptação é repetição, mas repetição sem replicação; assim, a ideia de fidelidade não se enquadra em uma teoria da adaptação atual, que compreende a adaptação como produto formal e processo de criação, simultaneamente.

Para Plaza, a fidelidade é “uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele mesmo” (2003, p.32). Xavier esclarece que, com a interação entre mídias, “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito.” (2003, p. 62). Assim, sob várias abordagens, a fidelidade tem sido desarticulada da adaptação como critério analítico ou de juízo de valor.

No ensaio de André Bazin chamado (“Por um cinema impuro: defesa da adaptação”), escrito em meados dos anos 1950, época em que a maioria dos teóricos visavam por um “cinema puro”, tal como Jean Epstein ainda na década de 1920. “Alguns dos primeiros teóricos reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes, como no caso da noção de ‘cinema puro’ de Jean Epstein.” (STAM, 2003, p. 49). O autor afirma que “desde o surgimento do cinema como meio, os analistas têm buscado por sua essência”, seus atributos exclusivos e distintivos”. Bazin apresenta um posicionamento favorável ao diálogo do cinema com a literatura. O autor não estava preocupado com a consagração do cinema como uma arte “pura”, mas sim incentivava o diálogo do mesmo com a literatura e o teatro.

Ao referir-se às adaptações cinematográficas, Bazin afirma que para passar das páginas para as telas, “o romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (BAZIN, 1991, p. 83).

---

<sup>6</sup> Christian Metz analisa o discurso cinematográfico a partir da semiologia estruturalista. A observação do autor sobre a continuidade narrativa contribuiu para a dissociação, ainda que sob perspectiva da tradução intersemiótica (signo peirceano), da noção de fidelidade na análise da obra cinematográfica adaptada.

Verifica-se a possibilidade de agregar outros valores à história contada e desenvolvê-la utilizando elementos específicos do meio da qual se utiliza, ao explorar a trilha sonora e os aspectos visuais, por exemplo. Desta maneira, exalto o diálogo com a música e a fotografia.

A análise intersemiótica desponta a comparação a partir do signo e do discurso. Em cinema, três processos sógnicos indissociáveis constituem o discurso: o sonoro, o visual e o verbal. O trio é classificado por Santaella (2005) como matrizes de linguagem<sup>7</sup>. O discurso cinematográfico, adaptado ou não, para além da classificação de senso comum como meio audiovisual, é de fato uma linguagem verbo-visual-sonora.

(...) a lógica visual pode se manifestar em signos verbais ou sonoros, tanto quanto a sonoridade pode adquirir formas que a aproximam dos signos plásticos ou da discursividade própria do verbal. As matrizes se referem a modalidades de linguagem e de pensamento. O pensamento verbal pode se realizar em sintaxes que o aproximam do pensamento visual. Este, por sua vez, pode se resolver em quase-formas que o colocam nas proximidades do pensamento sonoro ou em convenções tomadas de empréstimo ao pensamento verbal. Da mesma maneira, o pensamento sonoro pode se encarnar em formas plásticas tanto quanto pode absorver princípios que são mais próprios da discursividade. As três matrizes da linguagem e pensamento não são mutuamente excludentes. Ao contrário, comportam-se como vasos intercomunicantes, num intercâmbio permanente de recursos e em transmutações incessantes. (Santaella, 2005, p. 373)

Santaella classifica como híbridas as linguagens das imagens produzidas por máquinas e nelas os aspectos de sonoridade, imagem e verbo se apresentam interconectados: “a hibridização não é outra coisa senão a justaposição, associação e interrelação dos mais variados sistemas de signos, verbais, visuais e sonoros, em hipersintaxes espaciais e temporais” (SANTAELLA, 2007, p. 391). Assim, o processo de construção do signo fílmico se constitui a partir de um processo complexo, multimatricial.

Paralelo à noção de matrizes de linguagem, o conceito do híbrido também é convocado por Plaza (2003, p.66) ao discutir o intercurso dos sentidos (tato, audição e visão) na tradução intersemiótica, o que ele chama de movimento de hibridização, que oferece a observância de condições comparativas tanto de seus componentes quanto de suas propriedades estruturais. Plaza associa a hibridização à intermedialidade e à multimodalidade, categorias

---

<sup>7</sup> As matrizes de linguagem e pensamento propostas por Santaella (2005) – o sonoro, o visual e o verbal – entendem que cada linguagem se origina do cruzamento entre as 27 modalidades (e 81 submodalidades que derivam destas últimas) que comportam as três matrizes referidas e, portanto, toda linguagem é híbrida, variando o nível/graude hibridização de acordo com o número de cruzamentos processados na sua composição. As linguagens são materializações de uma lógica semiótica abstrata que se realizam por canais físicos (os meios ou mídias), sendo o canal/meio o componente mais superficial no processo linguístico.



interdisciplinares que, segundo ele, “colocam em questão as formas de produção-criação individual e sobretudo a noção de autor” (2003, p. 66). Assim, o processo de hibridização promove o diálogo entre os meios que se encontram ao mesmo tempo em que pode resultar um novo meio. “No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia”. (PLAZA, 2003, p. 13). Por essa razão Machado aponta a tradução intersemiótica como base do pensamento intermediário: “Se os hibridismos proporcionam, no contexto das poéticas, as relações entre mídias diversas, a tradução intersemiótica organiza os princípios formais que levam à intermídia ou à multimídia” (2013, p.53).

O conceito de intermídia associado aos estudos interdisciplinares remonta à década de 1960, quando foi adotado pelo artista plástico Dick Higgins:

O veículo que escolhi, a palavra “intermídia”, aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas.

(...)

O termo adquiriu vida própria rapidamente, como eu esperava. De modo algum era minha propriedade privada. Ele foi pego, usado e abusado, sempre confundido com o termo “mídia mista”. Este último é um venerável termo da crítica de arte, que cobre obras realizadas em mais de uma mídia, como tinta óleo e guache.

(...)

Não houve e não poderia haver um movimento intermediário. Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista e, portanto, antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes. (Higgins in Diniz; Vieira, 2012, p. 46, 47, 48)

A noção atual de intermídia advém da proposta de “reconceber as artes como mídias” (CLÜVER, 2011, p. 8). A intermedialidade interessa aos estudos da adaptação ao fornecer a perspectiva de “plurimedialidade”, que ainda segundo Clüver (2011, p. 15) diz respeito à presença de várias mídias dentro de uma única mídia (no objeto em questão, a mídia cinematográfica), e a chamada transposição midiática, que “na conceituação de Irina Rajewsky, é o processo ‘genético’ de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia.” (CLÜVER, 2011, p. 18)

Fato é que o olhar comparativo entre os discursos cinematográfico e literário se aproxima do reconhecimento de que, uma vez transposta uma narrativa, não se trata mais da mesma coisa, embora se mantenha entre as obras alguma relação ou representatividade (DINIZ,

1999, p. 30). Um filme com roteiro adaptado não é um livro filmado. Apesar das correspondências, elas são e devem ser compreendidas como diferentes manifestações discursivas. Ao analisá-las é imprescindível reconhecer que são obras artísticas diferentes, já que “nenhum filme ‘repete’ uma obra literária, nenhuma obra literária ‘repete’ um filme, quer pelas diferenças de linguagem, quer pelo momento próprio de produção e circulação de cada um de seus resultados.” (Silva in BRITO, 2007, p. 17). Clüver (1997, p. 45) afirma que o termo adaptação, utilizado para designar entre obras diversas (novelas, peças, óperas, balés, contos, filmes, produções televisivas, etc.), “veio a adquirir o sentido de ‘reelaboração livre’, transformação, desvio deliberado a fim de produzir algo novo”. Aqui, não se pretende advogar em favor do filme como algo novo e não subordinado à obra literária porque já se pressupõe, como visto, a adaptação como uma manifestação artística independente.

Neste trabalho, tal referencial teórico será observado em favor do estudo das obras, partindo do pressuposto que a perspectiva intersemiótica prevalecerá como um direcionamento para a análise fílmica em virtude de sua natureza interdisciplinar, que permite ao estudo comparativo intercalar recursos e metodologias de diferentes modelos teóricos e sistemas semióticos distintos, em uma perspectiva na qual as teorias atuam como ferramentas de investigação, e não como a finalidade do estudo:

(...) a Tradução Intersemiótica, pelo seu caráter de abrangência, vale dizer, caracteres de multi e interlinguagens, desmistifica os meios, evidenciando a relatividade dos suportes e linguagens da história e os contemporâneos. Isto porque esses meios e linguagens inscrevem seus caracteres nos objetos imediatos dos signos, intensificando a historicidade, tornando proeminente o trânsito intersensorial, a sensibilidade contemporânea, a “transculturização”. A Tradução intersemiótica revela-se, assim, como dispositivo que pensa as diversas formas de arte, onde a colaboração entre o lúcido e o lúdico equivale a amálgama entre pensamento lógico e analógico, isto é, fusão entre Oriente-Occidente, equilíbrio entre o sensível e o inteligível. (Plaza, 2003, p. 209)

A esta pesquisa preocupa a investigação do modo como o processo tradutório da obra opera para e na representação da imagem das personagens femininas construídas por Almodóvar nas películas *Carne Trêmula*, *A Pele que Habito* e *A Voz Humana*. O que se observa, no trajeto dos estudos teóricos que abordam a tradução ou adaptação cinematográfica é que eles comungam aspectos que alcançam pontos relacionados ao papel do autor ou tradutor que esta pesquisa pretende impetrar, em diferentes momentos de análise dos filmes, como o impacto das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, o papel da cultura no processo tradutório, o roteiro como produto de uma tradução criativa, o signo estético e sua autonomia

na representação dos personagens e na construção dos cenários, e a representação e replicação do feminino no cinema e na literatura.

Um dos grandes desafios em lançar mão de tal gama teórica, além da própria condição expansível de algumas delas<sup>8</sup>, é o emaranhamento que a terminologia pode causar: os mesmos termos, por exemplo, podem alcançar significados que se ultrapassam ou até mesmo diferem (a título de ilustração pode-se citar o termo transcodificação, anteriormente abordado: para Plaza, representa uma modalidade de tradução intersemiótica; para Jakobson, a tradução intersemiótica é uma transmutação; para Hutcheon a transcodificação é a adaptação fílmica; em Plaza, a adaptação fílmica, é uma tradução intersemiótica). Por essa razão, ao longo do trabalho de análise, nos próximos capítulos, notas sobre o emprego de determinados termos serão aplicados com vistas a esclarecer de que ponto de vista se coloca.

### **1.1. Tradição e tradução da imagem: representação no cinema e relação com a imagem de memória e o imaginário cultural**

Composto de sintaxe, forma e discurso, o cinema mobiliza “imagens, sons e inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis”. (AUMONT, 1995, p. 53). Nos primórdios do cinema, a ilusão de movimento contínuo é promovida por meio da sucessão de fotografias estáticas. Posteriormente, a imagem captada pela câmera institui a presença captada e montada sob um ponto de vista. Indiferente à técnica, o processo de tratamento da imagem em cinema sempre partiu do princípio de organização do olhar. Aumont<sup>9</sup> (1993) condiciona a existência da imagem ao olho humano; primeiramente observada empírica e experimentalmente (a óptica), ainda na Antiguidade, a imagem é cientificizada a partir da teoria da percepção visual, no século XIX, que se debruça sob variados aspectos da esfera do visível, com abordagens analíticas e sintéticas. Aumont distingue o olho, que se refere somente à informação visual, do olhar, que “é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão” (1993, p. 58-59).

Os princípios das transformações químicas, nervosas e ópticas orientam os estudos da fotografia e trazem à baila a expressão “câmara escura” (ou “câmera escura”), subvertida por Barthes (1984) à “câmara clara”, que ao refletir os signos fotográficos propõe a reflexão da

---

<sup>8</sup> Vários estudos sobre processos intersemióticos, intermidáticos e multimodais se encontram em desenvolvimento, sendo alguns conceitos relativamente jovens se comparados, por exemplo, a teorias da crítica literária e da literatura comparada.

<sup>9</sup> O autor emprega o termo “imagem visual” (a que possui forma visível) como modalidade particular da imagem, dado o potencial de atualização de sentidos dessa atividade humana. (p. 13)

imagem a partir do olhar (a lente fotográfica e o sujeito frente à imagem fotográfica). Sobre a plástica da imagem, Burch (1973, p. 46-48) afirma que uma vez projetada, a imagem comporta uma “presença” e uma “realidade”: ver é uma função do olho, enquanto ao espírito cabe o exercício do olhar, de forma que em cinema uma função não afeta ou comenda a outra (não seletividade e seletividade, respectivamente).

Compreender como se processa o olhar no filme adaptado demanda diferentes procedimentos. Antes de adentrar a imagem feminina representada no cinema, é necessário explicar os conceitos de imagem que a análise fílmica convoca ou emprega, as abordagens que sobre ela incidem e o tratamento dispensado na chamada sociedade do espetáculo. Esse termo intitula obra do pensador francês Guy Debord (2003) que discute a compleição e a fluidez da imagem nos tempos atuais: o espetáculo é uma visão cristalizada do mundo, e concentra todo olhar e consciência, não sendo um conjunto de imagens, e sim uma relação social mediatizada pelas imagens (DEBORD, 2003, p. 9), e “no espetáculo da imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo” (DEBORD, 2003, p.12). O autor desenvolve uma reflexão sobre a imagem coadjuvante ao *status* do espetáculo na sociedade contemporânea, sendo o espetáculo a principal produção da sociedade, que por sua vez se caracteriza pelo consumo massivo de imagens. Entre a imagem espetacularizada e a sociedade que a consome, parece não haver espaço de reflexão.

O cinema, como espetáculo, não se isenta desta condição. E nem o cineasta. O caráter utilitarista comercial no tratamento da imagem nas artes se aproveita da própria condição, para além de sua vinculação com o simbólico, de que a produção de imagem não é gratuita, sendo seu processo determinado pela finalidade que o olhar operador almeja para um espectador historicamente situado. A imagem em arte anseia o estético, enquanto a imagem utilitarista ambiciona um efeito estético que a traveste de imagem arte. Pode-se questionar se o intento é agregar um valor estético ou reflexivo que seu processo não comporta de fato, mas que o contexto comunicativo simula circundá-la.

Morin (1997, p. 13-14) afirma que tanto a cultura quanto a vida privada foram, no século XX, industrializadas pelo progresso técnico, no que o autor chama de segunda industrialização, processada nas imagens e nos sonhos. Da até então denominada cultura (que orienta, domestica, desenvolve, inibe e proíbe) germina então a “cultura de massa”, cuja produção obedece a normas da fabricação industrial maciça<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Morin questiona se a cultura de massa, “atirada nos infernos infraculturais” pelos intelectuais, é na verdade como o culto a vê e se a chamada “alta cultura” não esconde dogmatismos, mitificações e um caráter comercial.

A cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas. (Morin, 1997, p. 15).

Assim, a criação tende a se tornar produção assim como o sincretismo (homogeneização) uma forma de captar o grande público. Por essa razão, segundo Morin (1997, p. 36)

o cinema, a partir do reinado do longa-metragem, tende ao sincretismo. A maioria dos filmes sincretiza temas múltiplos no seio dos grandes gêneros: assim, num filme de aventura, haverá amor e comicidade, num filme de amor haverá aventura e comicidade e num filme cômico haverá amor e aventura.

Aumont (1993, p. 313) atenta para a importância social da imagem e sua intensa circulação, assim como para sua pregnância ideológica, sua influência, sua multiplicação aparentemente infinita; esses e outros aspectos que dizem respeito à imagem levam a se falar em “civilização da imagem”<sup>11</sup>.

Em uma sociedade cujas relações são influenciadas e/ou mediadas pelas imagens (concretas ou imaginárias), não é possível desconsiderar a influência do contexto de produção sobre o operador de discursos imagéticos e sobre como ele organiza o olhar. A imagem, em cinema, promove a ilusão de verdade que a aproxima de seu espectador; a literatura, em outra vertente, faz da palavra escrita uma representação que supre a presença da imagem física. Em uma adaptação, os limites da representação entre os sistemas são indefiníveis (tanto quanto as possibilidades da linguagem) e, por essa razão, a noção de ilusão e presença é compreendida pelo operador da imagem imersa em entendimentos que podem se encontrar e se dualizar, simultaneamente. Esta sociedade consome sob a forma de espetáculos e de relações estéticas não apenas imagens, mas, segundo Morin (1997, p. 79), também o mundo imaginário, anteriormente consumido sob a forma de festas sagradas, mitos, ritos e cultos.

Como arte que se aproxima linguisticamente das representações pictóricas mentais, o cinema é um potente comunicador de imagens que, na indústria cultural, permeia-se de padrões que partem do imaginário do espectador e o reforçam:

---

<sup>11</sup> *Civilização da imagem*, de Enrico Funchignoni, foi publicado 1969; a “civilização de imagem” (ou também “civilização de cliché”, nas palavras do autor) é discutida por Deleuze em *Imagem-tempo* (1985).

O imaginário se estrutura segundo arquétipos: existem figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou romanescos. Regras, convenções, gêneros artísticos impõem estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas. A análise estrutural nos mostra que se pode reduzir os mitos a estruturas matemáticas. Ora, toda estrutura constante pode se conciliar com a norma industrial. A indústria cultural persegue a demonstração à maneira padronizando os grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos. (Morin, 1989, p. 26)

Este cenário desenhado por Debord e Morin, da sociedade da imagem e da cultura de massa, é onde se situam as três produções fílmicas em análise, assim como as obras literárias das quais foram adaptadas. Portanto, são relevantes as percepções sobre como se processa o imagético no contexto em que as obras são produzidas.

Inicialmente, as reflexões sobre a imagem cinematográfica se desencadeiam a partir da percepção de que, diferentemente das outras imagens artísticas, ela representa o movimento ao mesmo tempo em que está em movimento. (AUMONT, 1993, p. 174.). Em outras palavras, o cinema importa não apenas a imagem, mas também sua duração. Eis neste momento, uma extrusão que eleva ao extremo o conceito do termo “realismo”: até então, a fotografia constituía expressão mais próxima do real porque cristalizava um determinado instante de realidade, sendo tal condição desvinculada das artes plásticas justamente pelo fato de que por mais aproximada ou perfeita a obra plástica, ela ainda não se assemelharia à fotografia quanto à captura do objeto representado. Conquanto, se representa uma imagem e uma duração, ele está para a aparência, sem negar o “real”.

É o movimento da imagem que condiciona a *imagem-movimento* pensada por Deleuze (1983) para o Cinema Clássico. Deleuze (2005) subordina o tempo ao movimento, denominando o segundo regime imagem-tempo, aqui a partir do cinema pós-classicista. Não é por acaso que Deleuze reflete filosoficamente a imagem cinematográfica convocando para sua *imagem-tempo* o “mundo aparente” e o artista como um falsário, um produtor da verdade, que eleva o falso a sua potência última.

Deleuze nos alerta: a imagem cinematográfica passou a ser muito mais do que uma representação do mundo por nós pensado, do mundo por nós vivido, mas tornou-se uma busca de horizontes possíveis, de mundos que nos mostram a possibilidade de um vir a ser, de nos projetarmos num ainda por vir. Estamos num tempo que não “passa”, mas conserva-se como virtualidade disponível em todos os seus pontos para atualizações diversas e segundo as mais insólitas conexões. (Rodrigues, Farias, Fonseca-Silva, 2010, p. 11).

A imagem, da perspectiva deleuziana, é separada do signo (diferentemente das perspectivas que a integram indissociavelmente a ele – a corrente peirceana), negando a

representação e problematizando a imagem cinematográfica filosoficamente. Aumont (1993) aponta a imagem cinematográfica como fenômeno físico, imaginário e psíquico, como a outra parte de um dueto cujo outro meado seria o espectador, como dispositivo dentro do próprio dispositivo<sup>12</sup>, como produção analogicamente variável e como objetivo artístico abstrato, expressivo e aurático.

Ao se observar a imagem fílmica, nota-se que o cinema desconhece o limite técnico da captação óptica e de posição da câmera, alcançando a projeção do imaginável: “ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente” (XAVIER, p. 38.); em outras palavras, o imaginário é projetável em tela.

O imaginário é definido por Morin como “um sistema projetivo que se constitui em universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética” (1997, p. 81). Institui-se um duplo movimento em que real e imaginário se contaminam. A técnica de enquadramento promove este contágio por meio da relação entre o “olho virtual” da câmera e objetos de cena/cenário. Destas relações resultam a representação de espaço e tempo diegéticos, sendo a diegese “uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, variável, que dele se tem.” (AUMONT, 1993, p. 248). O processo de transformação da diegese em imagem é um ponto em que literatura e cinema partilham da ideia de *representação imagética*: Reis e Lopes (1988, p. 26-27) desenvolvem o verbete *diegese* em literatura e em cinema de forma análoga (grifos dos autores):

#### **Diegese**

Na obra *Figures III*, G. Genette utiliza o termo diegese como sinônimo de *história* (v.). Posteriormente, em *Nouveau discours du récit*, o autor considera preferível reservar o termo *diegese* para designar o universo espacial-temporal no qual se desenrola a história.

O termo *diegese* fora já utilizado por E. Souriau no âmbito de pesquisas sobre a narrativa cinematográfica: neste contexto, opunha-se o *universo diegético*, local do significado, ao *universo do écran*, local do significante fílmico. É exatamente nesta acepção que Genette julga pertinente a transposição do termo *diegese* para o domínio da narrativa verbal: *diegese* é então o universo do significado, o “mundo possível” que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história.

---

<sup>12</sup> Agamben (2005, p.4) conceitua o dispositivo como “um conjunto heterogêneo”, linguístico e não linguístico, que “tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder”. Ambos os aspectos são pertinentes ao mencionar o termo neste trabalho. Para melhor abrangência sobre a complexidade que o termo insere é recomendada a leitura do texto *O que é um dispositivo?*, do mesmo autor citado, de forma a compreender que a menção do texto, aqui, não se realiza sem a intenção de provocar algumas reflexões.

O verbete *diegese* é associado ao verbete representação (*diegese* v. *representação*), termo que segundo Reis e Lopes (1988, p. 87-89) sofre de polissemia, dada sua ampla projeção dentro dos estudos literários. Aumont e Marie (2003, p. 78) associam, no que diz respeito à imagem cinematográfica, a *diegese* à *mimesis*, uma vez que cinema, gênero híbrido, representa ações miméticas, ao passo que sendo um filme uma narrativa ou expressão textual, a noção de *diegese* “tem grande pertinência para dar conta da intensidade do efeito de ficção provocado pela representação cinematográfica”. A semiótica associa a *diegese* à designação do aspecto narrativo e a representação à função da linguagem (em cinema verbal, visual e sonora) de estar no lugar de outra coisa, representando-a em uma “realidade” diferente (GREIMAS e COURTÉS, 1998 p. 382). É então possível afirmar que o caráter mimético conferido ao regime da imagem-movimento acentua a complementaridade entre a imagem fílmica e a imagem literária, o novo e o dado, de abstrações que se concretizam na leitura e na representação sobre arquétipos culturais e estéticos.

A imagem como representação comporta, assim como a *diegese*, uma projeção dilatada nos estudos da adaptação, tanto que em semiótica o conceito de imagem dualiza-se nas noções de semiologia da imagem e de semiótica planar: a primeira compreende a imagem como uma mensagem constituída de signos icônicos, sendo a iconicidade um constituinte da definição da mesma; a última entende a iconicidade como um efeito de conotação relacionado à cultura, definindo a imagem como um texto-ocorrência. (GREIMAS e COURTÉS, 1998, p. 226). Semiologia e iconologia da imagem dizem respeito à interpretação da imagem, a sua leitura pelo espectador.

Plaza (2003, 52-54) explica que o olho é um produtor de objetos imediatos do signo: neste sentido a imagem é uma variável da equação olhar-imagem cuja captação resulta na produção de microespecializações na percepção dos objetos. Cada região ocular porta características que implicam diferentes usos culturais: observando as isomorfias<sup>13</sup> na percepção visual cinematográfica ou fotográfica, por exemplo, tem-se que a tela cinematográfica envolve a visão fóvica (focalização, alta definição de cores) e visão periférica (sensações de preto e branco, alta sensibilidade ao movimento).

Analisar a imagem cinematográfica adaptada como um exercício estético implica a avaliação de seu processo de produção e, conseqüentemente, do imaginário cultural que

---

<sup>13</sup> Correspondências e analogias entre a estrutura ocular e os diversos meios-extensões visuais, observados três tipos de visão: fóvica, macular e periférica. (PLAZA, 2003, p. 53)



circunda o operador da imagem (cineasta). Para Diniz (1999) tudo o que contorna a produção de um texto traduzido deve ser levado em conta em uma análise porque

Não existe um texto, mas a história essencial de sua leitura, que, evidentemente, depende do contexto, ambiente cultural onde o leitor se insere. Daí a evolução do conceito de tradução, cuja unidade passa a ser considerada não a palavra, nem a sentença, nem mesmo o texto, mas a cultura. (Diniz, 1999, p. 13)

Por essa razão, para referenciar a transposição de uma produção de linguagem para outra produção, a autora adota o termo *tradução cultural*, “aquela que incide sobre as unidades significativas, inseparáveis da transmissão do tema” (1999, p. 15), porque é a cultura, antes mesmo dos sistemas e processos semióticos, que regula os procedimentos de criação e transcrição.

A instância cultural não pode ser ignorada pelo analista da adaptação fílmica porque “as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dela decorrem” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ p. 37): em uma adaptação, os movimentos que inspiram o cineasta se inserem muito além do próprio contexto de produção e manipulação da imagem, estabelecida uma alusão remissiva com a obra literária que incide sobre o tempo e sobre a percepção da obra fílmica.

## **1.2. Imaginando a mulher em movimento: da imagem feminina, adaptada ou não, no cinema de Almodóvar**

A primeira realização fílmica de Pedro Almodóvar ocorreu em 1974, um curta-metragem experimental super-8 de quatro minutos intitulado *Film Político*. No mesmo ano, ele filma também *Dos putas, o historia de amor que termina en boda*, outro curta metragem de dez minutos de duração (COUTINHO e GOMES, 2011, p. 208). Os dois curtas-metragens precedem a *La Movida Madrileña*<sup>14</sup>, movimento de contracultura iniciado após a morte do

---

<sup>14</sup> De acordo com Hidalgo (2009, p. 1- 7), a *Movida Madrileña*, também chamada *La Movida*, refere-se a um período entre os finais dos anos 1970 e o início dos anos 1980 vivenciado em várias capitais espanholas (Vigo, Bilbao, Barcelona, Madri, Sevilha) e que nomeou uma onda artística criativa vanguardista. Herdeiro direto da *Pop Art*, o movimento se realiza dentro de um contexto de sociedade midiaticizada e incitada pelo capitalismo e em que a morte do ditador Francisco Franco estimula a renovação da vida cultural e política da época (1975-1989). Movimento presente em ramos artísticos diversos (literatura, quadrinhos, pintura, fotografia, cinema, teatro, moda), a *La Movida* “foi uma explosão de cor, de liberdade e irreverência, em um país que saía de uma época dura para ingressar na modernidade” (p. 2) que também refletiu na linguagem dos jovens da época. No cinema, seu representante máximo é justamente uma obra de Almodóvar, *Laberinto de Pasiones*.

ditador espanhol Francisco Franco e do qual Almodóvar se tornaria um dos expoentes. Não há figura feminina em *Film Político*, filmado e protagonizado pelo espanhol; nesta experiência, Almodóvar defeca e limpa seu ânus com uma foto de Richard Nixon: cabe lembrar que 1974 é o ano do escândalo *Watergate*, e a Espanha ainda vive à sombra da ditadura de Franco, que morreria no ano posterior ainda na condição de chefe de governo.

*Dos putas, o historia de amor que termina em boda* tem como protagonista uma prostituta histórica, que em crise pela falta de clientes supostamente provocada pelo “amor livre” hippie, recebe a visita de uma fada madrinha cuja varinha mágica e um evento accidental lhe concedem clientes. Essa é a primeira personagem feminina almodovariana<sup>15</sup>: marginal, exagerada, de gosto duvidoso, objeto do desejo masculino, mas nem por isso vitimizada e, assim, controversa. Mulheres históricas, excêntricas e prostitutas se tornariam no decorrer de sua carreira algumas de suas personagens-tipo; mas a tipologia feminina almodovariana desde sua gênese contrastava fortemente com o modelo feminino do cinema convencional do período, sobretudo o hollywoodiano.

A década de 1970, ano de nascimento do cinema de Almodóvar, é também a década em que emerge a crítica cinematográfica feminista: para Elizabeth Ann Kaplan, uma das pioneiras na abordagem feminina na crítica cinematográfica (LOPES, 2002, p. 209-2010), nas culturas ocidentais as contribuições acadêmicas e artísticas das mulheres eram completamente negligenciadas quando o movimento teve início. A teoria feminista do cinema evidencia a estereotipação e a idealização da mulher, assinalando o efeito opressor da projeção do feminino a partir de representações que refletem o imaginário patriarcal e suas obsessões psíquicas. Kaplan (1995) explica que no cinema hollywoodiano as narrativas fílmicas são organizadas por linguagens e discursos masculinos, uma construção cinematográfica inconscientemente patriarcal. O cinema espanhol da época de Franco seguia tendências fortemente sexistas, da mulher como objeto. Era o contexto em que o cineasta espanhol Pedro Almodóvar “deu à luz” a sua primeira mulher.

A cultura, alinhada à sociedade, exhibe traços e diretivas historicamente patriarcais. A arte, como expressão ou abstração de uma realidade ou contexto culturalmente cerceado também o haveria de ser, em maior ou menor grau, reproduzindo, ressignificando ou irrompendo o patriarcalismo. Por essa razão, o olhar estético é organizado da posição

---

<sup>15</sup> O termo “*almodovariano*”, como referência ao cineasta e obra, foi observado ao longo da pesquisa bibliográfica recorrendo a vários autores que discutem o cineasta, como Epps e Kaukodaki (2009), Strauss (2008) e Cañizal (1996).

masculina, não o indivíduo masculino, mas o entendimento masculino, que nada mais é que o entendimento coletivo.

Compreender o impacto do modelo social na representação da imagem feminina adaptada da arte literária para a arte cinematográfica requer um breve regresso histórico da relação do gênero com a arte fílmica. Ao longo do século XX a mulher empreendeu consideráveis e profundas mudanças em seu papel social, e todas elas puderam ser registradas pelos meios de comunicação. Ao retratar, ainda que sutilmente, algumas destas agitações, o cinema deu visibilidade à figura feminina e ao tratamento dispensado à mulher na sociedade. No Ocidente, a relevância de olhares críticos sobre sua figuração na arte veio à tona na década de 1970, quando a teoria feminista cinematográfica buscou reconhecimento dentro do campo acadêmico. Ela aponta a imagem do feminino perspectivada pela artista mulher se apresentando sob mesma ótica do olhar masculino (o olhar masculino é o olhar social).

É também a crítica feminina que aponta a potência da projeção do olhar e da exposição cinematográfica de estereótipos, modelos ou extrusões no cinema: Lauretis (1978, p. 37) assinala que se trata de “um trabalho que produz efeitos de significação e de percepção, autoimagem e posições subjetivas, para todos aqueles envolvidos, realizadores e espectadores; é, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia.” Transformada em objeto de desejo e voyeurismo, sobretudo pelo cinema comercial, a mulher deste modelo de fazer cinematográfico obedece a certos parâmetros ao ser constituída. Duarte (2009, p. 46) explica que

De um modo geral, o protagonismo feminino em narrativas fílmicas é fortemente marcado por definições misóginas do papel que cabe às mulheres na sociedade; casar-se, servir ao marido, cuidar dos filhos, amar incondicionalmente. Mulheres livres, fortes e independentes são frequentemente apresentadas como masculinizadas, assexuadas, insensíveis e traiçoeiras. São comuns as situações em que elas atuam como o elemento desestruturante, como a força de ruptura na narrativa.

Um dos aspectos de exposição do corpo explorados pelo cinema é a sexualização do corpo feminino. O movimento, em verdade, antecede o cinematográfico, mas a potência industrial da mídia fílmica amplifica exponencialmente este fazer: “a sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura popular e assim por diante” (LAURETIS, 1994, p. 221). Por isso, a análise do feminino requer uma investigação dilatada: Kaplan (1995) afirma que, para além das abordagens históricas, sociológicas, performáticas, etnográficas, biológicas ou médicas, é necessário colocar a mulher fílmica no divã, evocando

a psicanálise. Brandão acredita em se pensar a mulher e o feminino literário tanto poética quanto psicanaliticamente: “Se não há inscrição de um significante feminino no inconsciente, em contrapartida, há múltiplas representações ou encenações da mulher na literatura. A representação, buscando reduplicar a realidade, acaba por denunciar, como nos textos da modernidade, a impossibilidade de uma verdade que preexista à linguagem” (2006, p. 201).

A abordagem da representação do feminino do discurso cinematográfico frequentemente recorre à teoria psicanalítica, assim como sua relação com o imaginário recorre às teorias lacanianas. A personagem feminina adaptada é, antes de tudo, uma personagem feminina. Assim como sua constituição primeira, enquanto personagem literária, não esteve isenta do contexto e ideologias de seu escritor, ela permanece no processo de construção e na leitura da adaptação subordinada a uma organização influenciada pela cultura patriarcal. Não há que se falar em ruptura, neste sentido, porque a arte, ainda que questione um pensamento ou uma forma de organizá-lo, confirma sua onipresença na negação deste pensamento. Quaisquer que sejam os movimentos de exercício estético promovidos, eles configuram um continuum de afastamento ou de aproximação do pensamento cultural. Na indústria cultural de massa, por sua natureza comercialmente predominante, o afastamento ou aproximação podem ser preteridos em favor da repetição de modelos, em que o anseio do grande público (e não anseio artístico) orienta o olhar do cineasta. A narrativa cinematográfica hegemônica imerge-se na produção de dramas edipianos, enjaulando a personagem feminina em um modelo cristalizado porque

As mulheres, do modo como têm sido representadas pelos homens nesses textos [do cinema], assumem uma imagem de que têm um status eterno que se repete, em sua essência, através das décadas: superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo – mas se arranharmos a superfície, lá está o modelo conhecido. (Kaplan, 1995, p. 17).

Cabe observar, então, as estratégias que o cineasta usa para organizar o olhar e o que seu discurso enuncia porque “a aparência, para o artista, não significa a negação do real, mas uma seleção, uma correção, um desdobramento, uma afirmação. O artista é aquele que procura a verdade, é o inventor de novas possibilidades de vida” (DELEUZE, 2005, p. 33). Ao adaptar uma obra literária, sobretudo cânones, o cineasta lida com elementos de memórias culturais circuladas: há o imaginário sociocultural, o imaginário cultural cinematográfico e o imaginário literário envolvidos no processo. O realizador do filme compreende que pelo menos uma parte de seus espectadores conhece a narrativa, por leitura ou referência. O enredo é supostamente sabido e o leitor do livro adaptado é um espectador em potencial, sobretudo de cânones, de

narrativas com grande apelo comercial ou anteriormente já adaptadas para cinema ou outras mídias. Portanto, é de consciência do realizador da adaptação que existem expectativas e concepções imaginárias previamente estabelecidas à própria criação do filme.

Ao se apropriar de personagens alheios, o cineasta tem consciência de que o processo de produção do filme será influenciado por comparações ausentes em um processo de filmagem de roteiro original. A comparação é intrínseca ao processo de adaptação, assim como a manipulação dos recursos técnicos na obra é consciente e individual – o tratamento dos planos, ângulos, cortes, montagem, mecanismos de identificação, trilha sonora, roteiro são algumas das ferramentas pelas quais o cineasta constrói a sua narrativa. Adaptar uma obra não é relançar ou revigorar uma versão fílmica anterior, mas propor uma experiência particular que exige do realizador uma proposta para muito além da repetição narrativa em outra mídia: sobre o personagem, aquele que torna patente a ficção, incide de forma determinante o realizador, cujas escolhas determinarão outra obra e outros entes narrativos, legitimados seus a partir do processo cinematográfico.

### **1.3. A construção da personagem ficcional e o papel do criador na sua materialização**

Figueiredo (2010. p. 13) sugere as trocas ficcionais entre literatura e cinema como “migrações” ou “deslizamentos”. Observado o primeiro termo, propõe-se aqui uma alegoria em que o imigrante seria a narrativa em si, transitando do literário para o fílmico, o meio de transporte seria o ator, escolhido para conduzir fisicamente o imigrante e as vias e acessos pelos quais o imigrante transita seriam as estruturas e estratégias textuais. O panorama descrito sugere primeiramente, e como mais óbvio, a origem (livro) e o destino (tela). Em plano mais detalhado, evocam-se ferramentas mais particulares como mapas, operadores, habitantes e mantenedoras da via, guias, contato com outras pessoas em trânsito, tempo de viagem. Anterior ao percurso, há a motivação, a pulsão que leva a decisão e a efetiva realização do movimento migratório; durante o percurso há a imaginação e a expectativa do porvir, além da experiência do momento e do espaço; após a chegada ao destino, a contemplação e o devir. Se inicialmente, metaforizando o filme adaptado como uma “migração”, parece óbvio apontar a que equivalem a narrativa e o ator, revisando o processo observa-se certa dificuldade em definir os equivalentes para cineasta, roteiro, roteirista, personagem, narração (e narrador), ficcional, ator, narrativa e suporte textual.

Essa breve ilustração exhibe quão complexo são os processos de trocas entre sistemas semióticos e como observar suas particularidades é mais um exercício de reflexão do que de

esquematisação. Refletir-se, então, a relação de personagem e criador a partir deste primeiro, na mesma ordem (não de importância) em que se colocam no título deste trabalho.

Nomeada a partir do termo latino *persona* (máscara), a personagem é a categoria fundamental da narrativa, configurando-se peça essencial do engenho sob o qual se constrói o texto:

A *personagem* evidencia sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopeia e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a *personagem* revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa. (Reis, Lopes, 1998, p. 215).

Plana, redonda, figurante, protagonista, secundária, de contornos imprecisos ou até mesmo indefinível, a personagem é uma unidade em processo, compreendida como signo narrativo que aponta para discursos e composições que, por sua vez, denotam os processos de sua representação:

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, *construída* progressivamente pela narrativa [...] Uma personagem é pois o suporte das redundâncias e transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela *é* e sobre o que ela faz. (Hamon, 1983, in Reis e Lopes, 1998, p. 216).

Se a personagem configura suporte da semântica narrativa, o ator, por sua vez, define-se como o lugar de articulação dela com a sintaxe narrativa. Segundo Reis e Lopes (1998, p. 159) “são os atores que conferem ao texto representatividade temática, ideológica e sociocultural”. O ente ficcional (personagem) e a entidade antropomórfica (ator) vinculam-se pela narrativa ao mesmo passo que ela não os torna diretamente dependentes, mas estabelece no tempo histórico uma relação remissiva entre ambos posterior e exterior à obra narrativa: uma mesma personagem pode ser representada infinitamente por diferentes atores, assim como o ator representará outras personagens, e é o meio que definirá de que modo se perceberá as reminiscências entre eles, já que a cada novo personagem ou interpretação serão transportadas as entidades/entes anteriores, construindo uma rede hipertextual. Na indústria cinematográfica a associação de atores a personagens e a tipificação cinematográfica de personagens são observáveis, por exemplo, em adaptações literárias recorrentes, sequências fílmicas ou no caso das “musas”, nos quais tal hipertextualidade é visivelmente ampla: são objeto de investigação, por exemplo, as representações do personagem James Bond (MORIN, 1973, p. 141), que, ao longo de meio século, foi interpretado por seis diferentes atores, as musas do cineasta Pedro

Almodóvar (STUM, 2011, p.31) como as atrizes Carmen Maura, Marisa Paredes e Penélope Cruz, presentes em vários de seus filmes, e as dezenas de adaptações cinematográficas da obra francesa *Os miseráveis*, de Victor Hugo, realizadas ao longo de mais de um século (ANTINOFF, 2002).

Aumont e Marie (2003, p. 226) consideram que a noção de personagem cinematográfica é uma herança do teatro ocidental, em que a personagem é “encarnada” pelo autor, “transformando-o em uma entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação.” Não por acaso Gomes (*in* CANDIDO *et ali*, 1976, p. 103) define o cinema como uma simbiose entre teatro e romance:

teatro romanceado, porque, como no teatro, o melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada.

O cinema encontra-se vinculado ao teatro e ao romance quanto à perspectiva do personagem. Um questionamento de Candido acerca do personagem de romance cabe para a análise da personagem cinematográfica: “No processo de inventar a personagem, de que maneira, o autor manipula a realidade para construir a ficção? A resposta daria uma ideia da medida em que a personagem é um ente reproduzido ou um ente inventado” (CANDIDO, 1976, p. 50). A manipulação da personagem marca a relação entre o ente ficcional, a personagem, e a entidade extratextual engenheira da narrativa, o autor. O ficcional pende, por essa via, para a intencionalidade do autor. E quem é o autor em cinema? Parece óbvio apontar o cineasta, mas é importante ressaltar, antes de quaisquer comparações, que a definição de autor não está definida ou simplificada a tal apontamento.

É interessante observar que a palavra autor, em origem, deriva do termo latino *auctorem*, nominativo *auctor* (aumentar, melhorar), que por sua vez deriva de *augere*, que significa acrescentar, aumentar, enriquecer. Da mesma base se origina o termo autoridade, que sugere o poder de se fazer cumprir sujeição. O autor, para além de amplificador, se configura também retentor. Aumont e Marie (2003, p. 26) afirmam que em cinema o *status* do autor foi sempre problemático porque “o cinema é uma arte coletiva” e, por isso, privilegiar apenas uma matéria é discutível, porque o autor de um filme, em termos semióticos, é uma instância abstrata e múltipla, ao mesmo tempo foco virtual, mostrador de imagens, enunciador e sujeito do discurso fílmico e, portanto, seria impossível de um ponto de vista teórico concentrar no diretor

a figura do autor (AUMONT, MARIE, p. 28). Conquanto, essa asseveração confronta outro *status*, já consolidado pela práxis cinematográfica, que atribui ao diretor – e não ao roteirista ou ao restante da equipe – autoridade sobre a obra. Está instituída a prática de convocar o diretor à menção do filme. Da mesma maneira, é de praxe, no caso das obras cinematográficas adaptadas, convocar a obra ou o autor da obra literária em que o filme é baseado em certo momento da projeção, uma espécie de pacto entre autores.



Fig. 1 Créditos do filme *Carne Trêmula* (1:32:26)



Fig. 2 Créditos do filme *A pele que habito* (1:49:43)



Fig. 3 Créditos do filme *A Voz Humana* (00:02:17)

Roteiristas, assim como o restante da equipe, são devidamente credenciados dentro da obra, no espaço destinado para tal fim (créditos finais), mas não partilham “autoridade” com o



diretor. Os filmes objeto de análise deste trabalho adotam essa convenção, sendo diretamente atribuídos ao seu diretor:



Fig. 4 Pôster do filme *Carne Trêmula* no mercado de língua inglesa



Fig. 5 Pôster do filme *A pele que habito*.

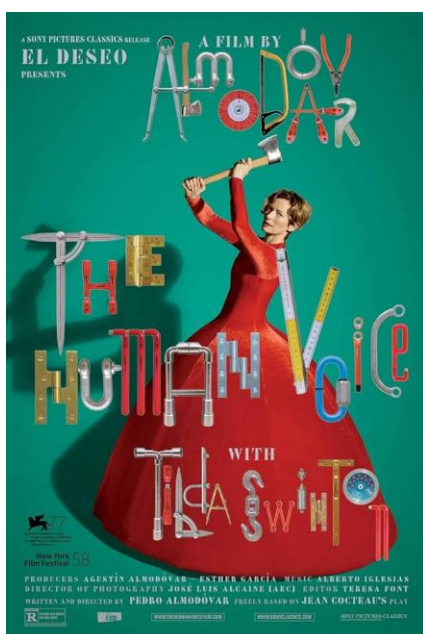


Fig. 6 Pôster do filme *A Voz Humana*

Reis e Lopes afirmam que “o termo autor designa uma entidade de projeção muito ampla, envolvendo aspectos e problemas exteriores à teoria da narrativa e atinentes, de um modo geral, à problemática da criação literária, das funções sociais da literatura” (1998, p. 14). Teórica e metodologicamente, quanto à análise narrativa, a importância do autor se concentra em sua relação com o narrador que, segundo Reis e Lopes é “entendido como autor textual

concebido e ativado pelo escritor. (...) pode dizer-se que entre autor e narrador estabelece-se uma tensão resolvida ou agravada na medida em que as distâncias (sobretudo ideológicas) entre um e outro se definem(...)” (1998, p. 16). O narrador, em cinema, tal qual em uma obra de ficção literária<sup>16</sup> ou teatral, é diegeticamente identificado, sendo ele intradieético, quando personagem no interior da ficção, ou extradieético quando exterior à história (AUMONT, MARIE, 2003, p. 208): o narrador, então, remete a organização do olhar, vez que a relação entre a narração, o espaço e a personagem determinam os pontos de vista (focalização).

O ponto de vista, engenhado pelas e nas instâncias da narrativa fílmica, vai de encontro ao espectador, e, uma vez estabelecido o contato, a ficção, enquanto forma discursiva, se enuncia. Aumont e Marie (2003, p. 124-125) definem ficção como “uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor”. Embora simplista, tal definição ilustra o quão o ficcional está submetido ao autor. Os mesmos autores citados sintetizam que “é ficção tudo que é inventado como simulacro”, de forma que no discurso ficcional aquilo que é enunciado simula ser real e busca no espectador efeitos afetivos do real (o espectador se identifica ou não com o filme, que opera o influenciando, e enquanto discurso busca a adesão do destinatário, que pode fazê-lo, integral ou parcialmente, ou não fazê-lo), mas se coloca abertamente para o espectador como uma simulação da realidade, uma “mentira” que projeta algo imaginado.

Morin (1970, p. 120), em uma proposta de reflexão sobre o imaginário cinematográfico, define autor como o artista que reifica e objetiva na e a partir da obra de arte seus devaneios e subjetividades, sendo a obra de arte seu meio/espaço de projeções-identificações em que o espectador participa afetivamente.

A materialização do indistinto imaginário se estabelece nesta complexa e ampla relação que se estabelece entre o artista e a obra e entre a obra e o espectador. As projeções imaginárias do artista espanhol Pedro Almodóvar Caballero têm frutificado, ao longo das últimas três décadas, em obras fílmicas que se desenvolvem sobre um sentimento: o desejo. O cineasta deu origem a personagens e narrativas cuja carga dramática e cômica se estabelece a partir desse anseio. Para Quialheiro (2011, p. 28), essa organização em torno do desejo “está intimamente ligada à sua origem e formação, que não está dentro dos padrões convencionais de uma educação formal ou acadêmica, mas que se deu a partir de suas experiências de vida, para as

---

<sup>16</sup> A narratologia define em literatura os termos narrador heterodieético, narrador homodieético e narrador autodieético. Em cinema atribui-se os termos intradieético e extradieéticos. Os termos se relacionam ao espaço ocupado pelo sujeito do ato de narração, como forma de distingui-lo da pessoa do autor.

quais deteve seu olhar atento e devorador.” Almodóvar estabelece com suas obras uma relação de identificação em que o espectador reitera/anaforiza a partir das personagens, a cada nova película assistida, o próprio artista.

A composição cinematográfica almodovariana é constituída a partir de discursos contrafeitos e imagens extravagantes, protagonistas geralmente marginais ou improváveis. A marginalidade, o insólito e a incerteza estão na verve do cinema de Almodóvar (também) porque que o espanhol, autodidata, inicia suas primeiras produções em um círculo artístico marginal, a *La Movida Madrileña* contextualmente influenciado pela *Pop Art* em suas cores saturadas e crítica ao consumismo, e pelo sentimento de instabilidade que a Espanha vivia após a morte do general Franco; o trajeto do artista inicia-se a partir da experimentação, filmando com câmeras super 8 curtas protagonizados por amigos atores de dentro do movimento e por ele mesmo; o circuito de circulação das obras é o eixo Barcelona-Madri, inicialmente em casa de amigos e posteriormente em bares, teatros e boates (STRAUSS, 2008, p. 21). As vivências de sua infância e adolescência na região de *La Mancha* e a forte presença de sua mãe (o pai trabalhava viajando) foram categóricas na forma almodovariana de construir suas personagens e de contar suas histórias e as experiências culturais pregressas à carreira cinematográfica se materializaram em suas obras:

Almodóvar lembra que teve uma infância bastante pobre (coisa que não agrada suas irmãs), a rua onde moravam não era nem calçada. As mulheres tinham uma atividade secreta para os homens, que se desenvolvia nos pátios andaluzes; enquanto os homens proviam o sustento da família, as mulheres dissimulavam, ocultavam, mentiam para que os homens não atrapalhassem o andamento da vida. Estas lembranças, Almodóvar manipula e entrelaça com o folclore, a literatura, principalmente com a de Garcia Lorca, os filmes vistos no cinema do povoado, os catálogos e produtos de El Corte Inglés, o rio como descoberta da sexualidade, e desenha a imagem de sua infância. (Hidalgo, 2007, p. 102)

Almodóvar consagrou-se como um artista autoral<sup>17</sup>, que escreve seus próprios argumentos e os roteiros de seus filmes, e constrói assim um conjunto artístico que muito

---

<sup>17</sup> Há que se explicar que neste trabalho o cinema almodovariano é avaliado a partir das estratégias narrativas e discursivas, sobretudo as identificadas na composição da imagem da personagem; ciente do não consenso de como a cinematografia do espanhol é compreendida pela crítica – parte dela o referenda, a outra o classifica como artista de popularidade, mas raso em termos críticos – esclarece-se que os juízos de valor aqui apresentados partem de obras e avaliações de críticos do primeiro grupo, já que discorda-se de qualquer alegação de superficialidade ou apoliticidade no cinema no espanhol, o que, em caso afirmativo, anularia a validade de estudos críticos sobre sua obra na perspectiva proposta.

enuncia sobre sua relação com suas histórias e seus personagens. Em um momento de sua carreira, na chamada fase madura, o cineasta toma emprestado os personagens e o primeiro capítulo de *Live Flesh*, romance policial britânico de Ruth Rendell, e cria o argumento que dá origem à *Carne Trêmula*. O ano é 1997. Mais de dez anos depois, o cineasta toma emprestada a narrativa do thriller francês *Mygale*, de Thierry Jonquet, e constrói *A pele que habito*. Mais tarde, em 2020, a partir da obra de Jean Cocteau, *A Voz Humana*, o cineasta realiza um curta-metragem homônimo. O diretor materializa em imagens cinematográficas o seu imaginário para o gênero literário e histórias que nascem de imaginários de outrem, invertendo a posição de leitor-espectador para autor de narrativas fílmicas adaptadas. Mas como Almodóvar opera tal transcodificação? O próximo capítulo aborda como se estabelece a relação entre o cineasta e as obras adaptadas e a relação entre os filmes e os livros após o processo de deslizamento semiótico do literário para o cinema almodovariano.

## CAPÍTULO 2

### RUTH RENDELL, THIERRY JONQUET E JEAN COCTEAU

#### Enredo das obras

Protagonista do romance *Carne Viva*, escrito por Ruth Rendell, Victor Jenner é um sociopata. Após dez anos na prisão por atirar e incapacitar permanentemente um jovem policial, Victor é libertado para um estranho mundo novo e recebe a ordem de construir uma nova vida para si mesmo. É difícil se ajustar à vida civil, mas pelo menos há uma bênção — ele nunca foi condenado por todos os estupros que cometeu. Então Victor conhece David, o policial que ele atirou, e a linda namorada de David, Clare. E de repente a nova vida de Victor está começando a se parecer muito com a antiga.

Obra de Thierry Jonquet, em *Tarântula*, Richard Lafargue é um cirurgião plástico assombrado por perversos segredos. Mantém uma sala de cirurgia no porão de seu castelo e sua esposa Eve presa no quarto. Um cômodo equipado com um comunicador através do qual dita ordens. Eve somente é libertada para ser exibida em coquetéis. E no último domingo do mês, quando o casal visita uma jovem num asilo para doentes mentais. Após os passeios, Lafargue humilha Eve e a obriga a manter relações com estranhos enquanto observa. Em capítulos alternados, Jonquet nos apresenta, ainda, diferentes personagens, aparentemente sem nenhuma conexão entre si. Um criminoso em fuga após matar um policial; um jovem acorrentado, nu, em uma câmara escura, forçado a sofrer todo tipo de tortura nas mãos de um misterioso estranho a quem chama de Mygale, nome de uma aranha tropical.

Já *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, é um monodrama sobre uma mulher que conversa ao telefone com o seu ex-amante, que a abandonou e com quem tenta reconquistá-lo. A mulher espera que o ex-amante venha buscar as suas coisas, mas ele vai se casar com outra mulher no dia seguinte. A história se passa em Paris e é marcada por um tumulto emocional da protagonista sem nome, que enfrenta a mágoa de ser abandonada. O único companheiro da protagonista é um cão que também perdeu o seu dono.

O cenário do filme *Carne Trêmula* é Madri. A história se desenvolve a partir do personagem Victor, jovem nascido no exato dia em que o governo espanhol decreta estado de exceção e que ao ir atrás de uma mulher que conheceu em uma boate, Elena, acaba em uma cena de crime circunstancial. Elena espera por seu traficante quando, de repente, Victor chega e ela tenta expulsá-lo com uma arma, que dispara. O tiro que alerta os vizinhos e a chegada de

dois policiais deflagram uma cena em que David acaba ferido na coluna por uma arma supostamente disparada por Victor, que acaba preso pelo incidente enquanto Elena se casa com David, que fica parálítico. Ao ser solto, Victor procura por Elena, que ele nunca esqueceu, e encontra acidentalmente no cemitério, ao ir visitar a mãe, a mulher de Sancho, parceiro de David.

A trama central do filme *A Pele que habito* gira em torno de Vicente, um jovem que ajuda sua mãe, uma costureira, em sua loja. Richard Ledgard é um cirurgião plástico obcecado pela ideia de criar uma pele perfeita, indestrutível, fixação iniciada com um incidente envolvendo Gal, sua falecida mulher: ao fugir com o amante e filho de sua governanta, a mulher de Ledgard sofre um acidente em que o carro se incendeia. Ela sobrevive ao acidente e é cuidada pelo médico, mas está completamente desfigurada. Um dia, ao ouvir o canto da filha no jardim, espreita a pequena pela janela, e ao deparar-se com o reflexo de seu rosto disforme, não suporta a imagem e joga-se pela janela, suicidando-se na frente da filha. A menina, por sua vez, desenvolve problemas psicológicos que a fazem ser, inclusive, internada. Já adulta, durante uma festa, é atraída por jovens, incluindo Vicente, a um jardim, onde todos fazem sexo. Não consciente do que ocorre, ela segue com Vicente, que inicialmente sem compreender que ela não deseja estar ali, a estupra e deixa desacordada. Ledgard encontra a filha inconsciente e ao acordar, ela acredita que seja o pai, a quem primeiro vê, o seu agressor, e termina internada, não suportando vê-lo. Desequilibrada, a jovem se mata e Ledgard sequestra Vicente, que não sabe sequer quem ele é e o que pode querer dele. Cativo, Vicente passa por um processo de vaginoplastia, cirurgias que alteram sua pele e sua aparência, transformando-se em Vera.

Já o curta-metragem *A Voz Humana* apresenta uma mulher, uma mala e um cão. Enquanto ela espera que o seu ex-amante venha buscar as suas coisas, um tumulto emocional percorre-a e explode em todo o tipo de estados de sofrimento. Da raiva ao desprezo, ela enfrenta a mágoa de ser abandonada, tendo por seu único companheiro um cão que também perdeu o seu dono. A personagem queima a casa em que vivia com o seu amado, e em uma última conversa ao telefone pede para que ele olhe para o terraço em que viveram por quatro anos; ele percebe o fogo, e ela muito serena diz que quem está a queimar é ela. Desliga o telefone, e com a companhia do cachorro se vê finalmente livre daquela relação, vai embora da casa e promete ficar bem.

As reflexões aqui propostas para o estudo das adaptações pautam-se no texto fílmico, sem a intenção de perspectiva hierárquica comparativista do literário sobre o filme. Dessa forma, a proposta de comparação do filme a partir do cineasta e dele para as obras literárias parece pertinente uma vez que a referência à obra literária na adaptação fílmica é explícita.

Coerente com essa perspectiva, este capítulo aborda as operações discursivas e estéticas da adaptação que coincidem com os textos literários, observados os pontos de aproximação entre uma possível estética almodovariana e as três obras literárias adaptadas, além dos processos tradutórios explícitos nesses exercícios.

Para iniciar tal exercício, primeiramente serão expostos os rótulos a que os três artistas em questão e sistemas semióticos artísticos em que se inserem estão vinculados, em maior ou menor grau. Pedro Almodóvar é considerado um realizador cinematográfico original e controverso, tanto em relação à temática quanto à qualidade estética de suas obras, mas é a alcunha de “realizador de mulheres” a mais expressiva e reiterada associação que é feita à menção do nome *Almodóvar*: Madison (apud BARASOAIN, 2008, p. 121) acredita que a alcunha “diretor de mulheres” é associada ao diretor no entendimento de que ela se refere ao mesmo título utilizado em Hollywood em meados do século XX para conotar o padrão particular do feminino identificado no melodrama. O protagonismo feminino em Almodóvar volta-se tanto para o ponto de vista feminino narrado quanto para questões sentimentais que imergem a personagem feminina em relações amorosas e fraternais intensas, conflitos morais, emocionais e onisciência narrativa. A noção de *melodóvar*, ou *almodrama*, deriva da observação de características particulares do diretor e sua aproximação singular com o gênero hollywoodiano, ao qual agregou ao longo de sua trajetória elementos como o paródico, o kitsch e a música como efeito narrativo.

Nesse sentido, *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A Voz Humana* não seriam propostas de quebra na própria estética do diretor, porque não se trata tão-somente de realizar o feminino. O protagonismo não feminino<sup>18</sup> não é inédito em Almodóvar, e nas três adaptações referidas o núcleo masculino encontra-se subordinado à presença maciça de elementos que fazem com que esses homens assumam o modelo de conflito dramático feminino do melodrama clássico. Esse movimento promove uma espécie de continuidade perceptiva de que o feminino não diz respeito estritamente à figura da mulher, mas a todo e qualquer conjunto comportamental ou figurativo que comporte traços de identificação e inferência com o culturalmente dito fêmeo, confirmando assim o sujeito feminino como uma marca do diretor. A emergência da trajetória fílmica de Almodóvar inicia em um momento histórico em que a Espanha vivia uma espécie

---

<sup>18</sup> Outras obras da fase madura do diretor têm protagonistas masculinos ou transgênero. É importante ressaltar que o termo feminino não se refere a oposição binário macho-fêmea, e sim ao fato de que o gênero em Almodóvar é uma construção e não uma condição, o que pode ser observado na cinematografia do cineasta, por exemplo, em personagens transexuais e travestidas, que resistem à classificação ou rotulação quanto às características culturais do gênero.

de crise de identidade nacional, que perpassa por toda a sua obra na forma como a leitura de identificação do eu e do outro é abordada. Nesse sentido, a estética almodovariana encontra a narrativa no contexto pós-moderno, que lida com a chamada “crise do eu”, e tal fato equaciona o diretor ser associado ao pós-modernismo<sup>19</sup>:

Almodóvar tem sido rotulado um diretor ‘pós-moderno’ por causa das características de sua obra: a influência de filmes clássicos e melodrama, a presença dominante de personagens femininas, música, presença de sentimentos e paixão, os pontos de vista femininos analisando os homens, o significado da representação, a acusação de antihistoricismo e humor irônico. (Barasoain, 2008, p. 126).

Ruth Rendell é autora de romances que fogem de certas convenções do gênero policial, ainda que empreste os arquétipos detetive/criminoso (protagonismo/antagonismo) e detetive/assistente popularizados e recorrentes como personagens de escritores antecessores a ela, como Sir Arthur Conan Doyle e Edgar Allan Poe. Ao instaurar como protagonistas figuras anti-heroicas e dúbias, como as personagens David e Victor Jenner de *Carne Viva*, Rendell confirma a sua transgressão ao gênero instituído por autores predecessores, o que indica que ela integra um momento em continuidade:

Ruth Rendell escreve mistérios na veia de uma crítica social que observa e expõe discrepâncias sociais, discriminação social e racial e preconceito de gênero. Rendell subverte convenções tradicionais geralmente associadas ao gênero e que fazem do detetive instrumento para a restauração da ordem em uma sociedade momentaneamente transtornada pelo caos traduzido pelo crime. Inspetor Wexford<sup>20</sup>, cujo liberalismo é confrontado pelo conservadorismo de seu assistente policial, Mike Burden, garante justiça para os criminosos. Contudo, Rendell insiste no realismo e esforço para caracterizar seu detetive como uma pessoa comum. (British Council apud Martonová, 2014, p. 9-10).

---

<sup>19</sup> Santos (1987) considera o pós-modernismo um estado de desconfiança geral e um “um fantasma” que circula socialmente sobretudo a partir da década de 1980; segundo Taschner (1999) a noção/conceito de pós-modernidade remonta a noção de sociedade pós-industrial de Daniel Bell (a contraposição entre a sociedade industrial e a sociedade pós esse período), e é empregada para se referir a mudanças de ordem social, política e cultural, mas a definição da distinção entre modernidade e pós-modernidade ainda se encontra por ser estabelecida. Aqui, o conceito é apontado de forma geral às ideias de fragmentação, instabilidade, inquietude e liquidez propostas por pensadores como Zygmunt Bauman e Jean Baudrillard, sendo, contudo, uma análise restrita à adaptação cinematográfica, sem a pretensão de reflexão do conceito em si.

<sup>20</sup> O inspetor Reginald Wexford é um personagem criado por Ruth Rendell e protagonista de uma série de livros da autora (22 romances, sendo o primeiro de 1964 e o último lançado em 2013).



Ruth Rendell se associa a uma espécie de corrente contemporânea do gênero policial em que o crime ficcional e a realidade apresentam limites imprecisos e a narrativa se desenvolve na reflexão do aprisionamento psicológico entre pessoas, relacionamentos atípicos, dissolução do senso de realidade e de autopercepção e personagens patológicos e obsessivos (MARTONOVÁ, 2014, p. 19). Nesse aspecto, percebe-se a aproximação com a narrativa almodovariana, tendente ao incomum.

Certa semelhança na abordagem temática também é perceptível quanto a Thierry Jonquet, que assim como Almodóvar aparenta ter inserido suas experiências pregressas à literatura em muitas de suas obras: antes de concluir os estudos em filosofia e terapia ocupacional, o francês trabalhou em hospitais e lecionou francês para menores infratores em um centro de correção juvenil; suas primeiras histórias se contextualizam em ambientes hospitalares, e muitas outras subsequentes apresentam personagens que se inserem no que a lei e a norma classificam como violadores e dementes. É um escritor cujo nome é francamente associado ao romance *noir*.

Já Jean Cocteau, considerado um dos principais nomes do surrealismo, propõe uma linguagem teatral, literária, cinematográfica e plástica. Suas personagens são transposições poéticas da vida, como alegorias do próprio ser, que se revelam humanamente possíveis dentro de um cenário mítico. Ainda que permeado pelos mitos e contos de fadas, Cocteau apela ao sentido “carnal” da arte, ao revelar que o princípio metafísico reside no homem e em sua busca incessante pelo desvelamento dos mistérios que o cercam. Desse modo, em todas as artes a que se dedicara, Cocteau contemplou o valor da sensibilidade e da imaginação, no âmbito do ímpeto heroico de seus personagens, das imagens dançantes de sua cinematografia, da expressividade das suas pinturas e, sobretudo, da narrativa metafórica, marca indelével de toda sua criação poética.

É esse espaço insólito e inconstante, de loucura, paixão e violência que promove uma identificação entre as obras dos autores Pedro Almodóvar, Ruth Rendell, Thierry Jonquet e Jean Cocteau, originada uma sensação de parentesco estilístico e temático, de autores atraídos pela exploração do personagem humano a partir de uma perspectiva que paraleliza suas criações narrativas.

## **2.1. Corpos paralelos: parentescos entre autores e criaturas**

Na reflexão sobre a identidade a partir da violência que as narrativas de Ruth Rendell, Thierry Jonquet e Jean Cocteau se encontram com o almodrama mais explicitamente. Nas obras

literárias é a identidade e sua transgressão que movimentam o engenho narrativo, e talvez neste momento se observe com mais nitidez um parentesco temático e narrativo entre os autores, que comungam em suas obras uma abordagem de comportamento humano que muito se assemelha.

Almodóvar adota a mesma fórmula proposta por Rendell, Jonquet e Cocteau: na primeira obra, o passado é uma repetição circular (o jovem de baixa origem enclausurado por um regime social totalitário / o socialmente excluído oriundo da margem social; a esposa adúltera; o plano de vingança disfarçado de acaso), não sendo a explicação ou a representação do crime que desenvolve a outra parte da história; no segundo romance, a história se passa em três tempos desordenados, presente, passado, presente, sendo o agora um constante resgate do antes (a fragmentação de personagens e dos fatos), mantendo-se um ambiente caótico. Já na obra de Cocteau, é por meio de uma conversa ao telefone que o texto se desenvolve. O amante é inaudível e invisível ao espectador e só conhecemos a conversa pelo ponto de vista feminino.

Observadas as semelhanças entre as narrativas de *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A Voz Humana*, os textos de Rendell, Jonquet e Cocteau é possível notar que as histórias se organizam em torno do desenvolvimento das personagens, suas motivações, inclinações, de forma que a revelação de que Victor não atirou em David ou do porquê Vicente foi transformado em Vera ou ainda quando a protagonista de *A Voz Humana* compra um machado numa loja não constituem desenlace ou apogeu, mas elementos sequenciais que antevêm o destino das personagens, que beira o quase inespeculável.

A adaptação que porta um título homônimo sugere, tradicionalmente, uma referência explícita e uma suposta aproximação entre a obra tradução e a obra traduzida. *Carne Trêmula* foi o título dado a Almodóvar para sua adaptação de *Live Flesh*, traduzido como *Carne Viva* e posteriormente ao lançamento do filme de Almodóvar relançado como *Carne trêmula* nos mercados de língua portuguesa, explícita estratégia editorial para reinserção da obra no mercado editorial internacional<sup>21</sup> uma década depois de seu lançamento. A alteração do título tem uma relação íntima com a reconstrução narrativa realizada pelo cineasta: o título “carne viva” pode se referir tanto à sensibilidade do tecido muscular quanto ao apelido dado para a enfermidade coreia, distúrbio neurológico que afeta coordenação, habilidades mentais e personalidade. O termo coreia (do grego *choreia*) designa dança em conjunto, bailado, e o nome da moléstia popularmente também conhecida como dança/doença de São Guido (Doença

---

<sup>21</sup> O romance *Carne Viva*, do original em inglês *Live Flesh* (ISBN 0-09-163680-9), foi publicado em fevereiro de 1986 na Inglaterra pela Hutcneon & Co. (Random House Group desde 1989). Após o lançamento do filme de Almodóvar em 1997 o livro foi relançado no mercado de língua espanhola, e posteriormente portuguesa, com uma nova tradução para o título, que passou a ser idêntico ao título do filme.

de Huntington), caracterizada por movimentos irregulares e independentes da vontade (NASCENTES, 1995).

Na obra literária, a referência à moléstia está na natureza descontrolada do personagem Victor Jenner, agressor sexual tomado por incontrolláveis arroubos de violência, e na própria forma como se dá a morte do personagem, enfurecido após perceber a impossibilidade de obter o objeto amado e contaminado por tétano, o que o leva durante uma situação de sequestro a sofrer violentos espasmos que paralisam os seus músculos. Uma dança para a morte, uma espécie de coreografia perversa, preservada na adaptação almodovariana no papel do acaso trágico e da vitimização pela vingança.

O Victor de Almodóvar é uma vítima do acaso e circunstâncias apenas, enquanto a novela de Rendell faz uma reflexão sobre o (des)controle da mente e a personalidade a partir do estuprador, este aspecto inexistente na adaptação almodovariana, e a carne que treme a que se refere o título da adaptação do cineasta diz respeito ao desejo sôfrego físico e emocional dos corpos dos personagens tomados de paixões arrebatadoras. A carne de Victor Jenner também treme, em função de suas inúmeras e singulares fobias, dos impulsos de agressor sexual que eletrificam seu corpo, em razão do desejo obsessivo que desenvolve pela namorada de David, e por fim vitimado pelos sintomas da doença fatal de que é portador. É pertinente observar que em ambos os casos o termo carne se encontra subordinado ao estado mental dos personagens, e que forças de desequilíbrio atuam sobre o pensamento refletindo no corpo físico: a doença, a enfermidade, podem ser associadas tanto a mal físico e psicológico do qual padecem Victor Jenner e David Fleetwood, quanto ao sofrimento emocional que o amor dependente, obsessivo e débil dos personagens literários e fílmicos alimentam por suas mulheres.

*A pele que habito* sugere um afastamento entre a obra adaptada e a obra literária no distanciamento aparente convocado no título. Contudo vários elementos retomam o título *Tarantula/Mygale*<sup>22</sup> na narrativa fílmica, sobretudo na referência à artista Louise Bourgeois. Almodóvar opera estratégias diferentes para retomar as obras que adapta: em *Carne trêmula* é explorada a amplitude semântica do termo “carne”, que alcança transversalmente filme e livro, enquanto *A pele que habito* altera o foco narrativo da relação presa/predador/teia que é evocada

---

<sup>22</sup> O romance *Mygale* passou por um processo de mudança de título em 1995, onze anos após a publicação pela Editions Gallimard, quando a editora City Lights publicou o romance no mercado americano. A tradução envolve fato de que o termo mygale, empregado pelo francês Charles Athanase Walckenaer para se referir às aranhas em geral e comum na França, foi posteriormente empregado na designação de um tipo específico de aranha, a *Mygale avicularia*, pelo zoologista André Latrielle (GRIFFITH e PIDGEON, 1817, p. 456-466), e é dicionarizado como um equivalente francês para a palavra “tarântula”. A editora City Lights lançou o livro com o título original *Mygale* no mercado americano, nos anos 2000, e é possível encontrar edições em língua inglesa com os dois títulos.

pelo título que leva o nome do aracnídeo (e desde aí estabelece uma sensação de perigo iminente) para uma característica do animal, com a mudança de pele (troca de exoesqueleto) que as aranhas fazem ao longo da vida, passando a referência do animal predador, como é narrativa literária em que Vicente chama Richard de “Aranha”, para a presa, o ser em estado de mudança e que tecerá a teia metafórica na qual emboscará aqueles que se supõe predadores, no qual Vicente, a aranha disfarçada no exoesqueleto Vera, empregada a estratégia da tanatose, a simulação da própria morte para enganar o predador. Já em *A voz humana*, em nenhum momento ouve-se a voz do homem do outro lado da linha. No livro, as falas são eclipsadas por reticências. A personagem da mulher ocupa e fala boa parte do espaço na narrativa.

Das técnicas empregadas para a tradução do literário para o cinema almodovariano destaca-se o espaço físico do plano fílmico, pois evidencia o estilo do cineasta. As adaptações cinematográficas exibem a tradução de uma atmosfera de cenário servidora de outros espaços geográficos: A Madri desigual de Almodóvar é a Londres de Rendell assolada pelo crime, e a nebulosa Toledo de Almodóvar é a isolada Le Vésinet de Jonquet. A criminalidade das ruas londrinas da década de 1980 assim como o bucolismo da comuna francesa são elementos correspondentes às cidades para as quais a narrativa literária migra, configurando-se uma contextualização que se equivale em termos ambientais e transculturais. Da Paris do início do século XX, em *A Voz Humana*, a julgar pela fachada do restaurante Costa Buena que aparece em um plano, encontra-se em Fuenlabrada, na região de Madrid.

*Carne trêmula* tem como palco (e personagem secundária) a capital espanhola: último de seus filmes a ser filmado principalmente nas ruas da cidade (MARSH, NAIR, 2004, p. 54), Madri é em Almodóvar o espaço de todas as possibilidades expressas nas discrepâncias, discontinuidades e monumentos, que destaca a disposição do espaço sobre homem e do homem no espaço: a vizinhança em ruínas e esmagada pelo progresso e avanço da modernidade como exterioridade de Victor, que, por sua vez está apto a se mover, vagar livremente pelo corpo de sua cidade-mãe, vitaliciamente, adentrando todo tipo de espaço do urbano, do luxo de um apartamento nobre à cela de um complexo penitenciário, mas principalmente, em constante trânsito pela cidade. Observa-se que grande parte dos planos em que o personagem se insere o apresentam em movimento de deslocamento sendo esta a sua circunstância de entrada e de desfecho na narrativa.

*A pele que habito* inaugura em Almodóvar a fuga do eixo Madrid-La Mancha, e que o diretor retoma vigorosamente na realização posterior, *Los amantes pasajeros*, e se planifica no bucolismo da cidade de Toledo. Nesse filme, é no espaço privado em que se concentra o tempo narrativo: a casa de Ledgard, nomeada *El Cigarral*, localiza-se em uma região afastada do

urbano e é essencialmente o espaço onde deflui a narrativa. A loja da mãe de Vicente, a delegacia, os jardins e eventos frequentados pelo médico simbolizam o cerceamento do sujeito e o fluxo dos espaços; a figura mais marginal da história, o ladrão em fuga Zeca, que viveu e cresceu nas ruas, é incapaz de inserir-se no espaço doméstico sem instabilizá-lo: toda visita ao ambiente particular consiste ou resulta em infração.

Almodóvar explora as possibilidades espaciais do cinema para ressaltar em *Carne Trêmula* a constante vacância de Victor, na obra literária expressa no constante movimento do ex-condenado que se abriga em quartos e pensões, espaços estes coletivos. Em *A pele que habito* na simbologia do termo “casa”, presente na obra literária na constante reiteração dos espaços da mansão onde Vera-Vicente encontra-se aprisionada além das menções literais ao lugar, recuperado em planos detalhados como quartos, cozinha, salas e jardins. Em *A Voz Humana*, a personagem perambula entre o apartamento e o galpão industrial onde o cenário colorido foi construído, com a artificialidade das paredes cenográficas (um take de cima, mostrando as divisões entre cômodos e a iluminação do set, é especialmente notável), insere cadeiras de escritório prosaicas e contemporâneas em seu ambiente bem planejado.

O espaço adaptado não altera o estado do personagem, para o qual a tradução almodovariana parece tender: assim como nas obras literárias, o tempo-espaço corroboram na imersão e manutenção da narrativa no suspense e na tensão, e nesse sentido, a tradução aproxima-se do texto traduzido. Por outro lado, a imagem movimento promove a condução narrativa sobre fortes efeitos de inferência visual, em relances que apresentam microelementos visuais e sonoros que se associam diretamente com a composição do espaço, com o tempo narrativo e com a construção das personagens: como exemplo pode-se citar os planos sobre a cidade de Madri em *Carne Trêmula*, fragmentada entre a modernidade e o caos da marginalidade urbana, ou os planos recorrentes em que Vera-Vicente apresenta-se em silhueta ou o jogo de luz que emerge metade do corpo nas sombras, como representação do processo de ocultação da persona Vicente, em *A pele que habito*. Percebe-se que a estratégia de continuidade espacial na decomposição ambiental e temporal é um dos recursos pelo qual o cineasta constrói e insere as narrativas no cenário ou contexto hispânico e, ao mesmo tempo, recupera elementos das obras literárias, fragmentados em cenários, intertextos e referências diretas e indiretas.

## **2.2. O signo traduzido: estratégias e ressignificação livre na livre adaptação almodovariana**

Antes de qualquer coisa, é preciso esclarecer que não é possível uma sistematização satisfatória de todos os signos usados num fenômeno complexo como a tradução intersemiótica porque os sistemas, ainda que distintos, se misturam e se sobrepõem (DINIZ, 1999, p. 65)<sup>23</sup>, portanto serão abordados aqui alguns aspectos pertinentes a migração semiótica sem pretensão de alcançar o fenômeno por inteiro.

Como discutido no primeiro capítulo, a tradução se orienta a partir do sistema semiótico para o qual se direciona; nas adaptações de Almodóvar mantém-se um elemento narratológico característico do gênero literário romance contemporâneo, o suspense, enquanto o conteúdo narrativo sofre intervenções variáveis em toda a sua extensão. Pode-se afirmar que, em avaliação macroestrutural e mais imediata, o processo tradutório é mais explícito na forma do discurso do que em seu conteúdo. Na adaptação fílmica a observação das características elementares do sistema semiótico em que se processa a migração narrativa é considerada essencial de modo que a adaptação funcione como peça artística dentro do gênero tradutor e de suas possibilidades enunciativas, enquanto as intervenções no conteúdo do discurso são trabalhadas livremente de acordo com a sensibilidade do artista que opera a tradução, sem o acordo de reproduzir a narrativa traduzida de maneira semelhante, ainda que a perspectiva narratológica e da literatura comparada se debrucem, sobretudo, sobre similaridades narrativas.

Dessa perspectiva se compreende por que a questão da fidelidade, tão associada às adaptações a despeito dos esforços de teorias e reflexões que a desqualificam como um elemento de análise apropriado, não constitui um critério de análise pertinente, sobretudo quando já está reconhecido um afastamento em termos de desenvolvimento narrativo entre as obras adaptadas e as obras literárias, em referências como “livre adaptação” ou apontamento de um ou mais fragmentos da obra literária como base.

Por diversas vezes, durante o percurso deste trabalho, a palavra fidelidade é citada como uma provocação da percepção de que no processo de criação artística, o mundo, a percepção, devaneios e anseios são traduzidos sem a aspiração de imitar uma superfície, mas expor dela uma forma de perceber as coisas que atravessam aquele que observa e simula (o artista

---

<sup>23</sup> A afirmação de Diniz se refere a tradução intersemiótica entre teatro e cinema, quando a autora analisa a relação entre a peça *King Lear* e sua adaptação fílmica. A passagem foi adaptada e convertida aqui para os sistemas literatura e cinema, uma vez que se entende que, tal qual nos sistemas referidos pela autora, a observação também se adequada à relação de tradução entre literário e fílmico.

tradutor), implicando meios, instrumentos e linguagens de que se lança mão. O artista, assim como o signo, só pode ser fiel a si mesmo. O signo, como um complexo de relações triádicas, porta a capacidade de autogeração, sendo o processo semiótico um movimento sequencial, sucessivo e ininterrupto, uma passagem infinita; assim o pensamento é uma tradução, porque processa na forma de signos o que permeia a consciência, residindo o valor do pensamento nas conexões representadas em pensamentos subsequentes, e não no pensamento em si, que sem conexões nada significa (PLAZA, 2003, p. 17-18).

Projetado pela linguagem, o pensamento como tradução cobre a nudez que revela a inexistência de uma cognição original, e que aponta para ele próprio como sequência de um pensamento anterior que, se não gerado em si mesmo, é fecundado na exterioridade. Assim, a adaptação se configura em essência um processo cuja exterioridade (da obra traduzida, do artista e do sistema semiótico) determina a infidelidade como característica nata de processo irrepitível e talvez, arrisca-se dizer, um ponto onde reside o valor das possibilidades que tal processo encerra. Tais reflexões sobre a (in)fidelidade na adaptação a desnudam expondo, para além da obra literária e do sistema semiótico, processos anteriores e ulteriores de traduções que se manifestam em diferentes gêneros, sistemas, estilos, estéticas e evidenciam padrões filosóficos, sociais, políticos, antropológicos e linguísticos que por sua vez abrem diametralmente a manifestação e a variação da linguagem como concepção representada do e pelo mundo.

Em suas adaptações, Almodóvar encontra e ao mesmo tempo traduz a tradição estética instaurada por ele mesmo de apresentar, nas formas de linguagem que o atraem, uma gama de sensações e pensamentos inconstantes: ele traduz em imagens-movimento a loucura, a obsessão, o arrebatamento, a dissemelhança, o inclassificado valendo-se de um panorama prévio, construído na forma de outro sistema de linguagem, a literatura, e se vale dele dentro da obra; o resultado é uma teia semântica que será prolongada dentro e fora da obra de um artista, tempo e tendência.

O espaço adaptado não altera o estado do personagem, para o qual a tradução almodovariana parece tender: assim como nas obras literárias, o tempo-espaço corroboram na imersão e manutenção da narrativa no suspense e na tensão e, nesse sentido, a tradução se aproxima do texto traduzido. Por outro lado, a imagem movimento promove a condução narrativa sobre fortes efeitos de inferência visual, em relances que apresentam microelementos visuais e sonoros que se associam diretamente com a composição do espaço, com o tempo narrativo e com a construção das personagens: como exemplo pode-se citar os planos sobre a cidade de Madrid em *Carne Trêmula*, fragmentada entre a modernidade e o caos da

marginalidade urbana, ou os planos recorrentes em que Vera-Vicente apresenta-se em silhueta ou o jogo de luz que emerge metade do corpo nas sombras, como representação do processo de ocultação da persona Vicente, em *A pele que habito*. Percebe-se que a estratégia de continuidade espacial de composição ambiental e temporal é um dos recursos pelo qual o cineasta constrói e insere as narrativas no cenário/contexto hispânico e, ao mesmo tempo, recupera elementos das obras literárias, fragmentados em cenários, intertextos e referências diretas e indiretas.

### **2.3. Isomorfismos entre capas: o filme sobre o livro**

O pôster (cartaz) e a capa do livro interseccionam a obra, o autor e o público por meio de um modelo operado exteriormente à obra e ao artista: a mídia publicitária. A obra fílmica e a literária existem independentes dessas peças de mercado, ao passo que a peça de publicidade do filme e do livro coexistem na dependência daquilo que mediatiza. O gênero pôster, assim como o trailer, reforça o discurso fílmico como uma peça em equipe, mas se associa com o gênero capa como gênero textual que estende o primeiro: o diagramador, o revisor e o editor (relativamente) literário estão extirpados do processo de criação, enquanto do produtor das peças de publicidade do filme geralmente integra a equipe de arte e fotografia do filme. O isomorfismo aqui referido diz respeito às similaridades entre os gêneros oriundos e dependentes das adaptações em análise.

A projeção do cinematográfico sobre o literário apresenta-se de forma curiosa no caso de *A pele que habito* sobre *Tarântula/Mygale*; de *Carne Trêmula* sobre *Carne Viva* e de *A voz humana* sobre o livro homônimo. Datados nas décadas em que foram escritos e embora reconhecidos, cada qual a sua maneira, em seu país de origem, os romances foram introduzidos em outros mercados literários a partir da exposição da obra fílmica, o que altera de forma consciente a recepção do texto literário. Esse contágio entre adaptado e original corrobora o processo em que a adaptação atua sobre o traduzido ao mesmo tempo em que revela e referenda constantemente sua procedência: não se trata de uma adaptação, mas de uma adaptação de Pedro Almodóvar, não é a expectativa do livro, desconhecido pela maior parte do público cinematográfico, sobre a narrativa fílmica e também é um processo que de certa forma singulariza os leitores prévios da obra literária, porque o tratamento do literário após o cinematográfico não se direciona a este público em particular, mas o atinge ao estabelecer analogias com o literário que significam, de imediato, para os leitores. Para ilustrar esta afirmação, observou-se a maneira como o mercado editorial explorou a publicidade dos filmes



e a autoridade artística de Almodóvar como estratégia de alcance de leitores enquanto, do mesmo modo, a equipe publicitária do filme explorou capas de edições feitas para os livros e se, e como, o aspecto do corpo e do feminino foi abordado nestas incursões.

É necessário ter em mente ao analisar o pôster e a capa que se tratam de mídias cujas funções estratégicas e de circulação não se associam só artisticamente ao filme e ao livro, mas também e, sobretudo, transversalmente ao contexto de circulação da obra e ao público de forma segmentada, constituindo-se como mídias externas ou mídias extensivas. Não se trata de negar o valor artístico do pôster e a capa do livro e sim de assinalar a função que os gêneros assumem no contexto da obra. Também é preciso salientar que “enquanto os estudos sobre a subjetividade esforçam-se por denunciar os vultos fantasmagóricos que se escondem por trás dos axiomas das crenças, as mídias fazem pesar a balança para o lado das ilusões” (SANTAELLA, 2004, p. 125).

Há a questão da autoria, pois enquanto o pôster faz parte de um componente da equipe fílmica denominado *direção de arte* e que gerencia as atividades de design e publicidade dentro e fora da obra cinematográfica, no livro, como assinalado no primeiro capítulo, os profissionais que se associam de forma secundária à obra (diagramadores, revisores, designers) não constituem uma equipe direta e não participam do processo de construção do livro, tornando a capa um gênero avulso ao processo de concepção do literário.

Uma vez que as obras fílmicas e literárias aqui analisadas tematizam o corpo ou sobre o corpo é relevante destacar a abordagem do mesmo nas mídias extensivas às referidas obras, sobretudo se considerada a modelização da imagem corpo que ocorre nas mídias (sobretudo de massa). Antxon Gomez é o diretor artístico responsável pela publicidade de *Carne Trêmula* de *A pele que habito* e *A Voz humana*. Teoricamente, a mídia pôster oriunda da equipe fílmica denotaria um vínculo menos comercial e mais estético com o filme, contudo, como observa o próprio Almodóvar, a intervenção sobre o pôster em seu caráter mais mercantil é um tanto quanto irrefreável:

Sempre quis que os cartazes de meus filmes fossem utilizados em todos os países, mas os distribuidores têm a possibilidade de alterar o cartaz original, e fazem isso quase sistematicamente, por razões absurdas. Sempre tentei me comunicar com muitas pessoas diferentes com os cartazes originais de meus filmes, e quando não consegui foi por culpa do mau gosto dos distribuidores. (Strauss, 2008, p. 244-245)

O “mau gosto” a que o cineasta se refere é o caráter comercializável da imagem publicitária e a “culpa” no fracasso da comunicação entre ele e os espectadores por meio do cartaz diz respeito ao estabelecimento de um vínculo, de uma sensação entre o estilo do autor e o espectador, diálogo que Almodóvar acredita estar presente nos cartazes produzidos por sua equipe, mas possivelmente derruído pela intervenção dos distribuidores.

Na amostra de pôsteres e capas observadas, é possível ressaltar uma atuação mais pontual da imagem fílmica sobre as capas de livros. Observadas as primeiras edições de capa e o pôster fílmico, não se destaca vínculo expressivo entre as capas de *Carne Viva* e o material de divulgação do filme *Carne Trêmula*. É preciso considerar que, se comparada à *A pele que habito* e à *A Voz Humana*, a obra teve uma campanha discreta, contando basicamente com um pôster principal. O contexto de divulgação é o fim da década de 1990, e a distribuição de material de divulgação para sites e blogs de cinema especializados, hoje os veículos divulgadores em larga escala, assim como a própria internet, se encontrava em processo de expansão, diferindo do contexto contemporâneo, em que se encontram implementados e ampliados em redes de divulgação imagética audiovisual. O movimento de confluência entre ambos ocorre após o lançamento do filme de Almodóvar, quando o livro é relançado no mercado editorial.

Enquanto o filme ganha em inglês o título traduzido equivalente à obra literária (*Live flesh*), a editora *L&Pocket* promove o movimento inverso na tradução do livro para o mercado de língua portuguesa: anteriormente lançado como *Carne Viva*, o livro foi reimpresso com o título *Carne Trêmula*, usualmente portando na capa uma referência à adaptação almodovariana. Contudo, constitui-se uma exceção, e a maior parte das capas de livros após o filme de Almodóvar não portam referência ao filme<sup>24</sup>. As primeiras edições destacam a autora da obra, um best seller. De forma geral, não é possível assinalar aproximação cromática ou de signos imagéticos nas inúmeras edições do livro em mais de suas edições: a arma de fogo, a cadeira de rodas, a silhueta partida ao meio e um conjunto de árvores sob a névoa são imagens que não reincidem em mais de duas edições de capa, que também se encontram em formatos (paper, pocket, audiobook, ebook), editoras e países diferentes.

---

<sup>24</sup> Avaliação de capas deu-se após a coleta nos sites de editoras que publicaram o livro e conglomerados de vendas de livros (Barnes & Nobles, Amazon) dos exemplares disponibilizados para consulta e venda.

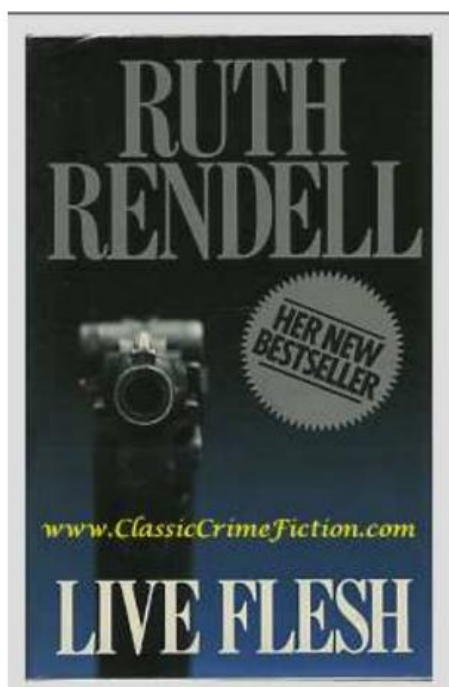


Fig. 7 Capa da primeira edição de *Carne Viva*, na edição original em inglês da editora Hutchinson, de 1986.

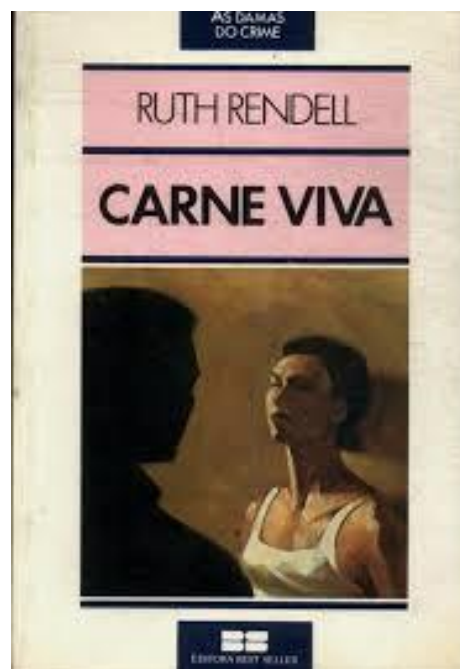


Fig. 8 Capa de edição de 1987 em língua portuguesa de *Carne Viva*.

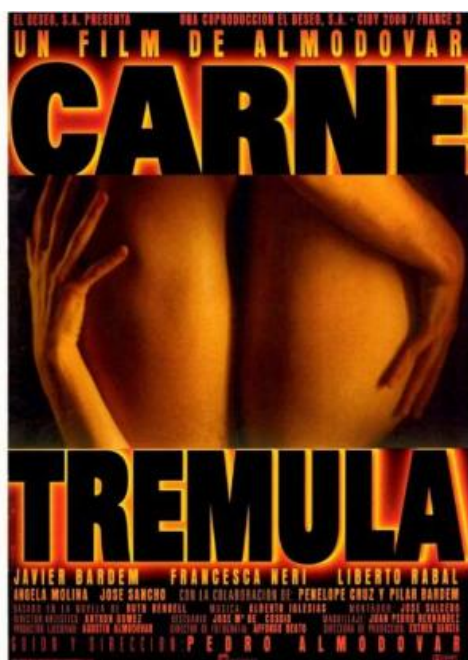


Fig. 9 Pôster de *Carne trêmula*, veiculado em 1997.

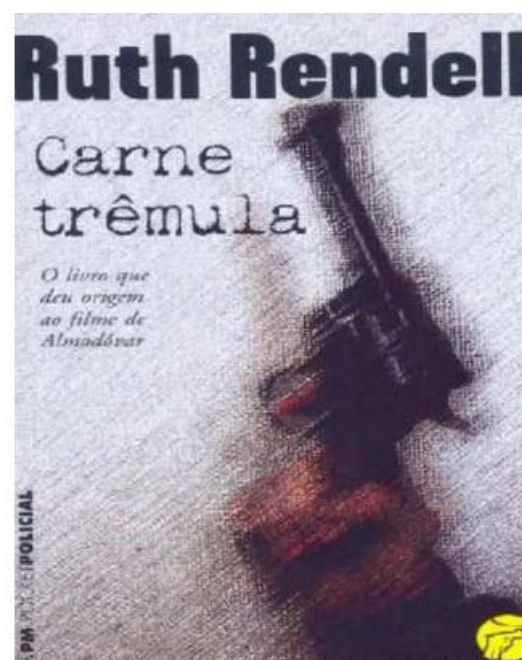


Fig. 10 Capa de *Carne Trêmula*, edição de 2008.

O que se torna relevante é que entre as publicidades fílmica e literária de *Carne Trêmula* e *Carne Viva* e ainda entre *A Voz humana* e o seu livro correspondente não se processa um fluxo acentuado de referências. Na contramão, entre *A pele que habito* e *Tarântula* existe uma

considerável quantidade de alusões. *Tarântula* tem na capa de suas diversas edições anteriores à obra fílmica a reiteração de três imagens: a aranha, a silhueta feminina (movimentos de braços e pernas sobretudo), e as correntes. É possível explorar a relação entre as capas explorando-se as tricotomias peirceanas (quali-signo, sin-signo, legi-signo) observando a interação entre as partes que constituem cada edição; embora não seja o objeto da análise aqui pretendida a pura interpretação sógnica das capas, deve-se assinalar tal possibilidade.

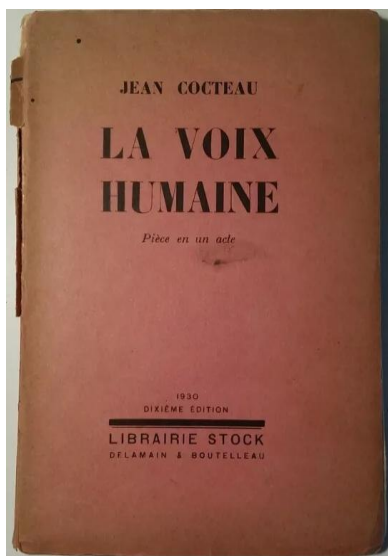


Fig. 11 Edição do livro de 1930 publicada pela Stock em francês.

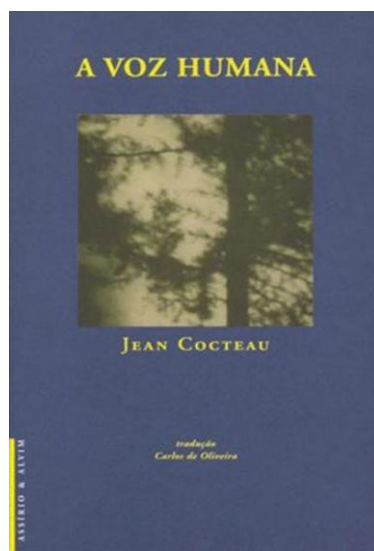


Fig. 12 Edição do livro em português pela Editora Assirio & Alvim, 1999.

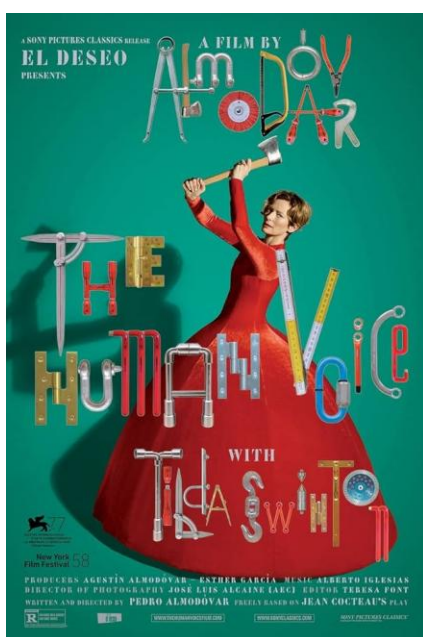


Fig. 13 Pôster do filme no idioma original (inglês).



Fig. 14 Pôster da obra em português.

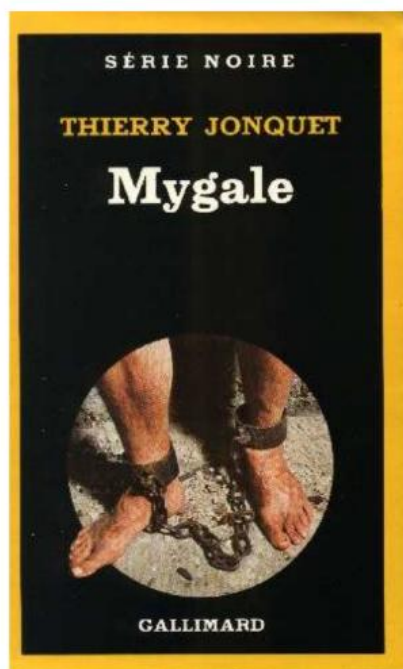


Fig. 15 Primeira edição do livro, de 1984 publicado pela Gallimard.

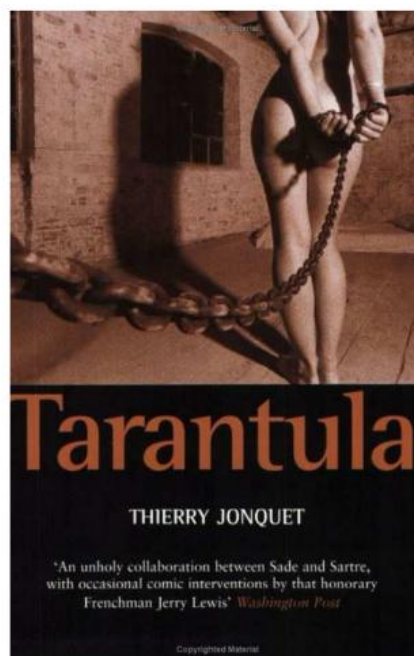


Fig. 16 Edição de 1995 da City Lights, que publica o livro no mercado de língua inglesa.

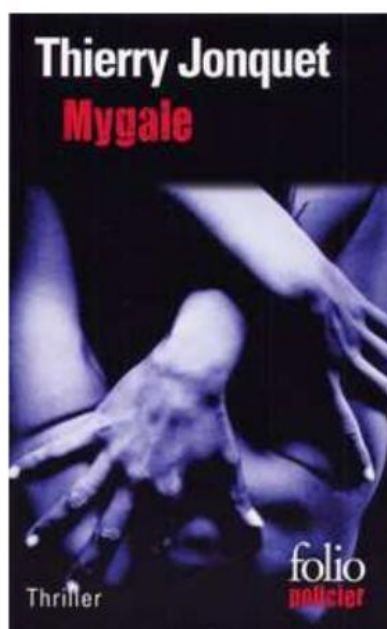


Fig. 17 Edição de 1999 da Gallimard, Gallimard, integrante da Folio Policier, de 1998.

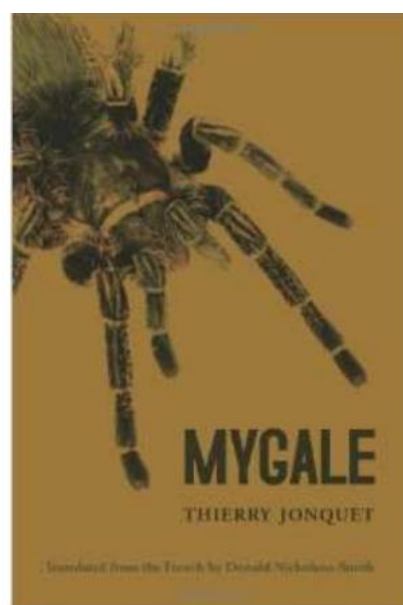


Fig. 18 Edição em língua inglesa de 2003, da City Lights Noir.



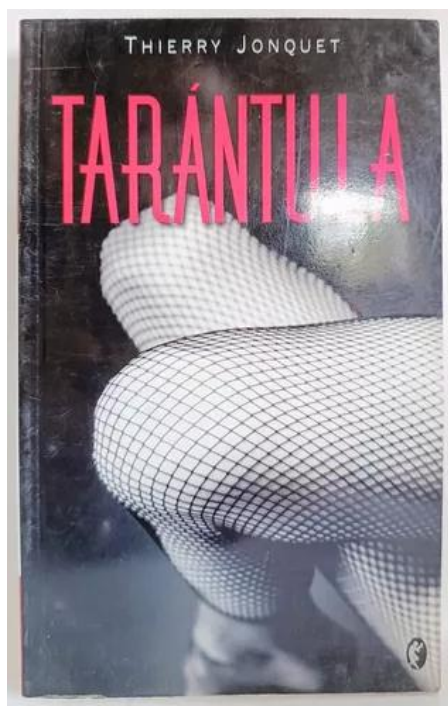


Fig. 19 Edição de 2007 da editora espanhola Ediciones B.



Fig. 20 Edição de 2011 da Ediciones B, em setembro, mesmo período de lançamento do filme.

Após a adaptação fílmica, a construção de capas para o livro buscou se associar diretamente ou indiretamente, mas de forma clara, a obra fílmica que alcançara êxito de público e crítica<sup>25</sup>. No mesmo período do lançamento de *A pele que habito*, em 2011, a editora Bromera publicou uma edição de *Tarântula*<sup>26</sup>, que muito se assemelha a um pôster publicado meses antes pela El Deseo. Os primeiros cartazes do filme foram divulgados em fevereiro de 2011, sendo o filme lançado oficialmente em setembro do mesmo ano.

<sup>25</sup> Prêmios Saturn (EE.UU.), 2012 (Premio Mejor Película Internacional); Prêmio FAPAE-Rentrak (Espana), 2012; Prêmio FAPA-Rentrak a la Película Española con Mayor Repercusión Internacional; Prêmios Unión de Actores (Espana), 2012 (Prêmio Mejor Actor Revelación, Jan Cornet); Prêmios Shangay (Espana), 2012 (Prêmio Mejor Película Española, Prêmio Mejor Actuación de Cine (Elena Anaya y Jan Cornet); Fotogramas de Plata (Espana), 2012 (Premio Mejor Actriz de Cine, Elena Anaya); Rosa de Sant Jordi (RNE) (Espana), 2012 (Prêmio del Público Mejor Película Española); Prêmios Goya (Espana), 2012 (Prêmio Mejor Música Original, Alberto Iglesias, Prêmio Mejor Actor Revelación, Jan Cornet, Prêmio Mejor Interpretación Femenina Protagonista, Elena Anaya, Prêmio Mejor Maquillaje y/o Peluquería, Carmele Soler, David Martí, Manolo Carretero); Prêmios BAFTA (Reino Unido), 2012 (Prêmio Mejor Película Extranjera); Prêmios José María Forqué (Espana), 2011 (Prêmio Mejor Actriz Protagonista, Elena Anaya).

<sup>26</sup> Arte de Carles Barrios.



Fig. 21 Capa de livro publicado em 2011 pela editora espanhola Bromera.

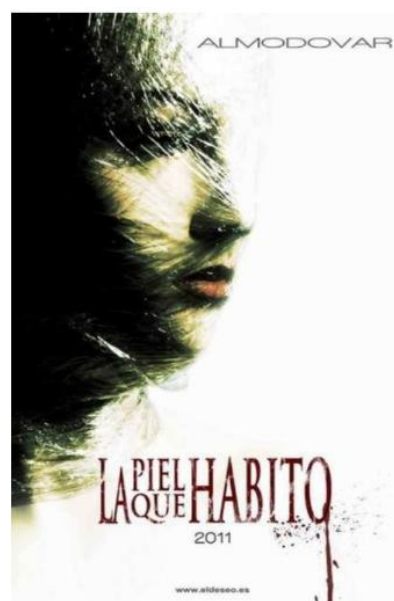


Fig. 22 Pôster veiculado pela El Deseo, produtora de Almodóvar.

As duas imagens enquadram o rosto, em proporções similares. O embrulhamento da face com gaze é sobreposto pelo título *Tarantula* em vermelho vivo, cor de expansão, construindo-se entre o signo visual atadura e a palavra uma associação à teia aracnídea, leitosa e diáfana. O embrulhamento por uma película plástica, totalmente transparente, e a associação do título que também emprega o vermelho, em tom mais escuro e com respingos que sugerem gotejamento sanguíneo, promovem a sensação de sufocamento e aprisionamento. Se a gaze se acopla a aranha simulando a teia e esta é um instrumento de armadilha e aprisionamento da presa, a relação entre as duas imagens não é apenas sugestão como de fato uma sobreposição da temática abordada na narrativa. O trabalho cromático, com plano de fundo oposto (na capa a imagem se projeta da escuridão enquanto no pôster ela se funde a claridade) destaca o vermelho que corporifica o sangue no pôster, e o gênero feminino, no tingimento dos lábios associada ao signo batom, objeto femíneo. Assim, temos as instâncias imagética e figurativa do ícone<sup>27</sup>, prevalecendo o nível simbólico considerada a metáfora presa-predador, cuja leitura independe da sinopse da obra, já que os elementos para construção de sentido estão dispostos e integrados no conjunto da imagem. O conhecimento de uma imagem ou outra promove associação direta entre elas.

<sup>27</sup> Peirce propõe três espécies de signos como condutores do pensamento: o ícone (semelhança de qualidade), o índice (contiguidade de fato vivida) e o símbolo (contiguidade institutiva). (PLAZA, 2003, p. 21-22)

Após o lançamento do filme as publicações editoriais subordinaram a capa do livro, quando não à referência do filme em tarjas com cores primárias quentes (expansivas/reflexivas), à imagem mimetizada ou pura do próprio filme.



Fig. 23 Reimpressão de Ediciones B para a edição de 2011.

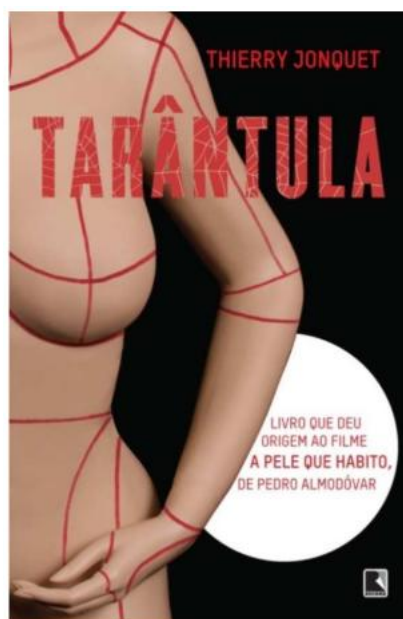


Fig. 24 Edição em português da editora brasileira Record, de 2011.

O primeiro aspecto a ser observado é o indicial: a Ediciones B reeditou a capa anteriormente lançada adicionando uma faixa vermelha indicando a obra como predecessora do filme de Almodóvar; assim como a edição brasileira optou por um rótulo similar. A disposição cromática sugere uma conexão entre as capas quando de fato a conexão se dá entre a narrativa literária e a fílmica e a partir delas entre as mídias delas expandidas. A capa da Ediciones B reitera signos da própria narrativa literária (a silhueta curvilínea, o vestido justo e curto, os sapatos de salto), alcançando o nível simbólico na associação objetos+corpo = mulher (sensualidade), assim como as pernas cruzadas, que por sua vez se associa a duas leituras distintas e possíveis: o cruzamento de pernas reitera o ícone mulher-fatal, e o X remete a um signo apropriado pela biologia para representação/designação do sexo, sendo o X ao mesmo tempo o cromossomo comum aos dois gêneros (feminino e masculino) e quando duplicado determinante do gênero feminino. Tal leitura se associa internamente ao paradigma que a narrativa constrói em torno do personagem transgênero Vera-Vicente. A segunda capa mimetiza uma imagem recorrente do filme (Fig. 26), em que o corpo apresenta linhas usuais em manequins de costura e também comuns em forma pontilhada nos traços direcionais para



realização da cirurgia plástica. A narrativa alcança as duas dimensões de interpretação possível desta figura indicial. As linhas transversais e paralelas em branco sobrepostas ao título do livro indicia e iconiciza o aracnídeo.

O paralelo entre a representação do aracnídeo no sistema presa-predador está na associação entre a composição e o conhecimento da existência da película fílmica, evocada nas tarjas. A associação do conteúdo da capa com a aranha não se constrói de outro modo senão na indução provocada pelo signo visual aranha. Caso essa estratégia inferencial não se processe, resta ainda a associação ao diretor, mas aqui se objetiva relacionar a obra literária ao prestígio do diretor, o que não auxilia na leitura da representação. Ambas as capas se assemelham na disposição cromática e no enquadramento do corpo e se associam a pôsteres publicados anteriormente a sua concepção:



Fig. 25 Cartaz de divulgação do filme no mercado cinematográfico internacional.



Fig. 26 Cartaz no mercado internacional.

Associa-se diretamente a capa da editora Record a estratégia de composição de ambos os pôsteres: o primeiro pôster apresenta a composição cromática vermelho (a carne e o sangue), preto (a incisão) e nude (a pele), tal qual a capa em que o corpo manequim dualiza com o fundo negro e sugere o corte nas linhas expressas sobre o boneco; no segundo pôster a associação é mais literal e imediata, sendo o manequim demarcado um símbolo do corpo, um índice do corte/intervenção e um ícone do corpo feminino glorificado na forma mutável, definida, precisa. A estratégia de fundir a imagem fílmica à capa do livro é um processo de construção

semiótica que sentencia uma obra dentro da outra. O contrato entre autores da tradição fílmica de referenciar o autor da obra literária se transforma em um movimento bilateral, em que a autoria é tradicionalmente atribuída tal qual canonicamente é feito pelos estudos comparados: o livro hierarquiza o filme, o subordinado, uma relação culturalmente verticalizada, sobreposta sobre a fotografia da película.



Fig. 25 Edição em inglês da Serpent Tail, de 2011.

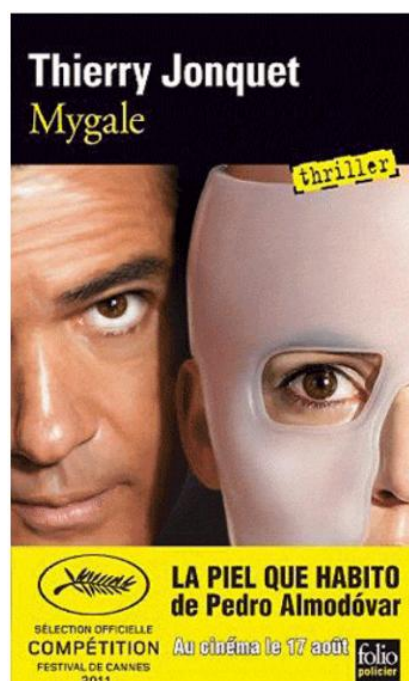


Fig. 26 Reedição em francês da editora Gallimard, de 2011.

É interessante observar que as narrativas de *Carne Viva*, *Carne Trêmula*, *Tarântula*, *A pele que habito*, o *A Voz Humana* (livro), além do filme de mesmo nome versam reflexões, em diferentes abordagens, sobre o corpo instável; ao mesmo tempo as mídias publicitárias delas expandidas reproduzem o corpo espetacular e fascinante da mídia de massa e contragolpeia as obras e sua proposta reflexiva, evidenciando que o glorioso corpo da capa do livro e do pôster estão também nas obras que externam: enquanto “as imagens dos corpos imaculadamente lisos e sem defeitos interpela-nos pelos quatro cantos” (SANTAELLA, 2004, p. 130), o isomorfismo se constituirá um movimento espontâneo dentro de uma tradição de representar e significar o corpo, o gênero e o culto. A imagem feminina é um corpo coletivo e intransigente na sua persistência de se manter mítico. Os arquétipos do feminino e a projeção identitária orientam e organizam as emoções dos indivíduos dentro da complexa estrutura cultural no qual ele se

insere e se projeta pelas normas, símbolos e imagens, que também o atravessam, definindo o que se compreende por gênero feminino e abordagem do gênero feminino.

Por isso, a representação do personagem ficcional dentro e na exterioridade da obra remetem ao ente discursivo que reflete uma forma de acarear e tratar tradições. Almodóvar, Rendell, Jonquet e Cocteau reificam em suas obras projeções-identificações enquanto artistas, refletem as tradições artísticas que os precedem e do qual são seguidores e propõem que o corpo estremeça, que o sujeito se inquiete e que o gênero simule e performatize.

## **2.4 O roteiro: do literário para o audiovisual**

Partindo da definição direta e simples apresentada por Syd Field (2001, p. 02), o roteiro de uma obra audiovisual consiste em uma história escrita a ser contada através de imagens, com início, meio e fim, possuidora de uma estrutura capaz de sustentar todos os elementos do enredo em um só lugar. É possível afirmar, logo no primeiro momento, que o roteiro de uma obra audiovisual corresponde à parte escrita de um projeto a ser posteriormente narrado através da junção de imagens e sons. Ou, como esclarece Devides (2018, p. 445), “o roteiro é um texto visual pelo qual se deve conseguir visualizar as cenas e o desenrolar do enredo”. E ainda, como corrobora Rodrigues (2007, p. 26), o roteiro “trata-se de um projeto que traça um caminho para a concepção e a realização da obra cinematográfica”.

Por isso, é preciso para concepção do roteiro, inicialmente, a noção básica da junção das imagens aos sons, já que

Para criar a história é preciso saber contar com os meios cinematográficos; daí a especificidade da escritura do roteiro: tem um propósito utilitário como guia norteador e tem uma finalidade inventiva que é a criação do mundo imaginário da ficção. Para contar com os meios do cinema, a sua escritura diferencia-se de qualquer outra forma de criação textual: é preciso que o seu contar tenha uma dimensão narrativa e uma dimensão dramática (RODRIGUES, 2007, p. 26).

Assim, como acrescentam e argumentam Antunes e Anzuategui (2014):

O roteiro é na sua base texto cinematográfico e é também uma das etapas na produção de um filme, talvez a mais importante, pois esta etapa é que vai balizar todas as seguintes, é ali que vai estar impresso o conteúdo que será transmitido mais tarde numa obra audiovisual e principalmente é ali que estarão impressas as possibilidades financeiras desse roteiro ser aprovado e transformado em filme por

Contudo, é importante salientar que o roteirista não será o responsável por definir e/ou esclarecer posições, ângulos e demais elementos, por exemplo, de câmera, pois “o trabalho do escritor é dizer ao diretor o que filmar, não como filmar” (FIELD, 2001, p. 155, grifos do autor).

O roteiro, de acordo com Syd Field (2001), correspondendo ao todo da parte escrita da obra audiovisual, deve conter, essencialmente, em sua composição “ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II e III, incidentes, episódios, eventos, músicas, locações, etc.”, onde cada uma destas partes se relacionará do começo ao fim na obra a ser narrada.

Conforme explana o autor, o primeiro de tudo é definir sobre o que o roteiro trata, qual o assunto dele. A ação vem depois e é o desenvolver da obra, ou seja, “a ação é o que acontece” (FIELD, 2001, p. 11), é o ponto de partida para feitura escrita do roteiro; os personagens são “o coração, a alma, e o sistema nervoso” (FIELD, 2001, p. 18) da história e é a quem acontece toda a ação contada. Como afirmam Antunes e Anzuategui (2014, p. 166), “é impossível se produzir uma obra de arte válida sem ter algo para dizer”; e as cenas ou episódios moverão a obra, sendo unidades específicas da ação onde algo acontece, tendo como principal propósito “mover a história adiante” (FIELD, 2001, p. 112). Quando em série, ligadas ou conectadas, as cenas corresponderão a uma sequência.

Ademais, também compõem a escrita de um roteiro apresentada por Syd Field (2001), os Atos I: apresentação da história/início, II: confrontação/meio da narrativa e III: resolução/fim; incidentes e eventos, que têm como função primordial propor um ocorrido “que engancha” na ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 2001, p. 97) para dar continuidade à história; além dos elementos acessórios, como as músicas, os efeitos sonoros e as locações.

Portanto, com base nas definições de Field (2001), a escrita de um roteiro exige uma avaliação inicial do todo que se propõe escrever, bem como a soma da descrição em texto de cada um dos elementos que o compõe, sendo imprescindível a apresentação no roteiro dos elementos que funcionarão de forma acessória à obra.

Para o autor, a “coisa mais difícil ao escrever é saber o que escrever” (FIELD, 2001, p. 142). E esta escrita pode começar seguindo com a definição do assunto, depois da ação e do(s) personagem(ns) para quem as ideias serão criadas. Os demais elementos serão desenvolvidos no decorrer do processo de concepção do roteiro criado e servirá como um norte para o projeto que nascerá a partir do roteiro já escrito.

Segundo Field (2001), ao adaptar um livro em roteiro, os personagens principais, a ação e um pouco da história, deverão vir nesta nova escritura e, no decurso dela, é possível que sejam necessárias diversas mudanças, afinal, o roteiro é um novo texto que se baseou em outro material já existente. O roteiro, portanto, não sendo a cópia de um romance, é a concepção de uma história que será, posteriormente, contada em imagens.

Além de Field (2001), Doc Comparato (2009), que também propõe reflexões sobre o roteiro e, entre os dois autores são encontrados pontos análogos, esclarece que, antes mesmo de ser escrito, o roteiro deve possuir três aspectos fundamentais: *Logos, Pathos e Ethos*. O Logos consistirá “na organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral. A lógica intrínseca do material dramático” (COMPARATO, 2009, p. 35), ou seja, é o que dará forma ao roteiro ao estruturá-lo em palavras, sendo que não será possível ao discurso ter consistência se não provar logicamente o que se quer dizer; o Pathos será “a porção dramática para ativar a ação. É a projeção da vida em ação, o conflito cotidiano que eclode em acontecimentos” (COMPARATO, 2009, p. 35), isto é, a capacidade de persuadir e extrair emoções; e o Ethos “aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve” (COMPARATO, 2009, p. 35).

Ainda, conforme Comparato (2009), a escritura de um roteiro é composta por seis etapas fundamentais: a ideia, o conflito, os personagens, a ação dramática, o tempo dramático ou a função dramática e as unidades dramáticas/cenas.

A ideia corresponde ao que se propõe contar e seu nascimento se dá a partir de “um processo mental, fruto da imaginação” (COMPARATO, 2009, p. 50). Ou seja, assim como o assunto para Field (2001), a ideia representa a premissa básica e o norte de todo roteiro.

Fundamentando-se nas discussões propostas por Lewis Herman (1951) ao estabelecer um quadro de ideias, Comparato (2009) explica que há seis tipos de ideias: 1) a ideia selecionada, advinda de nosso repertório mental com base em uma experiência vivida anteriormente, tendo assim, um caráter absolutamente pessoal; 2) a ideia verbalizada, que surge daquilo que captamos do ambiente que nos rodeia, principalmente de algo que nos foi contado em alguma circunstância; 3) a ideia lida (*for free*), que encontraremos após procedermos com a leitura de, por exemplo, um jornal, uma revista, um livro ou até mesmo um folheto, sendo que, inclusive, “os jornais e revistas são uma excelente fonte de ideias” (COMPARATO, 2009, p. 60); 4) a ideia transformada (*twist*), onde seu nascimento se dá a partir de uma ficção já existente e contada, que é manipulada para ser utilizada de outra maneira – diferentemente do que ocorre na adaptação, onde a história anterior é recontada a partir de uma reinterpretação, e não de uma manipulação/transformação; 5) a ideia proposta, sendo esta uma ideia encomendada por outra pessoa para ser roteirizada; e 6) a ideia procurada, que corresponde ao

roteiro criado com base nas atualizações mercadológicas. Um roteiro pode conter mais de um dos tipos de ideias, pois, segundo Comparato (2009, p. 64), “os diferentes tipos de ideias não são, portanto, excludentes”

Além da ideia, o conflito também corresponde a uma etapa fundamental para escrita de um roteiro e é por meio dele que “a ação se organiza e vai se desenvolvendo até o final” (COMPARATO, 2009, p. 74). Os conflitos podem ser comparados aos elementos que Field (2001) referenciou como sequências e Atos I, II e III.

Existem, conforme Comparato (2009), três tipos de conflito: 1) conflito com forças humanas, isto é, filmes, por exemplo, de ação violenta ou de guerra; 2) conflito com forças não humanas, ou seja, filmes em que são travados conflitos com a natureza ou outros obstáculos, como filmes de catástrofe; e 3) conflito com forças internas, que se dá a partir do conflito do personagem consigo mesmo, a exemplo dos filmes psicológicos. Assim como ocorre com a ideia, “um conflito audiovisual pode conter todos os conflitos: homem versus homem, homem versus força da natureza e homem versus ele próprio. No entanto, temos um único conflito matriz, aquele que chamamos de predominante” (COMPARATO, 2009, p. 76, grifos do autor).

Os personagens são sobre de quem a história fala. Eles são essenciais no roteiro e, mesmo sendo ficcionais, “devem ocasionar a sensação de realidade com porções de verossimilhança e alguma veracidade” (COMPARATO, 2009, p. 88). Ao personagem principal é conferida a titulação de protagonista, sendo que este “pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas ou qualquer coisa que tenha capacidade de ação e de expressão” (COMPARATO, 2009, p. 99). Além deste, existe também o coadjuvante, que estará lado a lado ao personagem principal; o antagonista, o oponente do protagonista; e “componentes dramáticos, que servem como elementos explicativos, de ligação e conclusão [...] e podem ser personagens ou objetos inanimados” (COMPARATO, 2009, p. 118).

Por fim, a ação dramática, o tempo dramático ou a função dramática e as unidades dramáticas/cenas compõem os três últimos elementos essenciais para a elaboração do roteiro. O primeiro diz respeito ao “encadeamento dos feitos e dos acontecimentos que formam a história” (COMPARATO, 2009, p. 150). Como complementa e esclarece o autor

Ao centro da ação dramática chamamos *plot*. O plot é a espinha dorsal de uma história, o núcleo central da ação dramática. Ou seja, as ações organizadas de maneira conexa de forma que se suprimirmos ou alterarmos alguma, alteraremos o conjunto. Um roteirista deve juntar o como ao qual, ao quando, ao onde, ao que e ao quem. Esse como consiste em desenvolver a ação dramática por meio de um ou vários plots e procurar a maneira mais criativa, harmoniosa e emocionante de contar uma história. O roteirista deve

saber estruturar sua história sob o ponto de vista dramático, pensando na reação da plateia. Uma boa estrutura é um dos pontos-chave na construção de um bom roteiro (COMPARATO, 2009, p. 150, grifos do autor)

Já a noção de tempo dramático, em sua complexidade, remete ao lapso temporal que cada ação dramática percorrerá, podendo ser curto, lento ou rápido. Existe um tempo dramático total, o todo da obra, que condirá à soma de todos os tempos parciais do roteiro, isto é, o tempo de cada cena. Esta corresponde ao último elemento sinalizado por Comparato (2009) como essencial para um roteiro. É quando “o roteiro final se transforma em produto audiovisual. A racionalidade numeral e funcional da produção toma conta” (COMPARATO, 2009, p. 289). Assim, com as cenas, tudo que está no papel começa a tomar corpo e ser interpretado, e o que antes era texto se transforma, através das cenas, em produto audiovisual.

Portanto, conforme afirma Comparato (2009, p. 227, grifos do autor), “escrever um roteiro é fazer constantemente perguntas. A **que** (conflito), **quem** (personagem), **quando** (temporalidade), **onde** (localização), **qual** (ação dramática), **como** (estrutura), devemos acrescentar, finalmente, **quanto** (em que quantidade de tempo vai ocorrer)”. Ao que Field (2001, p. 150) corrobora ao afirmar que “escrever é a habilidade de fazer-se perguntas e obter respostas”.

Considerando, desse modo, que a escrita de um roteiro abarca diversos e diferentes elementos, não há como desconsiderar a complexidade e originalidade desta etapa para adaptação de uma obra do literário para o audiovisual, pois, não há obra adaptada sem que antes haja roteiro contextualizando-a e direcionando-a. O processo de adaptar um livro para um roteiro consistirá em adaptar uma obra escrita para outra, e não sobrepor uma à outra. São obras distintas, que desempenharão, inclusive, objetivos distintos e a originalidade tornará um texto diferente do outro.

Ao escrever um roteiro, a criatividade é tão essencial e indispensável quanto os elementos já citados e explanados através das proposições de Field (2001) e Comparato (2009). Como reforçam Antunes e Anzuategui (2014, p. 165), “o roteiro é um texto onde o gênero dramático e técnico se fundem, pois ele não é um fim em si. Ele é o ponto de partida para uma nova aventura onde o melhor instrumento a ser usado é a imaginação”.

Em uma escrita criativa a proposta não deve girar em torno da noção de escritor detentor do suposto e equívoco privilégio de ser um indivíduo iluminado ou que tenha ideias incomuns e espetaculares. Pelo contrário. Ao propor uma escrita criativa é preciso que o escritor, possuindo uma informação, organize-a, interprete-a, transforme-a e inove-a, adaptando ao

contexto o que ele avaliar como relevante, com base em seus processos criativos e reinterpretativos, para que se torne original.

Contudo, caso haja o interesse de dar vida posterior ao roteiro, é imprescindível estar atento ao que Antunes e Anzuategui (2014) designam como poder de sedução do roteirista. Segundo eles

No roteiro se faz necessário um poder de sedução para atrair produtores e diretores, para incutir neles a vontade de ver aquela história materializada e imortalizada em película [...]. Talvez por isso mesmo este seja o papel mais importante que caiba ao roteirista, o de seduzir através de palavras para ver o seu filme realizado. De plantar a semente para que ela se transforme em fruto que será apreciado por multidões e marcará as pessoas indelevelmente. (ANTUNES; ANZUATEGUI, 2014, p. 168).

Devemos também considerar no audiovisual que “o roteiro final é um texto que nos põe em contato não só com outros profissionais, mas também com o olho da câmera” (COMPARATO, 2009, p. 289) e, propõe, conforme Rodrigues (2007),

Um encadeamento narrativo-dramático realizado com palavras que, durante o procedimento de construção do filme, será realizado com a cenografia, com a iluminação, com a atuação da personagem, com os movimentos de câmera, com a sonorização e os demais elementos técnicos. (RODRIGUES, 2007, p. 28)

Além disso, conforme sinalizado por Devides (2018, p. 444), “o processo criativo exigido para escrever um roteiro original é o mesmo para os adaptados e o roteirista tem os mesmos méritos ou deméritos pela obra”. Ou seja, não há nenhuma distinção entre o processo de escrita de um roteiro adaptado e a escrita de um que não proveio de uma obra anterior – diríamos, inclusive, declaradamente, pois, como já vimos no primeiro capítulo, os conjuntos de signos estão a todo o momento representando outros conjuntos de signos –, afinal ambos devem ser considerados roteiros originais, fruto de um processo criativo de quem o escreveu.

Portanto, escrever um roteiro adaptado é o mesmo que “produzir um que não tenha relação direta com outro texto e que o adaptador tenha liberdade para criar” (DEVIDES, 2018, p. 447), e o processo de escrita é tão laborioso para um roteiro adaptado quanto para um que não o é. Portanto:

O roteiro de um filme é o princípio onde tudo se origina, a história vai se resolver primeiro no papel, vai ter que se estruturar ali, para depois buscar uma interpretação, uma versão dela nas filmagens e por último a montagem, onde também se exerce a narrativa fílmica e o roteiro permanece como um norte para onde o diretor e montador podem consultar para ver se está no caminho ali proposto (ANTUNES; ANZUATEGUI, 2014, p. 172).



Ou seja, ao reescrever uma obra literária de maneira criativa, o roteirista “pode ter que acrescentar novos personagens, eliminar outros, criar novos incidentes ou eventos, talvez alterar a estrutura inteira do livro” (FIELD, 2001, p 151), e isso fará parte do seu livre processo de reescritura e reinterpretação. Por isso, os elementos que comporão este roteiro adaptado de uma obra anterior serão decididos pelo roteirista. A ideia, o conflito, os personagens, a ação, o tempo dramático, as unidades dramáticas/cenas, as sequências, os atos e todos os demais elementos acessórios serão definidos pelo roteirista da nova obra para compô-la, por mais que esteja tendo como ponto de partida uma obra anterior.

### CAPÍTULO 3

#### DA ADAPTAÇÃO DA FIGURA FEMININA LITERÁRIA PARA O DISCURSO FÍLMICO DE PEDRO ALMODÓVAR

Em 1997, Pedro Almodóvar concretizou na história de adultério e crime entre a loira e rebelde Elena com o ex-condenado Victor, protagonistas de *Carne Trêmula*, sua primeira “infidelidade” cinematográfica; em 2011, arriscou uma segunda aventura com Vera-Vicente, a carcaça feminina de âmago e histórico masculino, uma fêmea por intervenção e aparência, masculino em seus propósitos e memórias e sobrevivente à própria indefinição de gênero em *A pele que habito*. Em 2021, durante a pandemia da Covid-19, com *A voz humana* apresenta um monólogo de uma mulher abandonada pelo marido após cinco anos de relação.

A experiência de conceber as personagens das películas *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A voz humana* se diferencia de todas as outras mulheres e homens de Almodóvar em seu aspecto central: não são personagens cunhadas exclusivamente a partir da imaginação e das múltiplas referências usualmente presentes na obra do cineasta; as histórias e personagens das três produções citadas são oriundas de um campo artístico que há muito influencia a obra do diretor, mas que até então não havia realizado o cruzamento direto tradicionalmente chamado transcodificação: adaptados para o cinema já maduro de Almodóvar, as obras literárias são, essencialmente, a base dos argumentos dos filmes e tudo se frutifica a partir deles.

O cineasta, que na época já se identificava por marcas de estilo relativamente específicas, constrói sobre essas bases obras particularmente suas, em termos narrativos e estéticos: *Carne trêmula* origina-se a partir do primeiro capítulo da novela *Carne viva* e de alguns personagens apresentados ao longo do romance; *A pele que habito* sugere uma adaptação integral da narrativa de *Mygale* e altera o título falsamente extirpando da entrada um marcante elemento da obra literária, transmutando-o (a aranha), e muda sensivelmente os cursos narrativos, preservando da história do francês Thierry Jonquet a sua estrutura de thriller, o modelo de tempo narrativo e o sentido trágico moderno do desfecho, enquanto o monólogo de Cocteau é metafórico, com aspectos que referenciam o teatro, como a importância das vozes e seus poucos cenários. *A Voz Humana* de Almodóvar traz uma característica bastante teatral, uma natureza que brinca entre o real e o imaginário.

Como observa Plaza (2003, p. 210) “a tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias.” Se de fato a adaptação

é uma transposição declarada e extensiva de uma ou mais obras em particular, e essa transcodificação pode envolver mudanças de meio, gênero, construção, contexto, ponto de vista criando uma interpretação diferente de forma confessa (HUTCHEON, 2006, p. 7-8), talvez Almodóvar confirme com suas adaptações que na tradução criativa não haja nem fórmula nem emulação, apenas o artista e seu anseio projetado.

Almodóvar, que se denomina como alguém que deseja “traduzir a história em imagens”, é também alguém que acredita que o cinema não tem o poder de sugestão da literatura e que, diferentemente do que se diz, não é uma linguagem de sonhos – para ele o sonho seria uma linguagem do gênero literário realismo mágico – e sim um tradutor de alucinações e sensações psicodélicas (STRAUSS, 2008, p. 197). Almodóvar, em todo o seu desejo de narrar com a câmera, classifica cinema e literatura em campos separados, mas opera um cinema notadamente literário<sup>28</sup> e esteticamente característico, tanto que a narrativa fílmica almodovariana passou a ser referida pelos teóricos como *almodrama*, termo usado para descrever a distorção ímpar de Almodóvar para estética exagerada de melodrama hollywoodiana (William in EPPS e KAUKODAI, 2009, p. 168).

A intensa relação de Almodóvar com a estética literária – que se consolida no entusiasmo do diretor em contar histórias – relaciona-se sobretudo com o fato de que é a literatura, e não o cinema, a primeira paixão do cineasta espanhol, que não apenas devaneou um flerte com o literário como de fato publicou, na década de 1970, contos em publicações como o *El País*, e na década de 1980 os romances eróticos *Fogo nas entranhas* e *Patty Diphusa*. Considerando-se um romancista frustrado, o que considera positivo, de forma que a pulsão sobre a escrita seja sentida, Almodóvar categoriza o romance (a escrita) como algo esteticamente maior que o cinema, este último mais rígido e mais concreto (STRAUSS, 2008, p. 28).

E o próprio Almodóvar afirma que quando chegou a Madrid, no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, ele “estava verdadeiramente apaixonado pela literatura, escrevia todo tipo de narrativa” e queria se dedicar “de modo integral à escrita”. Até ele “descobrir o super-oito e compreender” que seria “mais fácil escrever com uma câmera”. Sendo assim, nesse

---

<sup>28</sup> Coutinho (2007), ao discutir o literário no cinema godardiano, analisa obras cinematográficas do cineasta a partir de um prospecto que toma as películas como intertexto, citação e ensaio literário, no que o autor descreve como mostra de Godard “escrevendo com a câmera”. Almodóvar professa o anseio de “narrar com a câmera”, encontrando aqui talvez o que Coutinho observa em Godard como emprego de recursos cinematográficos para filmar palavras; em outras palavras, produzir paralelamente cinema e literatura.

momento ele parou “de escrever contos e outros tipos de narrativas” e passou a escrever roteiros. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 30).

No seu diálogo com a literatura, Almodóvar comumente adapta obras literárias ou tenta adaptá-las, só para citar alguns, *Mulheres à beira de um ataque de nervos* nasce de uma tentativa de adaptação do texto *A voz humana*, de Cocteau; o filme *Carne trêmula* é uma adaptação do sombrio *Live Flesh*, da inglesa Ruth Rendell; o filme *A pele que habito* foi escrito a partir do livro *Tarântula*, de Thierry Jonquet. E como o próprio cineasta declara, sua grande motivação em fazer cinema é poder contar uma história. Essa relação com a invenção da narrativa vem desde criança, já que em parceria com a sua mãe, ele era leitor e escritor de cartas para os moradores da sua aldeia. É, inclusive, com a mãe que ele aprende uma técnica de narração:

Para completar o salário de meu pai, minha mãe tinha aberto um negócio de leitura e escrita de cartas, como no filme *Central do Brasil*. Eu tinha oito anos; normalmente era eu quem escrevia as cartas, e ela quem lia as que nossos vizinhos recebiam. Muitas vezes, ao ouvir o texto que minha mãe lia, eu percebia, estupefato, que não correspondia exatamente àquilo que estava escrito no papel - minha mãe em parte inventava. As vizinhas não sabiam, porque o que ela inventava era sempre um prolongamento das suas vidas, e elas saíam encantadas com a leitura. Depois de ter observado que minha mãe nunca se atinha ao texto original, um dia, ao voltar para casa, censurei-a. Perguntei: ‘Por que leu que ela se lembra o tempo todo da avó e que pensa com saudade na época em que cortava o cabelo dela na soleira da casa, em frente à bacia cheia de água? A carta nem sequer mencionou a avó’. Ela respondeu: ‘Mas você viu como ela ficou contente?’ Ela tinha razão. Minha mãe enchia as frestas das cartas, lia para as vizinhas o que elas queriam ouvir, às vezes, coisas que o remetente tinha esquecido e que teria assinado de boa vontade. Essas improvisações continham pra mim uma grande lição. Estabeleciam a diferença entre ficção e realidade; mostravam como a realidade necessita da ficção para ser mais completa, agradável, mais fácil de viver (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p.250)



Figura 27 Almodóvar com a mãe, no filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, no qual ela interpreta uma apresentadora de TV.

Tal entendimento talvez explique o tratamento dos argumentos e o trabalho intertextual que o cineasta realiza na tessitura da película fílmica, como uma forma de irromper a rigidez da forma fílmica: em seus filmes as palavras e imagens dialogam com tudo que as circundam, e flutuam entre cenários propositadamente construindo uma rede de significação em que se referenciam umas às outras, a si mesmas e às referências explícitas e sugeridas; o cineasta arrisca dar às imagens em movimento o mesmo poder de sugestão da palavra literária, dilatando as possibilidades de percepção no trabalho dos planos e elementos enunciativos.

O cineasta busca construir suas histórias explorando as possibilidades do dispositivo cinematográfico, sem, contudo, buscar equivalências com a literatura, para ele outra arte, com outras possibilidades e poderes: o cineasta idolatra a palavra literária, e na impossibilidade de alcançá-la ele próprio, o faz por meio de personagens. É notório que vários de seus personagens estão relacionados à criação artística. O artista, o escritor, o roteirista, o cineasta, o ator recorrem como tipos de personagem na cinematografia almodovariana, e destacam-se, sobretudo, as figuras do romancista e do ator/atriz, seus personagens mais frequentes.

Identificável a partir da cinematografia um grupo de tipos almodovariano, também nota-se nos personagens-tipo a recorrência de certos traços característicos geralmente relacionados à marginalidade, à excentricidade ou à inadequação, o improvável, à violência, à sexualidade afluída ou violada e, sobretudo, à inversão da vitimização: mesmo expostas a

situações de abuso ou adversidade extrema (o estupro e o abandono, por exemplo, são eventos circulares no *almodrama*), as personagens do cineasta espanhol reagem de forma inusual, extrema e às vezes cômica à própria condição de vítima, revertendo-a em ações que as desassocia da condição passiva e, por vezes, lançam-nas ao anti-heroísmo ou ao interdito: Vicente, protagonista de *A pele que habito*, estupra a filha de Ledgard (agressor), é trancafiado e submetido a um tratamento de mudança de sexo (cativo e vítima – vingança), é estuprado pelo ex-amante da mulher de Ledgard (vítima), torna-se amante do médico e o mato para reencontrar a mãe (agressor – vingança). Já em *A voz humana*, a mulher sem nome quebra seu quarto com um machado e, na cena derradeira do filme, põe fogo na casa (ou no estúdio) por ódio ou vingança de ter sido abandonada pelo ex-amante, juntamente com o cão. As personagens se tornam paródias críveis do incomum.

Almodóvar realiza, sobretudo, figuras femininas que se referem para muito além da tela, umas às outras e a si mesmas, tecendo entre elas o conjunto referencial (e inferencial) que consagra o diretor como um realizador de mulheres tão particularmente características. Nas diferentes fases de seu cinema há diálogo entre suas personagens, mas elas se processam sob diferentes influências: primeiramente, o protagonismo feminino relaciona-se com a forte presença da mulher no *Pop Art*<sup>29</sup>, corrente artística que influencia profundamente a *La Movida*, no qual o cineasta Almodóvar emerge, e também a forte figuração das mulheres da província (arcaica) de La Mancha, onde nasceu e cresceu (a estética kitsch deriva também da Pop Art); a queda da censura depois de um longo período da ditadura franquista acarreta, dentre outros efeitos, “uma verdadeira eclosão de películas, cujos temas, até então proibidos pela censura, variam de questões políticas ao sexo explícito” (Melo in CANIZAL, 1996, p. 227); a criação, junto de seu irmão Augustín, da sua produtora El Deseo inaugura uma nova dinâmica na produção do diretor: ele agora argumenta, roteiriza, filma, produz e vende seus filmes; no final da década de 1990, o diretor já apresenta um cinema mais aprimorado e que não mais expõe traços característicos de seu primeiro longa, filmado as sistematicamente e quase instintivamente apenas. As personagens de Almodóvar de certa forma amadurecem com o diretor.

---

<sup>29</sup> A mulher é um dos temas mais explorados pelo Pop: a comercialização das pin-ups, ídolas sexuais, e a coisificação das donas de casa, das estrelas cinematográficas e da felicidade foram amplamente exploradas por artistas como Richard Hamilton (a mulher em versão comercial: \$he), Allen Jones (e suas esculturas da mulher comestível, Andy Warhol (e suas serigrafias de celebridades) entre outros. (MELO, in CANIZAL, 1996, p. 225-227).

Na arte a perpetuação de modelos e estereótipos de representação depende de uma postura não problematizadora; logo a problematização é um exercício que lhe confere movimento. E exprobrar, seja pelo humor, pelo paródico ou pelo incensurado, é uma das marcas mais fortes do cinema do espanhol. Almodóvar nasceu e cresceu em uma aldeia antiquada e cujas mulheres eram as protagonistas, socialmente confirmadas, de um país imerso em um ríspido período ditatorial. Até os 19 anos, quando se mudou para Madri, o diretor observou as vivências das mulheres confinadas nos pátios do pequeno e supersticioso povoado de Orellana la Vieja; já na capital, com alguns recursos em mãos, essas lembranças somadas à crítica ao momento em que a Espanha vivia se transformariam em películas, na fase cinematográfica espanhola *La Movida*: “Almodóvar utilizaria as experiências de personagens considerados, pelo *mainstream*, como à margem da sociedade para questionar, vivificar e transmutar os mecanismos cerceadores de poder nas ideologias dominantes.” (MUZZY, 2012).

Assim como suas personagens, Almodóvar é um artista que parece não se encaixar ou classificar, evidenciando-se um artífice sem lugar definido, como ele mesmo afirma ter percebido já a partir de seus curtas-metragens:

Durante os anos 1970, eu ia muitas vezes a Barcelona para mostrar meus filmes super-oito em festas e festivais e comecei a ser bastante conhecido como diretor de super-oito. As pessoas se divertiam muito com meus filmes, e era essa razão do sucesso, como continuou a acontecer depois. Os especialistas em super-oito – tanto os cineastas como os que escreviam e elaboravam teorias estéticas sobre os filmes – consideravam que eu não tinha lugar entre eles, porque meus filmes eram narrativos demais. (...) Para as pessoas que pertenciam ao movimento do super-oito, contar uma história era como fazer um filme dos anos 1940, algo muito arcaico. Comecei, por isso, a me sentir marginalizado nesse grupo ao qual, no entanto, naturalmente pertencia. (in STRAUSS, 2008, p. 20-21)

Santana (2007, p. 118) explica que Almodóvar se fez um paradoxo dentro do próprio cinema que ele ajudou a edificar:

Pedro Almodóvar cria individualmente uma fatura que afirma e contrapõe sua geração. Afirma, ao alinhar-se com as comédias, com a ousadia de temas existentes no período de sua estreia, prosseguindo toda a década de 80 beneficiando-se do prestígio contraditório e polêmico gerado por películas que dividiram radicalmente as opiniões. Contrapõe pela forma como abordou seus temas e por neles não recorrer diretamente à política – algo inesperado dos cineastas pelo meio artístico e intelectual – e ainda por assumir uma postura de deboche que demonstrava agredir valores culturais arraigados no país.

O movimento de afirmação e contraposição mescla-se à própria trajetória de Pedro como manchego e apaixonado madrilenho<sup>30</sup>, porque há muito do cineasta e de suas origens em suas histórias e em suas personagens: embora nenhum dos filmes do diretor seja autobiográfico, lá está Madri, cidade em que surge o cineasta, e na outra ponta *La Mancha*, a vila austera onde nasce o menino Pedro, mais tarde um jovem repleto de lembranças e figuras que seriam trazidas de variadas formas para sua obra:

(...) tenho necessidade de falar de mim, aqui este o que fui, aqui está o que eu sou! Utilizo elementos de minha história e a aprofundo o conhecimento do meu próprio percurso, mas utilizo a mim mesmo como matéria-prima de ficção para elaborar as personagens e as cenas. Desse ponto de vista, pode haver certa confusão, porque não é a minha vida, mesmo que pareça.

O que se evidencia que é o cineasta ficcionaliza não sua vida, mas elementos e eventos de sua vivência não em favor da rememoração das recordações pessoais, mas sim pelo desejo de contar histórias com sua câmera. Suas memórias são, entre outros textos, mais um tipo de referência que o diretor emprega. Silva (in CANIZAL, 1996, p. 51) acredita que “é no limiar do Desejo que reside o cinema de Pedro Almodóvar. São suas linhas tortuosas que delineiam os contornos de seus personagens, enredos e filmes.” Almodóvar se projeta em e detrás de seus personagens; ao longo dos anos, as estratégias cinematográficas empregadas pelo diretor evidenciaram, sobremaneira, a conexão que ele estabelece com seus personagens, sobretudo o personagem-narrador. O cineasta, o ator, o escritor, Madri, La Mancha, a prostituta, a histérica, os amantes, a mãe, a mulher abandonada: as figuras e espaços recorrem e parecem não se esgotar. Seguin (in SANTANA, 2007, p. 271) afirma que “em seu melodrama não há coisas novas. O único (sic) que se pode dizer é que as diz de uma maneira nova.”

Assim como sua tipologia de personagens, o ato de contar e o de narrar são circulares no cinema de Almodóvar. Alisson (apud EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 21) aponta no cinema do espanhol uma dinâmica crítica entre a diegese do “contar” ou “narrar” e a mimesis do “mostrar” ou “atuar” que suscitam questões importantes sobre a interação do visual e do verbal, representação e narração na arte do cinema. Epps e Kaukodaki (2009, p. 14) afirmam que o cinema de Almodóvar é estruturalmente complexo, mas narrativamente acessível: se em

---

<sup>30</sup> Almodóvar incorpora em seus filmes múltiplas referências à sua terra nata, La Mancha, ao mesmo tempo em que Madri, cidade onde se inicia sua carreira cinematográfica, se torna seu principal cenário e foi personificando-se ao longo de sua cinematografia como personagem determinante sobre os demais personagens das narrativas. O termo *manchego* refere-se ao resgate de referências de sua cidade de nascimento e *madrilenho* ao explícito afeto que o conjunto da obra do cineasta evidencia do artista para com a cidade.



cinema narrar é mostrar, o grande volume de intertextos na obra do espanhol corrobora, em nível de estratégia narrativa, a ocularização - um trabalho de estruturação o qual se reconhece que não se simplifica em traduzir em imagens (ocularização – cinema) as palavras da novela (narração – romance).

O primeiro nível narrativo do cinema é o plano; o segundo é a montagem. Do plano destaca-se o ponto de vista óptico, que é também a visão política e ideológica daquele que vê. A montagem, que processa fundamentalmente a continuidade relacionando os planos, é determinada pelos processos de narração e influente sobre o ponto de vista e sobre os personagens. Aumont e Marie (2003, p. 196) destacam que o cinema clássico Hollywoodiano acentuou a função narrativa da montagem, secundarizando seus efeitos metafóricos e rítmicos; eles também observam que se privilegia diferentes funções para a montagem segundo cada época, escola ou tendência fílmica. Aqui interessa particularmente que a montagem associa-se sobremaneira aos processos de caracterização, dramatização, pontos de vista e contrastes bem como sobre as intenções, valores, antagonismos, diálogos, reconhecimento e identificação das personagens, em particular as femininas. No caso de Almodóvar, cuja cinematografia divide-se em três fases esteticamente diferentes (mas não opostas), talvez se justifique uma investigação apenas para analisar as funções da montagem, para além da narração.

Quando se fala em narração, um dos méritos do cineasta está em realizar um cinema narrativo em que as histórias transcendem o absurdo e se tornam verossímeis: para Cândido et ali (1976, p. 13) a verossimilhança do mundo imaginário constitui-se a partir de um conjunto: a força que torna até mesmo histórias fantásticas aparentemente reais está na coerência interna, na lógica das motivações, na causalidade dos eventos, no rigor dos detalhes, na veracidade de cada dado, mesmo insignificante, e na personagem, que torna patente a ficção.

Toda história é possível e não tem compromisso com outra verdade que não seja a própria ficção. Levado à risca esse entendimento, Almodóvar confirma em suas histórias e seus personagens que toda narrativa é tangível: um breve resumo da filmografia do diretor, a partir de seu primeiro filme lançado em circuito comercial, aprovisiona uma noção global do protagonismo feminino, da presença da marginalidade tragicômica e do insólito verossímil na composição narrativa cinematográfica almodovariana.

O conjunto de obras do diretor estabelece um cinema fortemente intertextual: Poyato (2012, p. 3) observa que, no contexto cinematográfico espanhol, a obra de Almodóvar é uma das que mais declara, explicitamente, vinculação intertextual com outras obras anteriores, sejam elas literárias, teatrais, pictóricas, musicais, televisivas ou cinematográficas. Ao tratar do processo de escrever com a câmera em Godard, Coutinho (2007, 139-141) relaciona a

intertextualidade, a citação e a polifonia, sinalizando a importância essencial da soma de textos existentes. Nesse sentido, é pertinente ressaltar e observar o papel das diversas mídias no almodrama e como o processo de soma textual incide sobre a adaptação.

As variadas citações e referências a outras obras artísticas (inclusive entre os próprios filmes do diretor) funcionam na narrativa almodovariana como “transplantes”<sup>31</sup>, sendo por vezes vitais à malha narrativa. Tal indissociabilidade das referências nos filmes pode ser observada a partir da maneira como eles integram e impactam sobre a história dos personagens<sup>32</sup>. Embora nem todas as referências intertextuais exercem papel vital na narrativa almodovariana, elas ampliam, antecedem ou modificam a leitura da cena e as percepções subsequentes a ela: é o caso, por exemplo, das pinturas e esculturas da casa do cirurgião Robert Ledgard em *A pele que habito* que dialogam com poses da personagem Vera-Vicente e reforçam a figura como uma “obra de autor”; em *Carne Trêmula* um painel do pintor renascentista Ticiano no hall do apartamento de Elena remete aos nascimentos de Victor e prediz os envoltimentos amorosos do personagem. A sala de jantar é dominada por *Vênus e Cupido*, misterioso quadro de Artemisia Gentileschi, que faz diálogo com a mulher na cama à espera do amado.

As telas, assim como outras pinturas e obras plásticas em filmes do diretor, funcionam como enunciados pictóricos, na construção do filme de suspense configuram pistas textuais que anunciam os movimentos ou o desfecho das personagens. Há forte presença de referências intertextuais não explicitamente proclamadas, mas espalhadas por meio de diálogos e jogos imagéticos: em *Carne Trêmula*, *Dánae*, a referida pintura de Ticiano, e *La muerte de Viriato*, de José de Madrazo é que recebem Victor a sua chegada ao hall do prédio de Elena. Há de se ressaltar que o jovem é recepcionado pelas pernas abertas da mulher da pintura de Ticiano no plano escolhido, mesma posição em que será recebido como amante pela personagem Clara e

---

<sup>31</sup> Em *Conversas com Almodóvar* (2008, p. 220-221), Frederic Strauss utiliza a expressão “transplantes” para se referir à forma como as referências de *A malvada*, *Um bonde chamado desejo* e *Noite de estreia* operam no filme *Tudo sobre minha mãe*, tornando-se “a vida das personagens”, em uma alusão a personagem Manuela, que coordena a Organização Nacional de Transplantes. Almodóvar contesta a ideia de referência, classificando tais presenças como objetos inseparáveis da história.

<sup>32</sup> Em *Tudo sobre minha mãe*, por exemplo, a peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, e o livro *Música para camaleões*, de Truman Capote, funcionam como elementos condutores da narrativa: o próprio diretor afirma que *Um bonde chamado desejo* ou Truman Capote não são signos culturais, mas apenas objetos que intrinsecamente fazem parte da história” (Strauss, 2008, p. 220). Da mesma maneira o espetáculo de balé *Café Müller*, abrindo a história de *Fale com ela*, constrói uma alegoria sobre o tipo de conexão circunstancial que se estabelece entre as personagens, assim como a presença da canção “Cucurrucucú Paloma”, cuja letra narra a história de um homem que perde o seu amor, e o balé *Mazurca fogo*, de Pina Bausch, em uma cena no Éden que encerra a história, exploram o desalento e o plano inalcançável em que as personagens femininas em coma se encontram.

posteriormente por Elena, e a mesma posição em que sua mãe, em trabalho de parto, se encontra na primeira cena do longa.

O quadro que precede a exposição da pintura feminina ilustra o episódio da morte do lusitano Viriato, herói da guerra lusitana contra Roma, assassinado em uma conspiração por três homens que julgava de sua confiança<sup>33</sup>, e aponta os elementos de intriga, tragédia e traição antecedendo o recebimento feminino. Poyato (2012, p. 131) explica que a cena de entrada de Víctor no hall de Elena cita alguns dos mais importantes elementos da imagem almodovariana: a combinação das cores, que se estende do painel, passando pelo vestuário de Victor, estendendo-se até o fundo e a porta de entrada promovem a continuidade cromática e o jogo de linhas visuais que determinam a dimensão plana do quadro.



Fig. 28 À esquerda da porta encontra-se o painel *Dánae*, cuja figura central feminina posiciona-se com as pernas entreabertas na direção de Victor; o cenário é apresentado em um giro de trezentos e sessenta graus, em sentido horário, precedendo a figura de Ticiano a pintura a pintura *La muerte de Viriato*. O movimento da câmera começa e termina no futuro condenado.

De todas as mídias que o diretor lança mão em suas películas, a televisão é a mais recorrente. Pode-se notar, sobretudo nos primeiros filmes, a forte presença da mídia televisiva. Smith (in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 37) pondera que a televisão é vital para uma

---

<sup>33</sup> MUÑOZ, Mauricio Pastor. **Viriato**: o herói lusitano que lutou pela liberdade do seu povo. Trad. Luís Santos. Lisboa: Esfera dos Livros, 2006.

compreensão do cinema do cineasta espanhol por duas razões. A primeira delas é a parceria da produtora *El Deseo* com canais televisivos para arrecadação de fundos de produção e distribuição de filmes da produtora. A outra razão é o fato dos próprios filmes se relacionarem substancialmente com a mídia, de forma que a TV integra a narrativa e não apenas o cenário.

Em *Carne trêmula*, a televisão integra a primeira e a segunda fase da narrativa: o já condenado personagem Victor assiste na prisão pelo noticiário esportivo a felicidade dos personagens Elena e David, casados, sendo este último campeão da seleção paraolímpica; é um gol durante um jogo transmitido pela TV no barracão de Victor que interrompe uma briga entre ele e David, que foi tirar satisfações sobre sua ida ao cemitério – a cena torna-se tragicômica ao se observar que é uma obsessão tipicamente masculina, futebol, que descontinua uma briga também tipicamente masculina, por uma mulher, mas que no caso em questão trata-se do confronto entre um homem que supostamente deixou o outro paraplégico e se torna no mínimo cômico as enormes diferenças que partilham serem deixadas de lado ao comungarem um momento de emoção tão banal; o filme também apresenta nas cenas finais e iniciais um aviso acromático de formato específico e algumas cenas da notícia do nascimento de Victor que se associam ao chamado *No-Do*, uma espécie de noticiário cinematográfico exibido durante o franquismo e que era projetado nos cinemas precedendo a exibição do filme (POYATO, 2012, p. 127), que se associam imediatamente à diegese do filme.

Na primeira parte da narrativa, a TV é o suporte de veiculação de outro intertexto recorrente em obras almodovarianas: o filme cinematográfico. Smith (in EPPS e KAUKODAKI, p. 44) destaca a presença da tela e de filmes clássicos nos filmes de Almodóvar ofertada em forma de relances significativos. A cena introdutória de *Ensaio de um Crime* (*Ensayo de um Crimen*)<sup>34</sup>, de Luís Buñuel, está em exibição na televisão e chama atenção de Elena, antecedendo o tiroteio que leva Victor à prisão e David a uma cadeira de rodas e sendo precedida por uma conversa telefônica entre ela e Victor, que após chegar ao apartamento da mulher assiste um trecho do filme em que uma mulher é assassinada.

---

<sup>34</sup> O filme de Buñuel, baseado no livro homônimo do escritor mexicano Rodolfo Usigli, conta a história de Archibaldo, um homem que se apresenta como *serial killer* para a polícia, atribuindo sua capacidade de matar a uma caixinha de música recebida de presente na infância. A crença de Archibaldo se deve ao fato de que, ao tomar a caixa da mãe, sua empregada inventa-lhe a história de que a caixinha foi projetada para um rei e que lhe daria a capacidade de matar quem lhe incomodasse. O então garoto Archibaldo, para testar os poderes da caixa, abre o objeto e desafia que alguém morra no exato momento em que um tiroteio na rua vítima com uma bala perdida a empregada, que é acertada na nuca. O menino sente-se, desde aí, emponderado da capacidade de matar. A empregada e inventora da história é morta acidentalmente, mas sua história acaba por torná-la a primeira vítima de Archibaldo.



Fig. 29 Cena de abertura de *Ensaio de um crime*

A citação da obra de Buñuel é uma espécie de prólogo: em *Carne Trêmula*, uma vingança fortuita travestida de tiroteio acidental – e interpretado de forma equivocada – vítima David e Victor, e tal qual o personagem protagonista do filme de Buñuel, Elena acredita ser responsável pelo incidente fatal. A cena em que a arma dispara acidentalmente no apartamento de Elena é intercalada com a cena do filme em que a empregada do protagonista Archibaldo é baleada; a televisão está ligada o tempo inteiro, e o filme em curso desde a conversa telefônica e a chegada “acidental” de Victor à casa de Elena: ela não se lembra de ter feito sexo com o jovem, pois estava drogada, Victor encontra o apartamento de Elena por acaso, ao vê-la na sacada enquanto vagueia sem rumo de ônibus pela cidade. A presença do filme de Buñuel na TV reafirma a dimensão do acidental e do acaso em toda a cena, atribuindo o trágico a casualidade e suas consequências ao equívoco interpretativo.

Em *A pele que habito*, é expressamente a tela a citação mais pulsante: a cena em que a personagem Vera-Vicente é observada em um telão tanto por Ledgard quanto por Zeca, filho da empregada Marília, expõe o simulacro em potencialidade extrema: Vera é, até certo momento, uma simulação<sup>35</sup> que finge na ausência (a pele de Vicente e a verdadeira Vera estão ausentes), mas no final é Vicente que simula ser Vera para se tornar novamente o filho de sua mãe, que irrompe a tela metafórica que a mansão do cirurgião se tornou e retorna a sua

---

<sup>35</sup> O termo aqui se insere no conceito de simulação proposto por Baudrillard (1991).

progenitora, habitando outra pele. A camada epitelial que traveste o corpo de Vicente dá-lhe aparência de Vera, mas a pele artificial e indestrutível, que não pode ser ferida ou queimada, não é de Vera, e sim fruto do desejo de Ledgard de reaver a mulher adúltera e de imitar (e superar) a criação divina; Vera está aprisionada, no cômodo e na tela, todas as horas do dia, assim como as Vênus das pinturas que revestem as paredes da entrada do seu cativeiro.

Sobre a tela Ledgard vê Vera, embora saiba que sob a pele está Vicente, que ele acredita estar esvaecendo a cada dia e tomando internamente a identidade de sua aparência fêmea; Vera parece mais real e concreta na tela, e na medida em que Vicente encarna Vera e se torna mais submisso a Ledgard, mais real o simulacro se torna. A contemplação de Vera-Vicente por Ledgard e sendo “saboreada” pelo ex-amante (Zeca) da mulher adúltera ilustra a potência que Vera, em tela, alcança como simulacro. Quando Vera deixa o cômodo em que fica aprisionada e passa a viver na mansão com Ledgard, ela rompe a tela e a ficção criada por Ledgard mistura-se a sua realidade, mas continua sendo uma irrealidade. Nesse momento o cirurgião perde o controle de sua ficção.



Fig. 30 O desejo de complementaridade: Vera, observada por Ledgard, alude a posição da *Vênus* de Ticiano, enquanto Ledgard se opõe espelhadamente à imagem



Fig. 31 Sabor sádico: Zeca, o predador, se delicia com a imagem da prisioneira Vera

Para Hidalgo (2007, p. 142-144) é sempre onipresente o diálogo com outras obras filmicas e cineastas no cinema do diretor, sendo “as citações são ponto chave para o entendimento da narrativa de Almodóvar”; a citação em abismo (o filme dentro do filme) é, juntamente com a metalinguagem, um elemento fundamental na construção da narrativa almodovariana.

Em uma análise fílmica é complicado desvincular o cinema do realizador espanhol das influências artísticas, culturais e contextuais que nele transitam nos mais variados graus, não necessariamente à título de investigação da estratégia intertextual como discurso, mas em razão do cruzamento de efeitos estéticos e narrativos que tais influências implicam diegeticamente. Tal influência, ora aparente, ora latente no cinema de Almodóvar, é na verdade um sintoma de qualquer manifestação de arte na atualidade. Plaza (2003, p. 207) explica que as artes contemporâneas não deixariam de ser influenciadas pelas estruturas discursivas de múltiplos veículos de circulação e alocação de informação uma vez que

No contexto multimídia da produção cultural, as artes artesanais (do único), as artes industriais (do reprodutível) e as artes eletrônicas (do disponível) se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem (tradução intersemiótica). As artes decorrentes destes processos se combinam, atravessam-se, contradizem-se e retraduzem, organizando a produção da subjetividade sob a dominância do eletrônico que performatiza tudo.



Isso é visivelmente perceptível no almodrama. Para Ballesteros (in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 71) a performance é o aspecto central do cinema do Almodóvar: a caracterização de muitos de seus personagens é próxima da performance<sup>36</sup> – são músicos, cantores, atores de teatro e cinema, dubladores, personalidades de TV, Drag queens, toureiros, entre outros, cuja exposição reflete a própria condição performática. Cohen (2002, p. 45) afirma que “o trabalho do artista performer é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionais, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema.” Os artistas personagens de Almodóvar sinalizam um constante desejo de desatamento do ambiente estabelecido, e as histórias improváveis em que estão inseridos reforçam com intensidade esse anseio pelo assistemático.

Como visto, a malha diegética almodovariana é resultante de relações inter e extratextuais variadas e amplas, mas geralmente tematizadas sobre a figura performática e sitiada por intertextos. O ponto que se destaca nesta reflexão é como tais operações impactam sobre a personagem, esta última objeto de análise aqui almejado, como veremos nos próximos tópicos do capítulo.

### **3.1. Desejo em estado bruto: De *Carne Viva*, *Tarântula* e *A Voz Humana* à *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A Voz Humana***

*Carne Viva*, do original em inglês *Live Flesh*, é o ponto de inspiração que leva Almodóvar a escrever o argumento que, posteriormente, se transforma no filme *Carne Trêmula*. O romance narra a história do predador sexual Victor Jenner, que após mais de uma década preso por atirar em um policial durante um sequestro, vê-se novamente envolvido na vida do policial, agora cadeirante, ao se apaixonar e desenvolver uma obsessão por Clara, namorada de David. O primeiro capítulo do romance policial apresenta uma série de acontecimentos circunstanciais que impactam sobre o futuro de todas as personagens de forma intensa: tudo se desenvolve, neste primeiro momento, com a ciência dos sujeitos participantes, dentro de um jogo de representações em que cada um quer se fazer crível.

Apresenta-se uma cena de sequestro: a jovem Rosemary Stanley encontra-se cativa, em sua própria casa, de um suposto estuprador que invade sua casa após fugir da cena de uma

---

<sup>36</sup> A performance, do inglês *performance art*, é uma expressão cênica que equaciona tempo e espaço: “para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local.” (Cohen, 2002, p. 28)



tentativa frustrada de estupro; o jovem estuprador partilha idade mais ou menos aproximada com o jovem sargento-detetive David Fleetwood, que a mando de seu superior, o detetive-superintendente Ronald Spenser, entra na residência a fim de libertar a refém; a situação é deflagrada quando a vizinha da jovem Rosemary, Sra. Steady, aciona a polícia ao ouvir um grito e uma janela ser quebrada; há uma pequena, depois considerável, multidão assistindo a cena de negociação entre o sequestrador e a polícia; mais tarde, a situação se consolida como espetáculo midiático com a chegada das equipes de TV e repórteres fotográficos; Spenser encarrega o policial Fleetwood, então noivo de Diana, da missão de surpreender o bandido irrompendo a residência pelo mesmo caminho usado pelo meliante, uma árvore (glicínia) na lateral da residência, próxima a uma janela; o superior Spenser garante a Fleetwood que a arma utilizada é uma imitação, já que do estuprador, que já atacara até então pelo menos cinco mulheres, não foi relatado uso de arma por nenhuma das vítimas (nem mesmo daquela que escapara instantes antes sendo salva pelo namorado, ocasionando a fuga do predador sexual).

O sequestro em si revela-se uma apresentação performática, uma grande cena: a negociação é feita à janela, com o estuprador e sua vítima emoldurados sob uma vidraça superior da casa, a polícia à entrada do jardim da casa, uma espécie de palco, e a multidão, mais recuada, espectadora de tudo, e cuja descrição das reações corrobora com o efeito dramático das performances do sequestrador, que blefa ou não, e da polícia, que também blefa ou não.

O capítulo é construído em clara analogia ao palco e à performance teatral: o personagem Fleetwood relaciona, por exemplo, o momento anterior à sua entrada na casa, quando o sequestrador abre as cortinas e chega à janela, a uma peça de teatro que ele e a noiva assistiram no Natal, ao momento em que o vilão da peça, o Rei Demônio, quando as cortinas se abrem e o personagem aparece com muita dramaticidade (RENDELL, 2011, p. 15-16); a voz do estuprador soa, na perspectiva de Fleetwood, dramatizada - quando, abaixo da janela, ele se comunica com o policial, “ele falou como se fosse o apresentador de alguma espécie de espetáculo. Bom, talvez fosse mesmo, e estava fazendo sucesso, a julgar pela avidez do público que resistia à chuva e ao frio.” (RENDELL, 2011, p. 11); da mesma maneira, quando Fleetwood entra na casa, ele percebe o quarto como um espaço de encenação: “O quarto apareceu a sua frente como o cenário de um palco (...) O homem armado estava de costas para um guarda-roupa de canto, apontando a arma para Fleetwood, com a moça na frente dele e o braço livre ao redor da cintura dela” (RENDELL, 2011, p. 19).

Percebe-se então uma inversão do palco: antes o leitor percebe a narrativa do capítulo como um espectador exterior, além da linha do cenário completo onde se posicionam vilão e

vítima, heróis e na base a multidão espectadora, agora o palco é invertido, na descrição da entrada Fleetwood na casa, e por fim, de forma bidimensional (o lado do sequestrador e o lado de Fleetwood) até o encerramento do capítulo, que se dá na percepção de Fleetwood de que ele não consegue se levantar e de que há sangue no chão - o leitor compreende que ele foi baleado nas costas e, a multidão (e o efeito da cena) não fazem mais parte da encenação. Uma espécie de imitação da arte pela vida. É este panorama que inspira a construção das primeiras cenas de *Carne trêmula*.

No filme, o caráter de ficcionalização da vida ocorre a partir de intertextos que enunciam acontecimentos futuros: de *Ensaio de um crime*, de Buñuel, vê-se na televisão, além da abertura que acompanha uma conversa telefônica entre Elena e Victor, o momento em que, já no apartamento de Elena, Victor ao sofá encontra-se hipnotizado por uma cena em que uma mulher é estrangulada e tem o corpo arrastado por seu assassino. Percebe-se, em perspectiva, que livro e filme lançam mão de referências miméticas para constituir o primeiro ato da narrativa: a mulher cativa, debelada, entre aquele que deseja sobreviver e o outro que deseja abocar. O feminino movimentando suas forças masculinas.

Ao emprestar o fragmento narrativo, Almodóvar constrói a adaptação fílmica a partir do que ele chama de “buracos negros” do capítulo:

Percebi que esse primeiro capítulo estava cheio de artifícios, de buracos negros, de questões em suspenso. Porque o policial envia seu subordinado para a morte? Ruth Rendell não dizia nada sobre suas motivações, que não lhe interessavam. Mas se alguém faz isso é porque, por uma razão ou outra, quer se vingar. Portanto, imaginei que David, meu jovem policial, tinha uma relação com a mulher de seu superior, Sancho, que queria fazê-lo pagar por isso. Outra questão: porque motivo um rapaz que caba de tentar estuprar uma moça se refugia na casa de outra mulher, onde só se pode esperar que a polícia venha buscá-lo? Seria muito mais convincente que ele já conhecesse a moça que vive nessa casa. No romance, ela nunca mais reaparece, enquanto para mim o fato de ela ter um lugar crucial no primeiro capítulo fazia dela, de imediato, uma personagem muito importante.” (Strauss, 2008, p. 195-196)

O filme apresenta um conjunto de personagens que, tal qual recorre no cinema almodovariano, se pautam no socialmente deslocado: Victor Plaza é um jovem órfão que conhece a drogada Elena em uma noite e se encanta por ela; David, o policial que manteve um caso com a esposa do parceiro, também se encanta por Elena, que se casa com ele movida, entre outras coisas, pela culpa; Sancho é o policial violento e passional, que no fim das contas é incapaz de suportar a ideia de perder a esposa, Clara, a quem tanto maltrata; Clara é a amante

reprimida que encontra no afeto amiúde de Victor um pouco da paixão que tanto anseia e dá por ele a própria vida.

*Mygale* conta a relação da personagem Éve com o cirurgião Richard Lafargue, a quem chama de “Aranha”. De uma forma obscura e perversa, trata-se de uma história de amor e entrega entre dois personagens condenáveis: um estuprador e um cientista sádico. Éve é mantida pelo médico em um quarto repleto de caixas acústicas, das quais emite aos gritos ordens à cativa; na mansão onde Éve se encontra aprisionada também existe um anexo cirúrgico clandestino projetado por Lafargue. Éve é prostituída pelo cirurgião, que obriga a jovem fazer sexo, em locais públicos, com estranhos em troca de dinheiro; a prisioneira também é feita viciada em ópio por vontade do médico.

A violência contra Éve, que fora antes Vicente e permaneceu preso por quatro anos até Lafargue extirpar sua masculinidade, é o objeto de descarga de vingança do homem cuja filha, após colapso, foi internada em um sanatório. Enquanto Vicente é cativo, o jovem em transformação foi submetido a todo tipo de indignidade, e começou a chamar o médico, cuja identidade ele então ignorava, de Aranha. O médico captura Vicente ao descobrir que um ataque dele a sua filha a levou ao estado de loucura em que se encontra. Na mesma teia encontra-se o personagem Alex, ladrão fugitivo e amigo de Vicente, que procura o médico a fim de mudar o rosto. O que o médico ignora é o papel de Alex no enlouquecimento de sua herdeira. O livro divide-se em três partes, não lineares: a aranha, o veneno e a presa. No decorrer da narrativa, a dinâmica que se estabelece entre as personagens torna mais complexo definir quem é a criatura predadora, o que é o veneno e quem é a presa. A história é contada partindo do meio, seguida pelo início até o meandro apresentado, e do mesmo até o desfecho.

A adaptação Almodovariana para *Tarântula* utiliza essa organização do tempo e conflito de identidades: a primeira parte nos apresenta Vera, finalizando seu tratamento de redesignação sexual, e o desenvolvimento de seu envolvimento amoroso com Ledgard; a segunda parte apresenta, nos sonhos e lembranças de Vera-Vicente, Ledgard e Marília, o enlouquecimento e a morte de Norma, a rotina e o sequestro de Vicente, seu envolvimento com o estupro da filha de Ledgard e sua transformação em Vera; a última parte se pauta no ponto em que a primeira parte na narrativa foi interrompida, quando Ledgard e Vera dividem a casa como um casal de fato.

Em *A voz humana* de Cocteau, o discurso é duplamente fragmentado. O leitor tem acesso apenas um dos lados da linha telefônica. O holofote é focado exclusivamente na versão feminina do diálogo, a narrativa se dá por fragmentos de fala, metáfora óbvia do coração em pedaços que a personagem tenta recompor com frases difusas, numa avalanche desarticulada

de afetos contraditórios e no uso de todos os expedientes emotivos de que dispõe: a persuasão, o disfarce, a mentira, a súplica, a vitimização, o surto, o soluço, a lembrança, a raiva, a regressão, o medo, a sedução e o charme. Todo o rol de estereótipos e figuras de retórica, enfim, em desconexo atropelo, próprio do afeto ofendido, flutuando entre o aparente equilíbrio e o patente desequilíbrio causados pelo amante, indiferente, que a abandonou e com quem ainda tenta uma última nota de cumplicidade.

Pode-se inferir que o roteiro da adaptação almodovariana para *Carne Viva* dá-se do cruzamento entre um conjunto de ações da cena e de informações omitidas na narrativa, estas arquitetadas ao estilo do cineasta. Em *Mygale*, há maior proximidade entre roteiro fílmico, estrutura narrativa e diegética da obra literária, mas assim como na primeira adaptação feita por Almodóvar, a proximidade maior é, notadamente, com a estética almodovariana, o que se dá não apenas no nível de condução da história e de intervenções narrativas, mas também nos planos, montagem e desenvolvimento das personagens, em que os buracos na narrativa literária são operados pelo diretor de forma a dar origem a um contorno entre o fílmico e o literário – um estreito continental, de mesmas águas, muito próximos, mas distintos. Ao adaptar a obra literária como filme, Almodóvar decidiu suprimir várias passagens do texto. O cineasta eliminou, ainda, transbordamentos emocionais e verbais, bem como redundâncias, tornando a personagem menos excessiva e, por isso mesmo, mais próxima do espectador, facilitando a identificação. Assim como no texto de Cocteau, a jovem não tem nome. *Carne Viva*, *Carne Trêmula*, *Mygale*, *A pele que habito* e *A voz humana* são narrativas com pontos em comum, mas cujas histórias portam desenvolvimento e desfechos distintos.

No nível da intersemiose, evidencia-se a tipologia da tradução indicial, determinada pelo signo antecedente, mas cuja relação referencial se resolverá em sua singularidade, de forma que se acentuam os caracteres do meio que acolhe o signo (PLAZA, 2003, P. 93). Eis a operação tradutória formalmente rotulada como transposição. Semioticamente falando, a transposição do signo literário para o signo cinematográfico alcança também dimensões simbólicas e icônicas, e a análise que se debruça sobre a perspectiva linguístico-discursiva reconhece as proporções tradutórias entre romance e argumento, argumento e roteiro, roteiro e película, película e recepção, nas dimensões do signo, do objeto e do interpretante. Nos filmes em análise, as observações se atêm às extensões estética, contextual e transpositiva dos elementos da operação de tradução identificáveis na adaptação de Almodóvar e da aproximação promovida entre as personagens transpostas e a tipologia de personagens do diretor. Como explica Clüver (1997, p. 45), o termo adaptação adquire o sentido de operações livres para a elaboração de algo reconhecidamente novo; esse novo, no caso em questão, são os filmes *Carne*

*Trêmula*, *A pele que habito* e *A voz humana* e a reafirmação da presença de múltiplas influências artísticas. As escolhas do cineasta para as adaptações confirmam seu compromisso primeiro com o seu próprio estilo de fazer cinema e de construir personagens sem negar o afeto pela literatura e uma tradição de adaptação cinematográfica.

Academicamente, acredita-se aqui ser desnecessário advogar em favor da relevância de reflexões sobre a personagem almodovariana, haja vista o volume considerável de produções sobre o cineasta e sua obra: é uma redundância dispensável no caso de um autor muito estudado porque o irrelevante não provoca pulsão de se escrever e de refletir sobre ele. Sobre os gêneros no seu cinema, sobretudo o feminino, há um interesse acadêmico que evidencia certas saliências: Strauss (2008, p. 10) esclarece que “Almodóvar mistura e reformula os gêneros cinematográficos tal como mistura e reformula os gêneros masculino e feminino”; Melo (in CANIZAL, 1996, p. 273) aponta em Almodóvar como um sintoma do fracasso das estruturas masculinas a “apropriação da essência e posição sexual feminina no discurso de um criador masculino”, uma descoberta e uma resposta aos desejos do homem; sobre a simultânea singularidade e regularidade dos tipos de personagens no cinema do espanhol, Paiva (in CANIZAL, 1996, p. 277) aponta que

Na obra de muitos autores alguns temas e figuras se repetem. Considerando as repetições, recorrências e mesmo redundâncias de alguns traços ao longo de um discurso como responsáveis pela coerência semântica do texto em questão, percebem-se nos filmes de Almodóvar não uma, mas várias unidades reiterativas.

Para Santana (2007, p. 153), Almodóvar não faz um cinema de gêneros, porque “suas histórias utilizam gradientes que vão do perfil masculino ao feminino – ou vice-versa – no sentido de se traduzirem como elementos que explicitem sentimentos.” Para o autor, em Almodóvar, o gênero biológico, assim como a orientação sexual, não são relevantes como conflitos sociais ou de discriminação; para Vernon (in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 59) a emergência de sons femininos de corpos masculinos e vice-versa atestam a fascinação de Almodóvar pelo andrógeno e pelo incomum; Ballesteros (in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 71) propõe no cinema do espanhol a oposição às normas sexuais estabelecidas a partir da representação da performance ao vivo, em que os personagens (re)definem ou (des)constroem suas identidades. Há, como visto, a consonância quanto a abordagem incomum do gênero no cinema do espanhol.

Visto o exposto, o feminino almodovariano não deve ser observado de um ponto de vista dicotômico ou antagônico, em oposição ao masculino porque se percebe uma diluição de

limites entre gêneros: o masculino não se refere exclusivamente à figura do homem, o feminino não se restringe à mulher e entre um gênero e outro se encontra o transgênero, resistente às limitações da categorização tradicional. O que de fato aqui interessa é como o cineasta adapta personagens emprestadas e as insere em sua tipologia.

### **3.2. Desejo lapidado: as mulheres de Almodóvar em *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A Voz Humana***

A literatura e o cinema se tornaram, assim como outras manifestações artísticas, um registro analógico do duelo de representação de poder ao longo da história. Eagleton (1996, p. 129) assegura que não houve período na história em que uma boa parte da raça humana não tenha sido banida ou sujeitada a condição de inferior e a oposição entre homens e mulheres talvez tenha se tornado a mais virulenta dessas oposições. A partir dessa observação, pode-se sugerir que o entendimento polarizado macho-fêmea, perspectivação binarista do gênero, advenha do pensamento verticalizado entre os gêneros masculino e feminino, e aquilo que se encontra entre eles se posiciona conflituosamente entre duas forças, resistindo por via da indefinição.

Perspectivas dos estudos de gênero sinalizam que o masculino não é inerente ao homem assim como feminino não se refere apenas à mulher: para Halberstam (1998, p. 41), por exemplo, em sua proposta de masculinidade feminina, “existem alguns espaços bem óbvios em que as diferenças de gênero simplesmente não funcionam”. Pode-se deduzir que a arte manifesta como a tipologia do que se compreende feminino e masculino está mais relacionado à reprodução de comportamentos e ideias do que ao gênero biológico propriamente. É recorrente a associação do adjetivo “hegemônico” a representação da imagem e dos tipos do cinema, nesse sentido observado que o cinema, e as mídias de maneira geral, tendem a retroalimentar modelos que se sedimentam no imaginário cultural vide a força da repetição contrafeita, disfarçada:

Como fruto da falha nos ideais ideológicos reguladores, o corpo imaginário sucumbe à desmesura de seus imperativos, da qual resultam o autocentrismo cegante, as metáforas do exibicionismo, a hegemônica estetização da existência, de que a estesia midiática sabe tirar proveito em retroalimentar em um círculo vicioso que incansavelmente busca expelir do seu campo as tensões e contradições humanas, a dor, o envelhecimento e a morte. (SANTAELLA, 2004, p. 150)

O cinema convencional tipifica as representações de gênero em modelos, estereótipos e arquétipos que tendem a se proliferar e se cristalizar com o tempo: a teoria feminista cinematográfica emerge nos anos 1970 apontado sobretudo os estereótipos negativos que tanto o cinema Hollywoodiano, antifeminista, quanto o cinema Europeu, falocêntrico, pelas quais a mulher é representada (madonas, prostitutas, mulher fatal, descuidada, oportunistas, golpistas, professoras antiquadas, reclamonas, ninfetas) e que a tornaram objeto sexual, infantilizando-as ou demonizando-as (STAM, 2000, p. 171). Teóricos ainda apontam haver muito a se explorar nesse sentido: a representação da mulher no gênero de horror, populado por monstros femininos, segundo Creed (1993, p. 1), tem sido negligenciada pelos estudos feministas, mas é fato que o monstro feminino ou feminino monstruoso é uma concepção presente em todas as civilizações. Aqui se sobreleva que a figura do monstro, em si, é representada masculina ou feminina, mas a projeção da ideia do monstruoso só descobre a noção do gênero nas ideologias e no contexto da linguagem que o constrói e em que se insere.

O insólito, o estranho, o incomum despontam nesse contexto como desvios à norma estética hegemônica, distanciando-se em maior ou menor grau dos modelos imaginários consolidados. Nesse sentido, a personagem almodovariana em toda a sua estranheza se difere da abordagem de gênero do cinema clássico e configura um *corpus* relevante para os estudos de gênero. O título de várias obras e estudos sobre o cinema de Almodóvar induz a conclusão de que seu cinema é feminino, mas o que de fato ocorre é que o cineasta espanhol edificou ao longo de sua cinematografia a abordagem singular para representação do gênero que escapa ao binarismo e instaura uma espécie de caos classificatório: Balestteros (in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 91) aponta em Almodóvar uma cinemática dos corpos auto-implicativa, um corpo simulado e hiper-real que põe a descoberto o aspecto performativo do gênero (o gênero como um conjunto de caracteres); Bigarelli (2003, p. 186) entende que é pela ambiguidade sexual, da inversão de papéis e estereótipos que, por exemplo, fragiliza o homem e endurece a mulher, que a narrativa almodovariana revela uma nova constituição das mulheres e dos homens, que estorva barreiras classificatórias.

Em Almodóvar, o gênero é uma construção (ou desconstrução) e o cineasta foge à dicotomia masculino/feminino e à categorização da identidade sexual: para Balestteros (2009, p. 88), os filmes do diretor espelham a rejeição do diretor a categorizações rígidas ou engajamento de identidades políticas em favor da ambiguidade e da queerness. Por isso, é possível afirmar que Almodóvar, por meio de sua produção cinematográfica, é uma entidade cujo discurso constrói uma percepção de suas personagens que termina por representá-lo:

Ao falar do outro por meio de suas personagens, Almodóvar fala de si e traz a público um discurso próprio e original. Homossexuais masculinos, lésbicas, transexuais, travestis e, notadamente, mulheres, não raro são representados como transgressores das regras impostas pelo mundo oficial.” (AZEREDO, 2012, p.181).

É desse modo que o cineasta constrói uma tipologia do feminino e do masculino que torna o seu cinema tão particular. Tendo em vista a tipologia almodovariana, serão exploradas, a seguir, as personagens nas adaptações cinematográficas em análise.

### **3.2.1. As mães: a prostituta, a cúmplice e a mãe em espera**

Ao discutir a representação do feminino a partir do olhar artístico masculino, Lesser (1999, p. 34) faz um apontamento sobre o autor literário que pode ser estendido também ao cineasta: sem pretensão de afirmações categóricas, a autora especula que uma obra que tome como ponto de partida a figura materna evidencia um artista que se dedica às mulheres porque a mãe é primeira mulher do artista. No cinema popular o maternal recorre como um fator motivador, com heroínas femininas que agem em prol de proteger sua prole, biológica ou adotiva, ou em memória desses filhos (TASKER, 1998, p. 69). Esse comportamento maternal é facilmente identificável nos filmes de Almodóvar, e também nas adaptações cinematográficas *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A Voz Humana*. Contudo, o engenho narrativo almodovariano amplia a complexidade das relações e do poder dessas personagens com relação ao objeto a quem dedicam afeto (a prole). Este primeiro momento se debruça sobre três mães: Isabel, Marília e a mãe de Vicente.

#### **a) A mãe do condenado**





Fig. 32 00:09:22 O nascimento de Victor, filho da prostituta Isabel, é satirizado na sequência de *No-Dos* que misturam equívocos nas enunciações e previsões sobre o futuro do menino, apresentado com vales transportes vitalícios.

Isabel Plaza Caballero dá à luz a Victor dentro de um ônibus, sob um arranjo de lâmpadas aéreo com uma estrela no centro. É noite e neste dia, 02 de janeiro de 1970, foi decretado estado de exceção. Vivendo em uma pensão, a mãe de *Carne Trêmula* figura fundamentalmente quatro cenários: o trajeto entre a pensão e o ônibus onde o parto ocorre, a sequência de *No-Dos*<sup>37</sup>, que noticiam o nascimento de Victor, a narração em off de sua carta comunicando ao filho detento que ela está com câncer e provavelmente falecerá antes de sua saída, e a fotografia no detalhe da lápide da sepultura onde está enterrada. É nesse último espaço cenário que Victor conhece Clara, que viria a “substituir” Isabel assumindo o papel de amante maternal.

Logo após o parto de Victor, dentro de um ônibus, o condutor dirige para o hospital, e a saída do ônibus revela no muro uma pichação: “LIBERDAD ABAJO EL ESTADO DE ESCEPCION”. Cabe reflexão sobre o nascimento, evento biológico e natural que se dá no tempo do corpo e quando a criança se encontra pronta para se libertar do útero: nessa leitura, Isabel é mãe de um menino destinado a transgredir, pois o direito de liberdade, ou “faculdade de uma pessoa fazer ou deixar de fazer qualquer coisa por sua livre vontade” (KURY, 2010, p.645), encontra-se revogado pelo Estado de Exceção. Victor Plaza, assim como o personagem

<sup>37</sup> Termo informal para *Noticiarios y Documentales*, o No-Do foi um formato veiculado na Espanha durante a ditadura franquista. O No-Do era composto de uma sequência de notícias de curta duração cada uma delas, transmitida como *curiosidades*, intercalada às notícias de atualidade (política).

Victor Jenner, de *Carne Viva*, é um transgressor por natureza; Jenner é um jovem dominado pelo impulso de violentar, portador de estranhas fobias e aparentemente incapaz de refrear seus impulsos e medos, Plaza é um transgressor do acaso. As figuras maternas substitutas para Victor Jenner e Vitor Plaza acentuam esse aspecto dos personagens: em Jenner, a insana tia Muriel ascende o sentimento de violência, para Plaza o envolvimento acidental com Clara reforça o poder do acaso.

Tanto no romance quanto no filme a figura materna é relacionada, na contramão do cinema convencional, ao ato sexual, da mulher amante antes de ser mãe. No romance *Carne Viva* a mãe do personagem Victor Jenner é apresentada da perspectiva do personagem, narrador da história, como a outra metade do marido, cujo papel de esposa era favorecido em detrimento do papel de mãe. Nas lembranças do personagem os pais “eram tudo um para o outro, trancados em uma relação exclusiva de companhia, devoção e sexo” (RENDELL, 2011, p. 39). Em *Carne Trêmula*, é no último quadro do qual a mãe Isabel faz parte, na conversa do filho com sua lápide, que é revelado que Isabel, além de mãe solteira, fora prostituta e que deixou uma economia no banco para o filho, que malfada a injustiça na profissão da mãe: “Quando venía para acá, intentaba calcular cuantos polvos habrás tenido que echar para ahorrar 150 mil pesetas. (...) ¡No és justo!”<sup>38</sup>. Apesar de ficar preso por seis anos por um ato que ele não cometeu, Victor considera sua mãe uma vítima da injustiça social sistêmica que obriga uma prostituta a transar com mil homens para fazer alguma economia, enquanto ele, entregador de pizza, ganharia o mesmo valor, nas suas próprias palavras, sem “nenhuma trepada” ser necessária.

A prostituta é uma personagem recursiva na cinematografia almodovariana, sendo um dos tipos do diretor. A marginalidade de Victor Plaza é assinalada em origem (a mãe) e no nascimento. Da figura de Isabel nos quatro cenários depreende-se a dor lancinante, a felicidade breve, o engano, a solidão e o descanso soturno depois de convalescer de um câncer. Não há projeção da sensualidade e do corpo como objeto de prazer: Isabel é apenas, e somente, a sofrida mãe prostituta de Victor. Victor encontra suas duas figuras maternas substitutas por causa de Isabel, que é uma labiríntica projeção para as personagens de Elena e Clara: Elena se aproxima de Isabel na perspectiva do sexo desvinculado de afeto e posteriormente em seu papel no abrigo infantil, em que ela traveste um papel materno ao cuidar das crianças desamparadas

---

<sup>38</sup> “Quando vinha pra cá, tentava calcular quantas trepadas deve ter dado para economizar 150 mil pesetas (...) Não é justo!” (Legenda oficial, DVD, 2013, Twenty Century Fox)

que o local acolhe; Clara, após a saída de Victor da cadeia, veste, alimenta e cuida daquele a quem considera seu *menino*. As amantes travestem-se de mães.

A prostituição não é uma abordagem em Almodóvar, mas um artifício da caracterização da personagem para além dos espaços que ela percorre, e as questões socioculturais que geralmente o cinema narrativo convencional (sobretudo o melodramático) costuma ressaltar a partir desse papel social estão geralmente ausentes nas personagens almodovarianas. A prostituta tipificada pelo cinema comercial é construída em função de expectativas clichês, que relegam a personagem ao extremo rebaixamento e à espera de um resgate, geralmente um resgate moralizador. Nesse sentido, a meretriz de Almodóvar tende à transgressão, e não à estereotipação: ela é transgressora porque caminha nos interditos do imaginário cultural e não aguarda a remissão social, fundindo caracterizações e constituindo-se uma personagem ambígua: Isabel é, simultaneamente, a mãe sofredora e a prostituta entregue à promiscuidade.

A prostituta em questão é complexa como o próprio conceito da prostituição, que abrange o objeto erótico (paradoxo), a baixa prostituição (rebaixamento) e a prostituição religiosa (consagração), dentro da reflexão proposta por Bataille para a prostituição como objeto do desejo: “A prostituição propriamente dita não introduz senão a prática da venalidade. Pelo cuidado que ela dá aos seus adereços, pelo cuidado que tem com sua beleza, que os adereços põem em relevo, uma mulher considera a si mesma como um objeto que ela, constantemente, propõe à atenção dos homens.” (BATAILLE, 1987, p. 86). Os planos apresentam a faceta materna de Isabel, sem a contemplação de si mesma como objeto, a evocação da imagem da mãe como prostituta está na referenciação do discurso do filho e, por isso, ela é mais mãe almodovariana do que prostituta. Assim sendo, ela é uma mãe marginal e a mãe de um marginalizado, sentenciada duplamente ao estigma da exceção, um estado no qual ela e o filho se encontram metaforicamente imersos.

#### b) As mães dos estupradores

O estupro, a violação do corpo, é uma modalidade de violência que se repete ao longo da cinematografia almodovariana. Curiosamente, ao adaptar o romance *Carne Viva* o cineasta optou por extirpar do protagonista Vitor a característica de estuprador em série, o que altera profundamente a condução da narrativa, no livro construído a partir da perturbada mente do criminoso por natureza. Vitor deixa de ser um agressor para se tornar uma vítima das agressões sociais e políticas de seu contexto. Já a adaptação de *Tarântula* preserva a potência da violação

do corpo físico. As mães de Vicente, Ledgard e Zeca partilham a imagem de mães de violadores, mães transgredidas e transgressoras.



Fig. 33 00:53:36 A mãe do personagem Vicente não tem o nome mencionado, o que restringe sua figura à imagem de progenitora. A personagem é por repetidas vezes enquadrada cercada por manequins sem rosto, numa espécie de enunciação do processo de esfacelamento do filho.

Em *A pele que habito*, a mãe do personagem Vicente é exclusivamente sua mãe. Em nenhum momento da trama seu nome é citado, explicitando a entidade materna que a personagem representa: costureira e modista, é claramente a referência de Vicente, que constrói manequins artísticos para suas vitrines e posteriormente passa a modelá-los enquanto prisioneiro de Ledgard. O desaparecimento de Vicente opera visível degradação física na personagem: dona de uma loja de roupas, é apresentada como uma mulher madura elegante, maquiada e protetora; o desaparecimento do filho tira-lhe a vaidade e o sorriso. Nos sonhos e lembranças de Vicente, a presença da mãe lhe reafirma sua identidade, mesmo despido de sua pele e aparência. É para ela que Vicente retorna quando empreende fuga, é alegando a presumível preocupação dela que ele suplica sua liberdade a Ledgard. O reencontro entre mãe e filho, agora Vera, seis anos depois, apresenta a personagem como uma mulher reservada e que deixou a vaidade inicialmente para trás: os cabelos presos e o rosto limpo acentuam esse aspecto. Ela abandona a maquiagem enquanto seu filho a agrega ao seu corpo. O desaparecimento do filho promove um desmascaramento no sentido que se decompõe, na

imagem da mãe, os artifícios da feminilidade expondo o suporte sensível – corpo/rosto – como um enunciador que se exprime dentro de um grupo de referências e elementos significantes dotados de intencionalidade (a maquiagem ou ausência dela, a cor e a forma da indumentária como discursos culturalmente instituídos).

Inicialmente a mãe de Vicente não acredita na morte do filho, e se desespera quando as investigações sobre seu paradeiro são encerradas quando a moto do filho é encontrada em uma encosta. Ela continua divulgando no jornal a foto do filho desaparecido. A figura da mãe de Vicente é emblemática: assim como Ledgard manipula a criação de uma segunda pele, ela é a modista que cria a falsa epiderme que veste a nudez civil-cultural: como costureira cria roupas, a segunda pele indispensável da cultura ocidental, e como dona de loja de roupas usadas manipula segundas peles que já pertenceram a outrem; assim como Ledgard constrói Vera, Vicente é uma construção da mãe, que zela, educa e veste. Ledgard extirpa de Vicente a pele que lhe foi dada pela mãe, que espera, sem saber, durante seis anos a gestação de Vera-Vicente. É tal qual Isabel a parturiente em dor e em espera, imersa em um contexto de incertezas. E é, assim como Marília, a mãe do algoz de seu filho, uma mãe que vive a sina do filho perdido, tomado.



Fig. 34 Marília, a mãe dos filhos perdidos

A personagem Marília, uma variação poética do nome Maria, remete à figura cristã mãe do Cristo (criador), uma construção imaginária que se associa às ambições de engenho da vida que o filho Ledgard expressa em sua conduta como médico e cientista. Ela vivencia essa sina

duplamente: ele dá à luz a Robert, fruto de um caso com o patrão da casa, e a Zeca, filho de um empregado que desaparece; ela perde Zeca, que cresce nas ruas e na criminalidade, e também Robert, que é assumido como filho do casal de patrões. Marília retorna para Robert, para morrer com ele, e Zeca retorna para a mãe, em fuga, para ser morto pelo irmão. Marília amarga uma maternidade infeliz. A personagem assume a responsabilidade pela insanidade dos filhos, afirmando que a loucura está em seu ventre. Assim como Isabel, mãe de Victor, não há sorrisos e prevalece a expressão triste. Marília é a amante preterida, a mãe privada dos filhos e a mulher abandonada. A personagem está destinada à infelicidade.

A mãe cúmplice, aquela que partilha com o filho, ganha um sentido dúbio na comparação das duas personagens, já que ambas compartilham com os filhos um ofício, mas enquanto Vicente herda da mãe as habilidades de alfaiataria, é o filho Ledgard quem instrui a mãe quanto aos procedimentos no seu papel de sequestrador e cientista sádico. Outro aspecto que explora as relações parentais sem recorrer à tradicional abordagem hierarquizada é o reforço da figura materna na ausência do ente paterno não dramatizada: no caso de Vicente, trata-se exclusivamente de sua mãe, sem qualquer alusão ou menção ao pai, no caso de Ledgard o pai e ex-patrão (e até mesmo a mãe adotiva) é apenas uma citação, denotando que foi de fato Marília que sempre exerceu o papel parental. Neste aspecto as mães de *A pele que habito* se aproximam da mãe Isabel de *Carne trêmula*, cuja identidade do pai de seu filho Victor não é questionada ou referida em nenhum momento da narrativa. A mãe solteira é uma construção que no imaginário cultural comercial associa-se a incompletude, enquanto nas suas adaptações transforma-se em uma leitura que estreita e robustece o laço mãe-filho, ainda que perverso.

### **3.2.2. Esposa e amante**

O triplo adultério/casamento infeliz une as personagens femininas de *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A voz humana*. É o adultério, em suas consequências, que desencadeia as três narrativas. O domínio patriarcal se desestrutura em vínculos emocionais nos quais o abuso e a opressão se tornam ações espelhadas, de forma que a ruína da esposa espelha o desmoronamento do cônjuge masculino.



Fig. 35 A personagem Elena, na primeira parte da trama, enquanto espera a chegada de seu traficante.

Elena e Clara, as esposas adúlteras de *Carne Trêmula*, são uma construção almodovariana a partir das personagens Rosemary Stanley e Clara: a primeira é a refém do episódio que culmina no tiroteio que leva Victor Jenner para cadeia e David Fleetwood para a cadeira de rodas, e desaparece da trama após o primeiro capítulo; a segunda é a namorada do já cadeirante David e que casualmente se envolve sexualmente com Jenner. Há perceptíveis elementos das personagens de Rendell na adaptação almodovariana, mas é seguro afirmar que as personagens de Almodóvar são outras. Nesse ponto é notável a identificação de características comuns às personagens do melodóvar na personalidade de Elena e de Clara: o vício, a instabilidade emocional, a busca pelo amor e a entrega à desmesurada paixão.

A Elena de Almodóvar, uma possível insinuação a mítica Helena de Tróia<sup>39</sup> no sentido em que estabelece uma batalha entre dois homens que a desejam, resulta da comunhão entre as personagens Rosemary Stanley e Clara, preservando delas os sentimentos de refém e de abnegada. Na trama almodovariana, a personagem é a esposa do policial paraplégico, deixando de ser uma drogada mimada para se tornar uma adulta que consome maconha com o marido

<sup>39</sup> O mito coloca em oposição Menelau, marido de Helena e rei de Esparta, e Paris, filho do rei Príamo de Tróia, jovem pastor que havia crescido na obscuridade em razão de augúrios que davam o jovem como a futura causa da ruína do reino de Tróia. O amor que Helena desperta é responsável por levar os personagens masculinos a atos extremos. Nela reside, sobretudo, a idealização e a reprodução de ideal. Na alegoria almodovariana Menelau representa a força institucionalizada (Davi), e Paris (Victor) o jovem destinado a marginalidade e ao caos. Na figura do mito de Helena, Stoichita (2008) explora um duplo: a narrativa da guerra troiana conduzida sobre o simulacro Helena e a mulher Helena, contramito presente em narrativas como a de Eurípedes.

normalmente: a figura da viciada, extirpada com o casamento e o novo estilo de se portar e agir dá lugar a uma esposa voluntária social e filantropa que consome maconha, inabilitando rótulos como “maconheira” ou “viciada”. Embora a maconha seja ilegal na Espanha, o consumo do baseado pelo ex-policial e pela filantropa soa cotidiano, uma atividade amoralizada pela naturalidade da cena.

Antes de ser esposa de David, é uma jovem rica e dependente de drogas, cuja relação com Victor se dá basicamente no nível do acaso: ela o encontra em uma boate ao acaso, ele encontra seu endereço por coincidência e, após cumprido o período de detenção, é também casualmente no enterro do pai dela que eles se veem novamente, velando o ente paterno/materno. Ambos feridos e órfãos. Elena e Victor partilham uma espécie de destino, pois não precisam procurar um pelo outro: Victor simplesmente encontra Elena sem qualquer planejamento.

No período entre o fatídico tiroteio até a soltura de Victor, Elena dá uma guinada saindo do ponto em que não sente qualquer responsabilidade (a drogada abastada e promíscua, cuja maior preocupação é esperar por seu traficante) até a sedimentação de um sentido de responsabilidade agudo, que a leva a casar-se com David, a quem sente dever os movimentos das pernas, reforçando-se a ideia de sacrifício em seu trabalho voluntário no abrigo infantil “La Fontana”, onde cuida de crianças. Elena e David não têm filhos, nem vida sexual completa já que David fica impotente após o tiroteio. A responsabilidade a leva ao duplo sacrifício. Da mesma maneira, é sobretudo o dolo, somada ao desejo, que a leva a passar uma noite com Victor, já que foi o rompante dela com a arma que desencadeou o tiroteio que levou o jovem a passar quase uma década preso injustamente. É esse mesmo sentimento que a fez aceitar Victor como voluntário no abrigo. Elena reivindica para si a responsabilidade pelo que ocorreu com os envolvidos no incidente com a arma e nessa análise fica mais clara a analogia entre a personagem e o intertexto com *Ensaio de um crime*.





Fig. 36 A personagem Elena, no abrigo onde realiza trabalho voluntário, menos de uma década após o casamento com David e a prisão de Victor Plaza.

A esposa dedicada e altruísta é o novo papel assumido por ela; anteriormente a jovem fora romantizada por Victor, numa clara inversão das expectativas amorosas, e ainda enquanto viciada, ao fazer sexo com ele em um banheiro, assume uma postura que desvincula o ato sexual de qualquer sentimento romântico, tanto que nem se lembra dele. Ela ignora que é a segunda mulher da vida de Victor (a primeira é sua mãe), e na contramão de sua vivência com mulheres sexualmente epícuras, Victor é virgem até conhecer Elena, e constrói sentimentos tão românticos sobre sua primeira vez que confessa ter roubado uma pizza, coisa que nunca havia feito antes em sua carreira de entregador, para levar para ela. É um jovem a cortejar, em oposição a voracidade sexual que o cerca pelas mulheres a quem ama.

Elena é a figura devoradora. Ela é uma personagem carrancuda e atipicamente sincera em suas palavras: ao dizer ao marido que passara a noite fazendo sexo com Victor, ele declara que ela “é tão sincera que é insultante”<sup>40</sup>. Sua sinceridade também insulta Victor, anos antes, ao declarar ao rapaz que ele não soube sequer como penetrá-la; a franqueza, contudo, não explicita os sentimentos e anseios da personagem, que falseia seus sentimentos em favor do seu complexo de culpa. Não se trata do que ela deseja fazer, que permanece obscuro a maior parte do longa, mas do que ela sente responsabilidade em fazê-lo, tanto que ela afirma ao marido que não o deixará porque é ele que mais precisa mais dela.

---

<sup>40</sup> *Carne Trêmula*, 1997.(1:18:55)

Cabe repensar o envolvimento sexual da personagem com o ex-condenado e a classificação como adultério, uma vez que o termo se refere à infidelidade conjugal, o que por sua vez destoa da franqueza da personagem para com o marido – não se pode afirmar que ela o enganou pois não mentiu sobre o ato, ela não pretende dissolver o casamento, ressaltando que sua pretensão é permanecer com o marido. Em suma, David não está sendo enganado por ela, o que torna mais complexa uma leitura do adultério como ato de traição.



Fig. 37 Clara, a esposa agredida e em busca de afeto

No caso da personagem Clara, a leitura do adultério envolve a relação secreta, a frustração emocional no casamento e o marido enganado, elementos tradicionalmente associados ao conceito de traição. O nome Clara é uma antítese da esposa infiel, que não ama o marido e esconde dele seus sentimentos e intenções. A Clara de Almodóvar não está no romance *Carne Viva*, mas indicia sutil proximidade com Clara, a namorada sexualmente frustrada, e com Diana, a noiva que abandona o policial diante da impossibilidade de tolerar as circunstâncias de sua paraplegia. A personagem é o signo da vingança e uma intervenção narrativa que muito evidencia o estilo narrativo almodovariano, da brutalidade sentimental e do arrebatamento emocional.

Em Victor, a personagem encontra uma fonte de desejos e devaneios: descobre nele um jovem sexualmente inexperiente que deseja que ela o ensine a ser o melhor amante do mundo (como a prostituta experiente, que inicia sexualmente o jovem); ele lhe pergunta suas fantasias, a fim de satisfazê-la e a contempla. A mulher Clara amante se torna sua professora e suas “lições” são ouvidas com atenção; isso dicotomiza severamente com a relação com Sancho,

em que ela ouve, não sorri, e quase não fala. Ela é uma posse do esposo, que se nega a discutir a ideia de divórcio. Ela já fora dançarina, mas não dança mais. A dançarina é só um retrato na parede de Sancho.

O caso com Victor ascende nela alguma coragem de reação contra o marido, assegurando-lhe depois de levar uma bofetada no rosto que um dia irá perder o medo que sente dele. Sancho mantém com a esposa objeto uma relação de dominação e dependência: ele a agride e acaricia, ameaçando-a e pedindo perdão em seguida. É emocionalmente dependente dela o suficiente para confessar que foi ele quem apertou o dedo de Victor no gatilho e disparou contra David, porque havia descoberto o caso que o parceiro e a mulher mantinham e que ela pretendia deixá-lo pelo então amante.

Clara parece ser um reflexo do marido: à medida que ele tenta reconquistá-la deixando a bebida, ela consome álcool cada vez mais e a mesma passionalidade que o marido apresenta à menção de separação ela demonstra quando Victor propõe que eles deixem de se ver, suplicando apenas alguns encontros e afirmando que não exige ser amada, apenas deseja ficar com ele de vez em quando. Assim como o marido, ela não tolera o abandono do objeto amado, pouco importando que o amor seja unilateral. Assim como Sancho, ela está disposta a morrer pelo objeto amado. Passional que é, morre por Victor, mas não sem antes deixar ao ex-amante uma carta que explicitamente mostra sua aceitação do fim que ela sempre previu. Assim como para Isabel, a mãe, Victor é para Clara o menino a quem alimentou, proveu e amou. Por isso ela morre por ele. Clara tem seu fatídico desfecho selado ao acaso: é por acaso, ao chegar atrasada ao funeral do pai de Elena, que ela encontra Victor e lhe dá uma carona; é por acaso que David observa sua chegada à casa de Victor, no dia de seu primeiro encontro amoroso. Ainda que seja a força do acaso que a conduz a Victor, Clara revela ter consciência de que a saída para o fim do seu casamento é a morte.

O desfecho das duas personagens é uma oposição efetiva: a vida e a morte por amor, ambas direcionadas para Victor. Para Elena é a iminência da maternidade, mas sem a austeridade contextual que cerca o parto de Isabel: Elena parece que terá seu filho em um carro, na rua, sob uma estrela de luzes natalinas. O destino que parece seguir o pai da criança dissolve-se durante a narração de Victor ao ainda não nascido primogênito, de que ele vem ao mundo em outras circunstâncias, que a rua está cheia de pessoas, livres e sem medo. O desfecho mortal de Clara também se relaciona com a vida de “seu menino”, como assim ela chama Victor: ao matar-se, e levar Sancho consigo, a esposa abusada e amante incondicional dá ao jovem a chance de um “renascimento”. Clara também se aproxima de Isabel ao escrever para Vitor uma

carta de despedida antes do momento de seu confronto com o esposo e na qual espera que seu filho tenha a chance de uma vida melhor.



Fig. 38 Gal: esposa desfigurada e inspiração

Se em *Carne Trêmula* a personagem Clara se mata por Victor, em *A pele que habito* Gal, a esposa de Ledgard, se mata na frente de Norma, comprometendo permanentemente a sanidade da filha. A personagem é uma lembrança e a forma da pele que veste a personagem Vera-Vicente. A esposa que foge com o amante e provoca a loucura da filha ao se matar em sua frente é uma figura cujas motivações e natureza são desconhecidas. Ela abandonou o marido e a filha pelo amante meliante, sabe-se que Ledgard a amou o suficiente para resgatá-la das chamas e tratá-la. Sabe-se que Gal é o nome da pele sintética e resistente ao fogo criada pelo cirurgião, e por isso ela é a indumentária permanente de Vera. É um assombramento que consome aqueles com quem conviveu em vida. Gal é a mãe que macula permanente a sua cria, transferindo o desespero e a loucura sentida em seus últimos momentos de vida. A personagem Gal, assim como seu adultério e circunstâncias em que deixa viúvo seu cônjuge, são construções de Almodóvar que inexistem na obra literária.



Fig. 39 A personagem passa por acessos de raiva, pelo impulso de implorar pela retomada da relação, pela nostalgia vazia que ignora os momentos ruins do passado, enfim, por todas as paradas usuais no caminho para algum tipo de serenidade e reconstrução de si mesma.

Existem traços da personagem de Cocteau na versão almodovariana, contudo, a criada pelo cineasta espanhol é distinta. As mulheres dos filmes de Almodóvar são fortes e, por isso, ele tentou transformar o texto num ato de vingança, já que o original deixava perceber muita submissão. E a força da protagonista de *A voz humana* é apresentada pela intensidade com que fala, pelos gestos, pela exuberância simbólica das roupas, pela determinação marcada e dura do seu rosto.

Com o andamento do filme, o diretor se mostra disposto em permitir que o comportamento da personagem seja visto como uma jornada para o fechamento, em vez de apenas muitas tentativas de manter um relacionamento que já se foi. E então ela prepara o (seu) final: veste-se de uma forma ainda mais exuberante, pega num regador e começa a regar o cenário com gasolina, convida o que está do outro lado do telefone a vir à janela e ver o que vai acontecer. Depois acende o isqueiro e tudo começa a arder – sempre o fogo como símbolo maior do desejo, da paixão, mas também da destruição, senta-se um pouco numa cadeira de realizador a olhar. Achamos que ela vai deixar-se consumir pelas chamas, como é costume em alguém tão desesperado.

A mulher sabe que naquele lugar seus desejos foram recalcados, mas também sabe que é emancipada, erotizada, e por esse motivo consegue e pode desligar o telefone primeiro, queimar o cenário que a aprisionava e continuar dona da sua vida na companhia, do agora, seu cão. Fora daquele cenário há outras vidas, outros amores e provavelmente outros desejos.

Sob a pele convencional do título de esposa, as consortes almodovarianas se consolidam nas narrativas do cineasta como elementos de desestabilização da trama e da figura de cônjuge, companheira e eventualmente mãe. Esse aspecto associa as três esposas à figura da *femme fatale* no *filme noir*, cuja teoria feminista aponta, ainda na década de 1970, um arquétipo que sugere uma equação entre a sexualidade feminina, a morte e o perigo e ao mesmo tempo um espelho no qual a mulher configura o centro da narrativa (TASKER, 1998, P. 117). Isso se confirma na percepção de que Elena, Clara e Gal não protagonizam as narrativas, mas sem elas os protagonistas masculinos não viveriam a história de amor e vingança. Elas são a experiência do desejo (sobretudo obsessivo) e da existência, a razão que move o núcleo masculino.

Para Bersani e Dutoit (in Epps e Kaukodaki, 2009, p. 248) o desejo obsessivo infeliz é o escopo dominante em vários filmes de Almodóvar: em *Carne Trêmula* os três personagens masculinos principais sofrem de uma paixão infeliz; o filme termina com um casamento feliz e o nascimento de uma criança à custa da violenta morte de um casal infeliz e do autoexílio do personagem indiretamente responsável por tais mortes. “O laço relacional de *Carne Trêmula* é um paroxismo de desejo obsessivo e construção narrativa”. (BERSANI, DUTOIT, in Epps e Kaukodai, p. 249).

*A pele que habito* exemplifica a impossibilidade do desfecho feliz e o círculo trágico que cerca as relações que se estabelecem pela vingança: a execução da mesma tanto por Ledgard quanto por Vicente condiciona o primeiro ao abandono amoroso (novamente) e à morte e o segundo, mesmo livre do cativeiro, à perda de uma parte de sua identidade. Cada qual de alguma maneira, Vicente, Ledgard e Zeca foram penitenciados por suas violências, Marília por suas conivências, Gal por sua indiscrição, mas Norma e a mãe de Vicente se tornaram circunstancialmente vítimas das violências alheias, punidas por estarem afetivamente ligadas aos violadores.

### **3.2.3. Filhos: Vicente, Norma e Cristina**

#### **a) Vera-Vicente: a obra de arte**



Fig. 40 Vera-Vicente é a materialização da dupla identidade

O cinema de Almodóvar envolve a dependência de situações envolvendo a substituição, a transplantação e a ressuscitação de órgãos corpóreos como questões eticamente carregadas, tais como se a identidade do doador do órgão é herdada, se as identidades sociais e subjetividades são intercambiáveis como os órgãos, se as operações mobilizam as novas identidades sociais e emocionais (Ballesteros, in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 92). Tais questionamentos se aplicam à complexa personagem Vera-Vicente, nessa ordem em que é apresentada no filme. Vera, do latim *veras*, verdadeira<sup>41</sup>, é uma construção sobre outra construção. É uma verdade fabricada, uma ficção, um crime, um simulacro e um paradoxo. Vicente é a base mutilada em favor de Vera. Vera reside em Vicente, que não deixa de existir. É complexo precisar o que se extirpa de Vicente e o que exatamente de Vera é uma projeção de Gal, uma encenação de Ledgard e uma performance do próprio Vicente coraçoado. Performance porque Vicente é uma obra viva, que reage ao seu restrito público, Ledgard, Zeca e Marília, em um espaço constantemente filmado. Vera-Vicente é uma tela viva, uma obra em construção, uma tragédia encenada.

Ledgard amputa não apenas o órgão masculino de Vicente; ele lhe tira tudo que fisicamente o torna o homem Vicente. A narração não linear apresenta Vera, a cativa, depois Vicente como uma lembrança da agora Vera em performance. A organização temporal não indicia o destino das personagens, mas todos os planos estão repletos de elementos que

<sup>41</sup> NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológica da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, 1955, p. 522.



anunciam sutilmente o porvir. A identidade “Vicente” persiste secretamente até o fim, quando finalmente consegue retornar para sua mãe; do percurso da personagem em sua performance desempenhada durante seis anos em processo de incorporação de Vera, o desfecho dá-se sobre o que há de permanecer desse papel, o que em Vera-Vicente é uma reidentificação de Vicente. A identidade visual de Vicente é fragmentada, seu único refúgio é o seu interior. A certa altura, Ledgard o rotula durante uma conversa com Marília como um sobrevivente. De fato, Vicente sobrevive ao cativo. Sobrevive a emasculação. Sobrevive às tentativas de suicídio. Sobrevive ao estupro de Zeca. E decide enfim viver, habitar o corpo de Vera, nem que para isso tivesse que também sobreviver ao desejo de Ledgard por aquele corpo. E se submete sexualmente a ele.

Há uma cena que ilustra a sensação de despertamento de Vicente com relação ao próprio corpo que agora habita: durante a relação sexual, ao observar o notório desconforto de Vera, Ledgard propõe a relação anal, o que Vera rejeita alegando ser ainda mais doloroso; o momento, que precede a libertação da personagem, é espontaneamente ambíguo, pois trata da violação da única parte do seu corpo ainda não violada, e o sexo anal seria de fato para Vicente o estupro, pois a vagina que porta, assim como os seios, são de Vera, mas a cavidade anal (o âmago) é dele. Ele sobrevivera até agora sem a única experiência que ele poderia associar diretamente à homossexualidade, e de fato não há indícios concretos de que a opção sexual de Vicente tenha se direcionado para homens, sobretudo porque os dois com quem esteve o tomaram como uma mulher em experiências dolorosas.

Antes de tudo, é preciso observar que Vicente é recebido por Ledgard como matéria-prima. É a costela que origina Eva, criatura provocadora do pecado original e, ironicamente, da destruição da perfeição: assim como a Eva futura de Thomas Alva Edison<sup>42</sup>, a Eva-Vera de Ledgard evidencia o papel da ilusão e da idealização do amor e os efeitos trágicos na crença cega no progresso – sentimentos que fazem que o criador negue e coisifique a identidade da matéria-prima.

Aparentemente, a virilidade de Vicente é o que mais diretamente fere Ledgard, afinal foi o seu impulso masculino que o levou a equivocadamente atacar Norma. Mas no decorrer da trama, observa-se que Vicente é um corpo duplamente violentado e matéria artística em

---

<sup>42</sup> Em *A Eva futura* (1886), de Villers de L’isle-Adam, o cientista Thomas Alva Edison constrói, como favor ao amigo Edwald, uma androide com os mesmos atributos físicos que a mulher por quem Edwald é obcecado e que o rejeitou. Aqui observa-se a reiteração da díade inventor-criatura a partir de sentimentos de idealização mais amorosa que científica, em que o racionalismo e êxito do segundo são pulverizados pela força casual e irregular inerente ao primeiro.



experimentação: é sobre a carne de Vicente que Ledgard implanta Gal, a pele mais resistente do mundo. Gal, a pele que não queima, diferentemente de como esbraseou a pele da esposa quando em fuga. É fato que Gal, a pele, é o fruto de uma loucura herdada: a esposa enlouquece a filha e secretamente o marido, que sob a aparência contida desrespeita os códigos da bioética a fim de criar a camada epitelial perfeita, a sua obra prima. Vicente é uma tela suja, uma vingança, uma oportunidade, que será limpa, executada e usufruída, para superar a natureza, vingar a filha, e reaver e castigar a esposa adúltera. Vera-Vicente é a Vênus de Ledgard, esculpida literalmente a ferro e fogo. Ledgard, assim como o artista em processo de inspiração, diligencia a sua criação tempo, zelo e dedicação. E termina apaixonado por sua obra e tragado pela representação por ele mesmo dirigida.

O processo de redesignação sexual de Vicente é orquestrado e conduzido com o zelo dedicado a uma peça de arte. O transgênero e o travesti são tipos almodovariano recorrentes, e embora as personagens pregressas à *A pele que habito* não tenham sido submetidas ao processo de mudança de gênero ou aparência involuntariamente, é fato que também nelas a mudança envolve o desejo de uma consumação, de tornar-se algo de alguém. Vera-Vicente constitui, dentre tais personagens, a maior negação do rótulo ou da definição, em favor da reafirmação de uma identidade que se manifesta na corporeidade e não exatamente nas formas do corpo. Para Balestteros (in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 92), os implantes, transplantes e ações transformativas em Almodóvar, cômica ou dramaticamente ressaltadas, presumem importantes funções simbólicas, estendendo a problematização que o diretor faz da identidade para o corpo material em si. Vera-Vicente é um exemplo de aprofundamento de tal problematização, já que o desejo de mudança se encontra tão somente na exterioridade, no outro, e não se abriga no próprio corpo em mutação.

b) Norma e Vicente: semântica da loucura



Fig. 41 Norma, na floresta, despindo-se das roupas que a sufocam

Na narrativa de *A pele que habito* o distúrbio mental representa uma força incoercível. A personagem Norma representa para Ledgard, o pai e cientista que personifica o desejo de controle sobre a natureza, o intangível e o inacessível. Norma é uma derivação apropriada da personagem Viviane, de *Tarântula*. Seu nome é também uma ironia à sua própria condição instável e uma antítese a figura do pai como homem da ciência, cujas crenças são reguladas por princípios de regra, modelos e padrões. A instabilidade mental de Norma e a obsessão de Ledgard por vingança representam o predomínio do descontrole psíquico sobre todos os outros sentidos e sobre o indivíduo, tornando-se aquilo que mais fortemente institui sua identificação: Norma, a louca, Ledgard, o obcecado. Já Vicente salva-se da loucura pela arte: há um claro diálogo com o trabalho da artista plástica Louise Bourgeois, observada uma confluência entre a obra literária, a obra fílmica e o trabalho da artista francesa. Dos intertextos entre Bourgeois e a personagem Vera-Vicente, o que melhor ilustra o vínculo entre a arte e o não-enlouquecimento de Vera é a obra *A arte é uma garantia de sanidade*, mimetizada no filme no percurso da personagem, ausente em exposição propriamente dita, mas possivelmente a referência mais intensa dentre todas as obras de arte apresentadas no longa. A obra de Bourgeois está também na parede em que Vera-Vicente anota os dias de cativeiro em ilustrações que remetem à série *Mulheres Casa*. Vicente ainda viveria escondido na casa que é a cabeça de Vera. Bourgeois é a instrumentação (livros que recebe de Ledgard e documentários sobre obras que assiste), a inspiração e o alívio que mantém sua mente sã.

Por outro lado, a arte é uma referência ausente no que se refere à personagem Norma, um corpo deflorado: mentalmente pela cena do suicídio da mãe, enquanto *canta Pelo amor de amar*; fisicamente por Vicente, que entende no seu despudor ao arrancar a roupa que tanto a “sufoca” um convite para o ato sexual. O estupro de Norma é um equívoco resultante do descontrole sobre a mente em que Vicente se encontra depois de ingerir drogas. Na floresta escura, Norma se equivoca quanto à liberdade para alforriar-se de suas vestes, Vicente se equivoca quanto ao interesse sexual de Norma. Como resultado, Norma acaba apagando a identidade paterna afetuosa e vinculando a aparência de Ledgard ao abuso sofrido, pois é ele quem a encontra desacordada na floresta após o ataque. A filha projeta no rosto do pai a sensação de desespero antes de desmaiar com o golpe que Vicente lhe disfare no rosto. A repercussão da insanidade, temporariamente provocada em Vicente pelo consumo de drogas ou no caso de Norma originada no trauma ou no luto, é tão intensa quanto o ato de violência em si, levando as personagens à morte, ao assassinio parcial ou integral de suas identidades: a filha Norma está morta, o filho Vicente está morto, o pai Robert Ledgard está morto.

Explícita é a violência que a loucura implica: a violação do corpo e da mente expressa no suicídio de Gal, no surto de Norma, na vingança de Ledgard. É a transgressão extrema do espírito e da carne. Explícito também está o poder da arte ante a loucura: castrado e escalpelado, Vicente, vestido de Vera, arquiteta a sua fuga e retorno aos braços da mãe, preservando por meio da arte inspirada em Bourgeois aquilo que lhe confere a identidade a qual o automatiza a apresentar-se diante da mãe em um corpo de mulher e afirmar “*Soy yo, Vicente*”, que é a memória de um filho amado por sua mãe; enlutado, Ledgard opera pela arte e na sua Vênus uma permuta do luto da filha e da esposa, aproximando-se à Bourgeois na figura do artista criador, e que termina devorado por sua obra.

Neste sentido, interessa observar a estratégia de Almodóvar na composição do filme ao fazer uso de recursos ligados a diferentes gêneros cinematográficos, jogando com suspense, ficção científica e melodrama, de maneira que os processos de significação mais institucionalizados combinam-se ou são contrapostos a um “nonsense” de certas construções, interferindo na produção de sentido. Essa imbricação de gêneros e a interferência entre diferentes técnicas e linguagens arrasta-o, também, a um certo inacabamento, como as figuras “monstruosas” de Bourgeois. (MACHADO 2013, p. 30)

Aqui, a figura do artista criador na ficção (Ledgard) e no mundo fora da tela (Bourgeois), evidencia o artista que promove o diálogo entre ambos (o cineasta), estabelecendo no filme uma comunicação triádica.

c) Cristina: masculinidade feminina



Fig. 42 Cristina: a memória da identidade de Vicente em Vera

A aparência de Vicente se feminiza (até se tornar fisicamente uma mulher, incluindo a indumentária e os trejeitos), paralelamente a aparência de Cristina, empregada de sua mãe na loja de roupas. No início da película a personagem, lésbica, tem trejeitos e estilo masculinizados, assemelhando-se fisicamente com Vicente; na última cena, quando ela e Vicente se encontram, eles também se encontram assemelhados: os cabelos, antes tão curtos quanto os de Vicente, estão longos e presos em um coque, os trejeitos e a fala mais delicados. Há que se considerar a sutileza da transformação de Cristiana já que ela e Vicente partilham apenas três cenas no filme, sendo também elas as únicas da personagem no longa: Cristina pode ser lida como um enunciado pictórico que precede o retorno de Vicente ao lar na condição de Vera.

Cristina, lésbica, partilha com Vicente o interesse por mulheres. A ela o jovem oferece como presente, no início da história, o vestido no qual ironicamente retornará trajado para o lar materno: o vestido, assim como Cristina, estabelece um vínculo com o passado e com a identidade transformada, pois remetem a máscara Vera à sua identidade descarnada: Vicente.

A estratégia de enunciação pela imagem, como já citado anteriormente na discussão sobre a presença intertextual na obra almodovariana, é notadamente cíclica nos filmes do

diretor, em que as imagens e planos secundários se integram aos personagens, que por sua vez enunciam-se uns aos outros, anunciando-os e expandindo-os narrativamente.

O diálogo entre pretensão, verdade, passado, presente, futuro e performance se estabelece frequentemente por intertextos visuais ou imaginários, como se observa a relação entre as pinturas e as esculturas com a personagem Vera-Vicente, ou nos panoramas da cidade Madri e nas cenas as quais *Ensaio de um crime* integra.

Nas adaptações abordadas o recurso converge em uma cinemática do corpo hiper-real e do aspecto performativo e político do gênero, da articulação de corpo e espaço. Introduzidos e abordados o conceito de imagem e de tipos femininos identificados nas três adaptações, a discussão que segue discute a imagem feminina a partir da corporeidade, da voz e da violência almodramática.

### **3.3 Triplicidade do corpo almodovariano: a forma, a violação, a vocalização**

O corpo significa. Disforme, conforme ou formulaico. No cinema, o corpo é um ventríloquo enfeitado nas mãos do artista que dirige e do artista que encena. É massa que constitui. Onipresente, “o corpo está em todos os lugares. Comentado, transfigurado, pesquisado, dissecado na filosofia, no pensamento feminista, nos estudos culturais, nas ciências naturais e sociais, nas artes e literatura” (SANTAELLA, 2004, 133). O corpo é um objeto de reflexão da contemporaneidade, um problema. Há tentativas de definição. Themudo (in LINS e GADELHA, p. 286, 2002) recorre a Deleuze e Guattari ao refletir sobre ele:

o que é o corpo, tanto individual quanto social? Resposta de Deleuze e Guattari em Mil Platôs: “Sem dúvida, os grandes corpos de um Estado são organismos diferenciados e hierarquizados, que, de um lado, dispõem do monopólio de um poder ou de uma função, e de outro repartem localmente seus representantes. Têm uma relação especial com as famílias, porque fazem comunicar nos dois extremos o modelo familiar e o modelo estatal, (...)

Todavia, parece que em muitos desses corpos, alguma outra coisa está em ação, que não se reduz a esse esquema... Um corpo não se reduz a um organismo, assim como o espírito de corpo tampouco se reduz à alma de um organismo. Seria preciso invocar uma origem militar do corpo e do espírito de corpo? Não é o militar que conta, mas antes uma origem nômade longínqua. (...) O que queremos dizer, na verdade, é que os corpos coletivos sempre têm franjas ou minorias que reconstituem equivalentes de máquinas de guerra, sob formas por vezes muito inesperadas, (...) Sempre sobrevêm períodos em que o Estado enquanto organismo se vê em apuros com seus próprios corpos, e em que esses, mesmo reivindicando privilégios, são forçados, contra sua vontade, a abrir-se a algo que os transborda, um curto instante revolucionário, um impulse experimentador”. Mas

me parece que não é apenas percebendo que as coisas estão sempre escapando de seus territórios que as coisas se resolvem.

Dicionarizado, o corpo é “1. Tudo que tem extensão e forma; qualquer substância material. 2. A estrutura física do homem ou do animal. 3. A parte material de um ser humano, por oposição ao espírito, à alma; a carne. 4. A parte do organismo humano ou animal constituída pelo tórax e pelo abdome; tronco. 5. Parte principal ou central de certos objetos. (...)” (KURY, 2010, p. 272), dentre outras acepções.

É importante esclarecer que o emprego do termo *corpo*, neste trabalho, se reporta com frequência também ao corpo anatômico, da estrutura física do organismo material dos seres vivos, além da reprodução artística e imaginária desse conjunto de formas, sem, contudo, ignorar a existência de discussões sobre o corpo pós-moderno, pós-orgânico. A pele artificial e altamente resistente criada por Ledgard para revestir a estrutura Vicente converte com a reflexão, de um corpo desejante e subjetivo que antecede a identidade.

### 3.3.1. A forma

Observando-se as esculturas *Mulher*, (egeia) de 3.000 a.C., *Mulher de Willendorf*, (paleolítica) de 2.500 a.C., *Vênus de Milo*, (grega) de 1.000 a.C., e *Pietá*, (renascentista) de 1.475-1564<sup>43</sup>, é perceptível um caminho de abordagem do corpo feminino na arte ocidental que o associa com o divino, mas sob diferentes perspectivas:

*Mulher* e *Mulher de Willendorf* relacionam o caráter divino à fertilidade, sendo esculturas completamente nuas cujas formas acentuadas/evidenciadas são os quadris, a vagina e os seios; menos de dois mil anos depois a *Vênus* greco-romana contempla em mármore o ideal de beleza divino, uma nudez parcialmente exposta, encoberta a região pubiana e os quadris da figura; o renascimento evidencia em imagens como *Pietá* a influência do imaginário cristão da idade média sobre a figura feminina, agora o modelo divinizado e virginizado da mãe de Cristo, coberta dos pés à cabeça. Desse curto e superficial recorte de imagens pode-se inferir que desde a antiguidade clássica o corpo feminino apresenta algo ocultado, por despontar. Em contrapartida, comparadas às imagens masculinas do mesmo período, é possível notar que o corpo masculino está nu, em descoberto, e virilizado.

---

<sup>43</sup> FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Trad. Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. (Ver imagens no Apêndice)

Nesse sentido, pode-se inferir que o corpo masculino se associa à ostentação e à força, o corpo feminino à revelação; o corpo macho debela a jactância da natureza humana; o corpo feminino esconde o caráter divino da carne. Ao longo da história o corpo atravessaria status distintos, como o estado de impureza na idade média, o naturalismo da investigação anatômica, o ortodoxismo do belo renascentista, a iconicidade das diversas correntes estéticas, até seu encontro com a fotografia, e sua promessa de espelhamento do real. A fotografia se movimenta no cinema, o corpo se ficcionaliza movimentado e se estatiza como simulacro.

O corpo feminino posterga o anseio da manifestação e o corpo masculino preserva a força ostensível. A arte é o vestígio dos cruzamentos da representação e da percepção do corpo ao longo da história porque dela é possível apreender a história da abordagem e da percepção do corpo enquanto forma sensível. Santaella (2004, p. 28) aponta na contemporaneidade problematizações do corpo para além de natureza e estatuto, tais como “o questionamento sobre seus limites, sobre as antigas, apaziguadoras e hoje duvidosas fronteiras entre individual e social, masculino e feminino, vida e morte, natureza e cultura, natural e artificial, presença e ausência, atualidade e virtualidade”.

Almodóvar nos propõe corpos trêmulos, indecisos e bruxuleantes, e corpos sem rosto, sem superfície, infringidos e fragmentáveis. Corpos violentamente fundidos, corpos violentos e corpos violentados. Em *Carne trêmula*, os corpos fundidos sintetizam a intensidade e voracidade da relação passional. A emblemática cena de sexo entre as personagens Elena e Victor evidencia em primeiríssimos planos corpos que se acoplam, se fundem no ato que os torna indistinguíveis um do outro. Não um homem e uma mulher, não dois corpos, mas uma forma única composta de partes ora indistinguíveis, independentes e complementares.

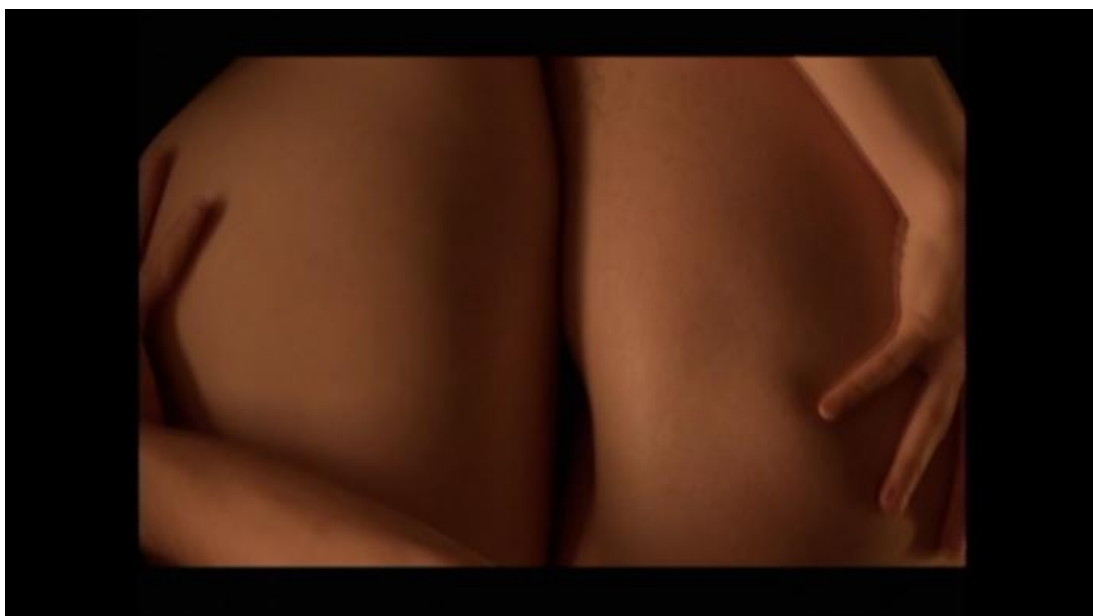


Fig. 43 A comunhão dos corpos em *Carne Trêmula*

Da mesma maneira, as mãos ensanguentadas unidas, em consórcio e portadoras de alianças de Sancho e Clara representam a união sangrenta, o voto até a morte, em seu conceito mais cru e redivinizado, da união na vida e na morte. São mãos atadas, incógnito o binarismo macho-fêmea: é uma reafirmação do voto da indissolubilidade do matrimônio e uma diferença do conceito romântico, a promessa e a alianças sobrepostas ao sentimento que inicialmente as moldaram. Trata-se do corpo em dependência, incompleto na ausência da outra parte. A duplicidade (duas mãos, duas alianças, dois torsos) não insinua imageticamente uma parte e outra parte, construindo no imaginário um conceito no qual a ausência de uma parte do duo acarreta a desconstrução de um inteiro, não a individualização de um deles, como se eles não existissem fora dessa união. Não são faces ou perfis, mas sim formas corpóreas em conjuntura. A imagem do casal, do duo, se relaciona em *Carne trêmula* com a polarização afetiva temperamental, uma abordagem do amor romântico que converte o amar sem limites em um exercício de sofrimento, de autoflagelo.





Fig. 44 Sancho e Clara: união sangrenta 1:29:10

Se *Carne trêmula* tensiona o atrelamento dos corpos, na segunda adaptação de Almodóvar instala-se também e mais notadamente a fragmentação do corpo e a ausência da face (o esfacelamento). O corpo que não tem rosto é a síntese da corporeidade em *A pele que habito*. A releitura da fábula da mitologia grega de Ariadna e Dionísio é o tema do quadro que compõe o cenário da cena que apresenta o personagem cirurgião plástico Robert Ledgard na narrativa, sendo uma pintura que ornamenta a parede de seu quarto e que constitui um enunciado pictórico do trágico inevitável.

No mito<sup>44</sup>, Ariadna é enviada como sacrifício para o monstro Minotauro, que habitava um labirinto. Teseu, que enfrentaria o monstro e poderia salvá-la, recebeu da princesa de Creta um novelo de lã, para que guiasse seu caminho de volta. Após o êxito, Teseu abandona Ariadna na ilha de Naxos, e ela é desposada por Dionísio, também chamado Baco, deus dos ciclos vitais, do vinho e da insânia, e cuja mãe morre durante um incêndio. Uma leitura romântica desta alegoria almodovariana sugere Vera como Ariadna, Vicente como Teseu, que “abandona” Vera após derrotar o monstro e retorna para o lar, o novelo são as esculturas e a arte produzidas e consumidas por Vera, que mantém em Vicente viva a sua identidade primitiva, e Ledgard o deus da insanidade, que desposa Vera e a leva para o Olimpo; mas quem figura o Minotauro, o monstro a que habita o labirinto? A própria, como horror monstruoso para situação de Vicente?

<sup>44</sup> Da versão em Franchini e Segnfredo (2007, p. 192-196) e Otto (1995). Variam as versões do mito quanto às motivações que levam Teseu a abandonar Ariadna e como se dá seu relacionamento com Dionísio, mas as versões concordam quanto a Ariadna ter sido abandonada por Teseu e ter de fato se casado com a divindade.

Cabe então, outra leitura: Deleuze (2006)<sup>45</sup> afirma que “Ariana é quem segura o fio no labirinto, o fio da moralidade. Ariadne é a aranha, a tarântula.” (p.10-11). Nesta análise, em que não cabe a interpretação puramente romântica do mito, evidencia-se a figura do homem que empreende valores heroicos ancorados em si mesmo, o homem superior evocador do conhecimento (Ledgard), que na alegoria almodovariana assume também a figura do artista criador (Dionísio) que “eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação”, a transmutação advinda do encontro entre o deus Dionísio e Ariadne. O labirinto é o da vida e o Minotauro a própria vida, odiado pela irmã-tarântula que sustenta o fio da moralidade. Teseu, desta perspectiva, se converte no herói e homem superior, o mesmo homem superior que busca o conhecimento e desbrava o labirinto.



Fig. 45 Dionísio encontra Ariadna em Naxos: a enunciação da tragédia

Ledgard é o homem da ciência, bem-sucedido: alinhado, poderoso, viril e dominador, o personagem macho alfa desconstrói a oposição homem-mulher na sua paciente empreitada de tornar Vicente uma mulher: para ele, um médico, fica claro que o sexo e a identidade não são biológicos quando Vicente se torna Vera, porque ele deseja que ele seja uma criatura fêmea denominada Vera, submetendo-o a vingança que direcionada tanto o ódio que nutre pela perda da filha quanto do adultério da mulher. Vicente encarna literalmente a mulher de quem Ledgard

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. **Mistério de Ariadne segundo Nietzsche**. Cadernos Nietzsche. São Paulo, 2006. p. 7-17

quer se vingar. Ledgard deseja sexualmente Vera sem resistência ou tabu: aquele corpo é o objeto de desejo, emocional, científico e sexual.

Na anatomia, o corpo é uma forma com particularidades. Mas antes de tudo apenas forma, que a ciência avança na capacidade de reformular e intervir e “a questão do corpo deixou de ser pacífica para se transformar em um problema com implicações legais, éticas e até mesmo antropológicas” (SANTAELLA, 2004, p. 27). As experiências desse corpo transmutado extrapolam os limites da anatomia fisiológica e o instauram no mundo concreto das experiências humanas, onde a ciência não possui mais autoridade sobre ele. Ledgard deseja sexualmente não o corpo do homem que atacou sexualmente sua filha e foi por ele redesignado, nem a mulher que o preteriu em favor do amante criminoso: deseja Vera, a sua criatura.



Fig. 46 Os manequins sem rosto, que completam o emolduramento da face da mãe de Vicente, predizem a perda da identidade

A cena que apresenta a mãe de Vicente a emoldura ladeada por dois manequins articulados de madeira, geralmente utilizados para desenho: a mãe, aquela que gera, representa e reforça o poder de manipulação da matéria, poder transferido dela para o médico Ledgard, que opera sobre sua cria biológica, o filho Vicente, a sua criação artificial, a sua ficção, seu legado: “somente um homem pode invejar, com a futilidade e a frustração que afinal acabam por se mostrar proveitosas em termos ficcionais, a faculdade de dar à luz uma criatura que não seja a própria pessoa” (LESSER, 1999, p. 34). O emolduramento no plano termina por compor uma espécie de pintura viva que enuncia a mãe cujo filho servirá de manequim na criação de

uma peça. A loja é repleta de manequins sem rosto que, tal qual Vicente, servem de suporte e molde da manipulação do tecido, sendo a referência para a forma, mas não o intento ou objetivo da concepção. São enunciados pictóricos do destino de Vicente, coisificado e despedaçado, que servirá de estrutura para Ledgard.



Fig. 47 A gravura *Ciencias naturales* adorna a parede do escritório de Robert Ledgard e denuncia o corpo escarpado de Vicente

Os manequins articulados integram a primeira parte da narrativa, enunciando o futuro de Vera-Vicente, assim como a ilustração *Ciencias Naturales* na parte final da película denuncia a encenação em que Vera-Vicente está atuando: o corpo de costas, do qual se observa a anatomia completa dos músculos do corpo, rememora a verdadeira condição da personagem, um corpo objeto desnudo, um manequim vivo escarpado. As ilustrações e esculturas produzidas pela personagem Vera-Vicente durante seu tempo em cativeiro mimetizam o seu corpo sem rosto, privado da própria pele. O rosto que lhe foi extirpado, o corpo fragmentado.

Em *A voz humana*, há também alguns elementos que ajudam a compor a estética do filme, preservam vestígios estilísticos em que os planos de expressão são enfatizados e impulsionam um gênero cinematográfico que se legitima por meio das demais artes. A *Vênus e o cupido* (1630), da pintora italiana Artemisia Gentileschi, protagoniza o cenário da película e se emoldura na história por fazer uso da arte como elemento de vingança. Gentileschi foi estuprada por seu professor de pintura quando ainda era adolescente, porém, mesmo acusando-



o e levando-o a julgamento, viu sua verdade ser arruinada e o rapaz inocentado, e foi massacrada pela sociedade da época; em vista disso, passou toda a sua vida retratando mulheres fortes que, apesar da violência que sofriam, saíam vitoriosas. Pintou muitas deusas mitológicas, porém todas com seu rosto. Sua obra também sofreu influência de Caravaggio e ficou muito conhecida por compor a esfericidade com luz e sombra.



Fig. 48 Quadro *Vênus e o cupido* (1630), da pintora italiana Artemisia Gentileschi, dialoga com o filme

A fragmentação do corpo é observada por alguns historiadores como um sintoma da modernidade: Nochlin (1999, p. 24) cita a fotografia dentre as diferentes fontes de influência para artistas impressionistas do século XIX no desenvolvimento da fluidez, vaporosidade, estrutura desintegrativa e pinceladas abertas pelos quais retrataram corpos fragmentados nas paisagens urbanas. Aumont (1993, p.158) disserta o desenquadramento e centramento da imagem, ou o esvaziamento do centro, da atribuição de proporções que esvaziam de todo objeto significativo – o resultado é uma forte tensão visual entre espectador e imagem. Nessa perspectiva, a imagem centrada, aquela que imita o olhar, é a primeira perspectiva do espectador, que tende a “anular o desenquadramento, que é sentido como anomalia, potencialmente irritante.” O que ocorre no cinema é que a sequência das imagens consegue alcançar e fazer surgir este sentimento de “normalidade” esperado pelo espectador. Se o enquadramento promove a sensação de normalidade, então a imagem desenquadrada é recebida

com desconforto e inquietude, sintomas associados à pós-modernidade, tempo de mal-estar e crise.

Os corpos sem rosto desenhados nas paredes, as cabeças sem rosto modeladas a massa, corpos desconstruídos e despojados de identidade, metaforizam Vicente em Vera, Vera sobre Vicente: “o corpo pós-moderno é uma carcaça inabitada, conectada pelo circuito tecnológico que insufla e alimenta seu sentido e sua vitalidade” (SOLÁNS, 1999, p. 39).



Fig. 49 00:21:40



Fig. 50 00:21:49



Fig. 51 00:30:44

A série *Femmes Maisons*, de Louise Bourgeois, é uma referência explícita nos desenhos feitos por Vera na parede do quarto-cativeiro. Vera-Vicente arremeda a própria dessubjetivação na imitação de ilustrações e esculturas de Bourgeois, vez que a obra da artista se distancia da produção da subjetividade por meio do rosto ao empregar a tradição de representar cabeças em pedestais dispondo cabeças sem corpo e rostos deformados (MACHADO, 2013, p. 35).



Fig. 52 As esculturas de Vera-Vicente, cabeças sem rosto: alusão à face-identidade extirpada

Na película, a desconstrução se depara com a problematização do corpo desenquadrado e fragmentado:

através da desconstrução de dicotomias e preconceitos de gênero, Almodóvar sugere duas ideias em seus filmes. Primeiro, que a identidade é mais do que sexo, gênero e sexualidade. Essas categorias são superficiais, mutáveis e plurais ao mesmo tempo. Então, a complexidade psicológica de seus personagens sugere que o 'EU' é uma questão complicada." (Piganiol, 2009, p. 88).

Vera é uma curiosa problematização do sujeito, da identidade e da subjetividade: pensa-se o corpo, como propõe Santaella (2004, p. 28), constituído pela linguagem, construído socialmente, enquanto produto de valores e crenças, e determinado pelo inconsciente, pela sexualidade e pelo fantasmático, e sobre Vera instauram-se questões essenciais a respeito da experiência e relação do corpo com sua exterioridade, com o meio, porque

No processo de ser fichado, identificado e reconhecido, não é apenas a forma do corpo e, mais especificamente, o sexo como dado anátomo-fisiológico um elemento-chave, mas também o rosto torna-se fundamental na produção de subjetividade, nos processos de identificação e reconhecimento. (DELEUZE E GUATTARI, apud MACHADO, 2013, p. 33).

Assim, Vera-Vicente infringe a proposição da relação do Eu a partir da imagem do próprio corpo, pois Vicente não é de fato um transexual e não reconhece naquele corpo feminino a si mesmo. Vera é um invento, uma roupa costurada por Ledgard e da qual Vicente não pode se despir.

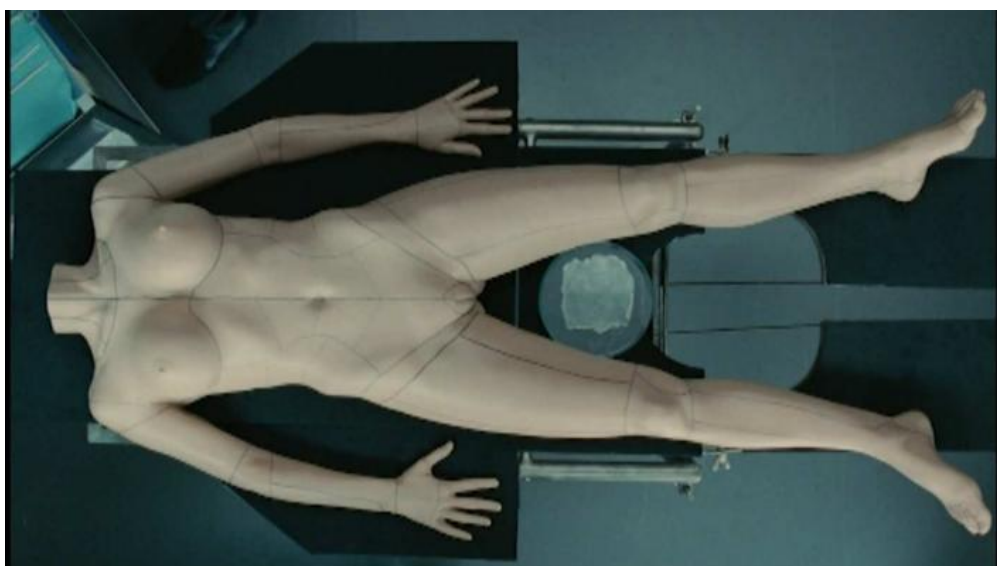


Fig. 53 O corpo sem cabeça, a pele antes da identidade

Segundo Machado (2013, p. 33), nas artes (pintura e escultura) proliferam-se as representações em formas de retratos e bustos, evocando a ideia de que é o rosto, e não precisamente a cabeça, a figura privilegiada; contudo “Deleuze e Guattari, em outra via, estabelecem uma diferença entre rosto e cabeça: a cabeça faria parte do corpo, sendo também codificada pelo rosto”<sup>46</sup>. Nessa perspectiva, a cabeça, componente do corpo, permite que o rosto se produza sobrecodificado sobre o corpo. Assim, a proposta de fragmentação dos corpos e sublimação da identidade em Louise Bourgeois se encontra com o processo de sobrecodificação da pele Gal sobre o corpo de Vicente.

Para Ledger, Vicente não existirá, Gal não existirá, e restará apenas Vera, a sua criação, ilusão do artista que esquece que não terá controle sobre sua obra e que uma vez finalizada ela já não lhe pertencerá. A construção de Gal, a pele indestrutível, faz-se sobre um manequim modelo, uma fôrma para a derme. A pele, um tecido vivo, é manipulada tal qual deseja seu criador. O manequim não tem rosto, nem a pele artificial, que tomará por referência o rosto de Gal, a esposa, mas o rosto de Vera não é o rosto de Gal porque a face da transexual é uma criação do cirurgião plástico sobre três esqueletos: a imagem da memória de Gal, a célula epitelial humana e suína geneticamente combinada (transgênese), e o tecido muscular e esquelético de Vicente, o manequim vivo, onde a indumentária ficará exposta em estado de performance. Entretanto, Vera-Vicente não se identifica naquele rosto, naquela pele.

### 3.3.2. A violação

Segundo elemento da tríade almodovariana do corpo, a violação insurge como resultado de um conjunto comportamental. Em Almodóvar a violência é cíclica, dilatada não do ato de abuso ou da agressão, mas na dinâmica entre violador e violado. Evans (in Epps e Kaukodai, 2009, p. 105) observa que a violência no cinema do diretor circunda a mulher, mas é de fato na figura masculina violenta, geralmente vitimada por uma ideologia controlada pelo medo da diferença, que ela se instaura. O estuprador é, comumente, vitimado por um estupro, por exemplo. A personagem Vera-Vicente, de *A pele que habito*, é um expoente dessa violência retrátil, sendo submetido o seu esqueleto masculino à condição literal de mulher estuprada. A mulher é a instância provocadora da brutalidade, o homem é arma e o campo dos efeitos. Entre os polos está em suspenso toda a gama de densos sentimentos. É notório que os “personagens

---

<sup>46</sup> Perspectiva de Deleuze e Guattari em Ano zero-Rostidade. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.



parecem se dirigir para atos de violência de forma que às vezes parece ser um ataque não somente a vítima, mas também a identidade do próprio feitor” (Evans, in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 101). O ato de violência (física e emocional) almodramático está diretamente relacionado ao desejo, como expansão das relações e interações humanas: estupro, incesto, conflitos maternos, passionalidade e dependência são monumentos na cinematografia almodovariana.

Em *Carne trêmula*, Almodóvar opta por uma adaptação que extirpa do personagem Victor a característica de estuprador mentalmente perturbado, como ele o é em *Carne Viva*. A temática do estupro, tão recorrente no almodrama, inexiste na adaptação a despeito de seu protagonismo no romance policial. Victor, o estuprador de Rendell, difere em essência do agressor sexual em Almodóvar, que não tem o rótulo de agressor sexual, sendo para além do papel social que exerce alguém que comete atos de violência. O estupro não está diretamente inserido na trama do *Carne Trêmula*, mas a prostituição de Isabel, a mãe, é profundamente lamentada pelo filho como uma espécie de violência: é a violação do corpo materno. A dependência emocional do grupo masculina com relação às personagens Clara e Elena é a armação sobre a qual a violência se arquiteta no filme: a primeira sofre a violação física do espancamento doméstico e a privação emocional da liberdade de escolha; a segunda sofre a repressão sentimental, insuflada pelo marido dependente e chantagista emocional.

Em *A pele que habito* o estupro tem um papel determinante, pois ele é a violência que impulsiona a vingança e a violência que é imposta como vingança. Um tipo de violência culturalmente associada à oposição sexo forte x sexo frágil e definido como “ação de coagir uma mulher à prática do ato sexual pela violência” (KURY, 2010, p. 445), na referida adaptação ele constitui de fato um questionamento. Vera-Vicente é de fato uma mulher, como interpreta a lei e a sociedade? Há dolo, má-fé na atitude de Vicente, que interpreta o ato de Norma se despir de algumas peças de roupa como um convite sexual, não compreende a reação da moça a certa altura, ainda que perceba tardiamente que ela não deseja aquelas carícias? De qualquer maneira, a violência se torna um comportamento de intervenção sobre o corpo alheio consentido pela organização social e institucional em que os sujeitos masculinos estão inseridos. É dessa maneira que Sancho, o policial de *Carne Trêmula*, arquiteta a vingança contra o parceiro e agride a mulher e que Ledgard, em *A pele que habito*, utiliza seus privilégios como membro da medicina e da ciência para executar sua vingança. Ambos os personagens, o policial e o cirurgião, são protótipos patriarcais do agressor, do homem que intervém sobre o corpo feminizado.

A dinâmica da agressão, contudo, difere nas adaptações: enquanto em *Carne trêmula* a violência física é consequência de rompantes passionais, em *A pele que habito* ela é um elemento constante e relativamente calculado de uma complexa sequência de atos de violência. Estupro, sequestro, assassinato, abandono. Na segunda película, todas as violências da narrativa se concentram em Vera-Vicente, a vítima outrora o agressor. O poder fálico é explorado e representado como algo extremamente enérgico, a que todos os personagens centrais, sem distinção do gênero, parecem estar submetidos.



Fig. 54 O poder nas formas: o movimento crescente indica que quanto mais próximo do falo maior, mais próximo Vicente estará de Vera; à medida que isso ocorre, ele descobre que fica mais poderoso, pois seu poder de influência e atração sobre Ledgard aumenta.

O nome do personagem *Ledgard*, derivação de *Edgard*, do germânico *ead* (riqueza, fortuna) e *gar* (lança) – ou seja, aquele que guarda sua fortuna com a lança – apresenta e reitera o valor do fálico na instituição das relações ao seu redor. A cena em que Ledgard apresenta a Vera-Vicente as formas fálicas que devem formatar a vagina recém-adquirida na vaginoplastia representa a ambiguidade deste poder: o falo é a forma e a força para o propósito, mas o objeto projetado (a cavidade vaginal) indicia ser a única razão de existência da forma. O objetivo dos falos é a vagina. A razão de existir dessas formas é formatar a vagina. Ironicamente a vagina em Vicente é uma consequência do seu pênis. O pênis de Vicente é também sua vagina, observado que no procedimento de vaginoplastia os tecidos genitais masculinos é que constituem a vagina construída. Ele não lhe foi extirpado: seu membro está em seu corpo, sob outra forma. Vicente está castrado, no sentido que entende o órgão genital como órgão de

reprodução, mas não foi privado de seu membro. Quanto maior a forma fálica, maior a proximidade da vagina com a sua forma pretendida. Quando Vera-Vicente alcança o último falo e concretiza a cavidade, também concretiza a cavidade com a qual engolirá Ledgard. Vicente se apodera de seu poder fálico justamente no atributo e condição feminina, simula a identidade e a vagina de Vera e apreende o emocional de Ledgard. Observada a identidade como uma construção atrelada a uma normalização dos corpos, Vera-Vicente será compreendida então como um paradoxo e um desvio à norma.

Enquanto a sexualidade restringia-se às noções de sexo e desejo, tais concepções se davam de um modo mais engessado e delimitado, principalmente, pelos órgãos sexuais – a concepção dos corpos refletira essa fixidez. A introdução da categoria de gênero, a partir da década de 1940, venha a complexificar ainda mais as classificações, os “desvios”, e a concepção de (hetero)norma, uma vez que trata-se de uma categoria de gênero mais flexível do que o sexo. (Preciado, 2009a, apud MACHADO, 2013, p. 27).

Vera-Vicente (o corpo nomeado e o ser que dentro dele habita) e Ledgard (o homem interventor sobre o corpo matéria) constituem “desvios” da norma que expressam a complexidade embutida na classificação binária, na forma em que a primeira é uma operação de suposto assujeitamento identitário, resultado de uma incorporação protética, e o segundo conduzido por ações que desviam do lugar comum e permitindo que seja rotulado como demente.



Fig.55 A obra *Seven in Bed*, de Louise Bourgeois, assistida por Vera-Vicente em um documentário ilustra a diluição do conceito romântico da cama dividida pelo casal: na cama de Ledgard está Vera, mas também Vicente e Gal

No momento em que Vera conquista a confiança de Ledgard e passa a dividir com ele a cama, a convivência no leito mimetiza a obra de Bourgeois *Seven in Bed*, em que a postura do corpo desnudo e a posição dos amantes são imitadas pelo casal: os bonecos de duas cabeças acenam a atuação Vera-Vicente, em sua dupla identidade, e a partilha de órgãos *Seven in Bed* importa a falsa promessa (ou uma promessa tão verdadeira quanto a própria personagem, uma invenção) de Vera a Robert Ledgard, que jurou jamais deixá-lo, diante de um caso amoroso ilícito. A fome pela pele de Vera devora a mente de Ledgard. Vera é uma ficção; Vicente está camuflado, mas não lhe é secreto; a quem Ledgard deseja? O corpo, a lembrança ou a vingança? O sobrenome do médico, Ledgard, alude ao verbo legar, do latim *legare*, “confiar alguma coisa a alguém, encarregar de alguma coisa, em condições determinadas, donde dispor de enviar em missão, deixar por testamento”<sup>47</sup>.

Vera-Vicente alcança todas as dimensões do legado de Robert, pois ele confia a ela dentro de condições severamente determinadas a tarefa de portar sua mais valiosa criação, e ela não apenas se encarrega da pele como também a carrega, e também é quem herda o “tesouro” de Ledgard ao matá-lo e levar consigo sua preciosa pele artificial. Na busca por um legado magnífico e pela obra-prima, Robert não previu a fuga de Vera-Vicente pela arte. A arte (representada em Bourgeois) é a enunciação da salvação de Vicente, porque o corpo é uma construção (e desconstrução) na perspectiva da artista e se, de fato, “a violência não está apenas no gesto de cortar e costurar, mas de mutilar e remontar os corpos; de apontar (...) para a potência do corpo no inacabamento, na abertura” (MACHADO, 2013, p. 29), Bourgeois seria a garantia de sanidade da personagem diante da própria condição dessubjetivada.

### 3.3.3. A vocalização

O conceito de vocalização aqui empregado se refere à proposta de Leslie Dunn e Nancy Jones em *Embodied voices*, em que a noção de “vocalização se refere à função da voz como conexão material e articulação entre performance e recepção, corpo e cultura, o próprio e o outro” e tal entendimento multidimensional do papel e dos efeitos da voz cantada e da canção aparentam ser reveladores na análise fílmica em Almodóvar (Vernon in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 63).

---

<sup>47</sup> NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológica da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: 1955, p. 293.

A música tem propriedades pelas quais pode resumir o anseio principal da narrativa, no sentido em que a imagem agrega à imagem sonorizada efeitos de sentido latentes na imagem movimento pura; trata-se do conceito de valor agregado de Michael Chion, um “efeito criado por um acréscimo de informação, de emoção, de atmosfera, conduzido por um efeito sonoro e espontaneamente projetado pelo espectador (o áudio-espectador, de fato) sobre o que ele vê, como se esse efeito emanasse naturalmente.” (BAPTISTA, 2007, 22).

A análise da vocalização musical na cena fílmica dá-se a partir da visão do conjunto imagem-som: no sentido em que a imagem-movimento é a razão da presença da música no filme, a música e imagem existem independentes além do filme, contudo uma vez estabelecida a parceria entre uma e outra, instaura-se uma reciprocidade, como sugere Michael Chion em sua proposta de que a música coirriga e coestrutura o filme, observado que o prefixo *co* indica que a música não é um elemento unitário e que integra o conjunto do filme. (BAPTISTA, 2007, p. 26).

Em Almodóvar, o som musical permanece como um elemento crucial: “a ambientação das canções nos filmes compreendem a herança dual da música na história cultural, engatando a promessa de libertação utópica dentro do prazer fora do tempo ou narrativo e as intimidações distópicas do dano ou enredo.” (VERNOM, in Epps e Kaukodaki, 2009, p.66).

A voz estridente de Nina de Antequera acompanha a cena que apresenta o jovem Victor, circulando pela cidade em sua moto, ao som de “Ay mi perro”<sup>48</sup>, canção gravada em 1958 pela cantora que morreria uma década mais tarde em um acidente automobilístico, e também os personagens Sancho e David. A ironia de se apresentar a ala masculina a partir da ambígua imagem canina – a afeição, o amor incondicional e ao mesmo tempo a condição inferior e marginal – acrescenta à narrativa uma leitura psicológica prévia desses personagens. A música sofre dois cortes, perpassada por falas de Sancho, que patrulha de carro uma área marginal da cidade.

<i>En el Coto Doñana han matao, mataron mi perro.</i>	<i>No cerrado de Doñana mataram, mataram meu cachorro</i>
<i>A una cierva entre la verde jara el iba siguiendo.</i>	<i>Uma corça entre a verde floresta ele ia seguindo</i>
<i>Por los contornos de Andalucía</i>	<i>Nos arredores de Andalucía</i>
<i>No había otro perro como mi perro,</i>	<i>Não havia outro cachorro como o meu cachorro</i>
<i>Ay, qué bonito cuando saltaba</i>	<i>Ah, quão bonito quando saltava</i>
<i>Tras de las liebres por el romero.</i>	<i>Atrás das lebres pelo alecrim</i>

---

<sup>48</sup> “Ay mi perro”. Letra de J. de Valle Dominguez e Manuel Gordillo. BMG Music Spain.

*Ay, qué contento cuando volvía*<sup>49</sup>.

*Ah, que alegria quando voltava.*

*Con qué cuidao me las traía.*

*Com que cuidado me trazia a caça*

*Era la llave de mi cortijo*

*Ficava à porta de minha casa*

*Y del ganao su centinela*

*E do gado era sentinela*

*No había lobo que se acercara*

*Não havia lobo que se aproximasse*

*A los corderos en la ribera.*

*Dos cordeiros na ribeira*

*Era valiente con los valientes*

*Era valente com os valentes*

*Y no lo había con más nobleza*<sup>50</sup>.

*E nenhum era tão nobre*

*Había que verlo cuando jugaba*

*Tinha que vê-lo enquanto saltava*

*Con mis chiquillos en la dehesa.*

*Com meus filhos pelo prado*

*¡No habrá otro perro como mi perro!*

*Não havia cachorro como meu cachorro!*

O verso *¡No habrá otro perro como mi perro!* compõe cena de introdução do personagem Victor, enquanto os versos sobre a vigília sobre o gado e as ovelhas introduzem os personagens David e Sancho. Sancho pastoreia ovelhas que ele considera adoecidas, David o acompanha. Victor circula entre este rebanho, é o cão de rua que não guarda, é o animal objeto de afeto. É uma voz feminina lamentando a perda de seu animal de estimação que introduz as personagens masculinas. A profusão de imagens que a figura canina anexa aos personagens é multidimensional: o cão abatido, as ovelhas (desgarradas/ negras), o cão de guarda, o cão de rua, a perda do cão, o cão amado. A vocalização feminina insinua a submissão masculina ao afeto feminino com uma alegoria interespecies.

A voz andrógina de Albert Pla cantando os versos de “*Sufre como Yo*” compõe a cena em que Victor, preso, assiste a comemoração da carreira de sucesso como jogador paralímpico de David, ao lado de uma vibrante Elena, que inclusive dança sensualmente sentada sobre o corpo do marido na cadeira de rodas: as imagens expostas no noticiário se revelam posteriormente uma composição midiático oblíqua, vez que o casamento é infeliz, David é sexualmente impotente e emocionalmente dependente e Elena uma mulher de poucos sorrisos. Mas ao momento da exibição, a Vicente a música acentua o tom de amargura exposto no rosto

---

<sup>49</sup> Com a música ao fundo, a voz de Sancho sobrepõe-se classificando os homossexuais e prostitutas das ruas como “perros”: “*Cachorros, assim você tranquiliza os bastardos. Cachorros. Olhe o rebanho de ovelhas que temos que cuidar!*”

<sup>50</sup> A voz de Sancho mais uma vez sobrepõe a voz da intérprete, referindo-se aos jovens na rua: “*Ai estão. Roubando, trapaceando, traindo e corrompendo uns aos outros.*”

contorcido e nos olhos lacrimejantes, e é por meio da letra da canção que o sentimento agudo de vingança que conduzirá o personagem após sua saída da prisão é exibido (de fato, é apenas na metade do filme que o personagem anuncia verbalmente a Elena que tinha elaborado um plano de vingança contra ela):

*Sufre como Yo*

*Yo quiero que tú sufras lo que yo sufro  
y aprenderé a rezar para lograrlo  
yo quiero que te sientas tan inútil  
como un vaso sin whisky entre las manos  
y que sientas en tu pecho  
el corazón  
como si fuera de outro  
y te doliera.  
yo te deseo la muerte  
donde tú estes  
y aprenderé a rezar para lograrlo*

*Sofra como eu*

*Quero que você sofra como eu sofro  
E aprenda a rezar para conseguir  
Quero que se sinta tão inútil  
Quanto um copo de whisky vazio nas mãos  
E sinta em seu peito  
o coração  
Como se fosse de outro  
E te doa.  
Desejo-lhe a morte  
onde estiver  
e aprenda a rezar para conseguir.*

A melodia da canção, sonoridade tipicamente dramática de bolero, acentua a dramaticidade em torno do personagem. É claro o desejo de vingança pela dor sofrida, o desejo de proporcionar a mesma dor a que o personagem foi submetido. Embora o personagem não tenha conduta violenta, a perseguição por Elena que se inicia desde seu encontro acidental no cemitério comporia outras leituras na ausência da música, assim a canção integra o roteiro narrativo agregando na exposição da intenção de vingança uma leitura premeditada dos passos do personagem. Nesse sentido *Sufre como yo*<sup>51</sup> funciona como elemento de amarração narrativa, estabelecendo sentido causal sobre cenas posteriores.

“*El rosario de mi madre*”<sup>52</sup> integra a cena em que David espiona e persegue Victor. Cantada pelo casal Duo Cabrisas Farah, a canção flamenca expressa nas notas agitadas características próprias do estilo, cujo passado retoma a perseguição e o sofrimento dos povos cuja cultura é a raiz de sua formação. O detalhamento da vizinhança caótica em que Victor reside e os planos detalhados das luxuosas Torres Kio, símbolo do avanço urbano sobre a região

---

<sup>51</sup> “Sufre como yo”. Extraída do livro ‘*Ciudad de New York*’, letra de J.M. Fonollosa, música composta por A. Pili Álvarez, performance de Albert Pla. BMG Music S.A

<sup>52</sup> “*El rosario de mi madre*”, escrita por Mario Cavagnaro. DIVUCSA.

periférica, acentuam a atmosfera de tensão e desequilíbrio que a música acende.

<i>Aunque no creas tu</i>	<i>Embora você acredite</i>
<i>Como que me oye dios</i>	<i>Que Deus me odeia</i>
<i>Esta sera la ultima cita de los dos</i>	<i>Este será o último encontro de nós dois</i>

<i>Comprenderas que por demas</i>	<i>Você compreenderá que não adianta</i>
<i>Que te empees en fingir</i>	<i>Que você se esforce em fingir</i>
<i>Porque el dolor de un mal amor</i>	<i>Uma grande dor de amor</i>
<i>No es como para morir</i>	<i>Você não vai morrer</i>

<i>Pero desecha ya</i>	<i>Mas pode descartar</i>
<i>Mas bella ilucion</i>	<i>Aquela ilusão</i>
<i>A nadie ya en el mundo</i>	<i>A ninguém neste mundo</i>
<i>Dare mi corazon</i>	<i>Vou dar meu coração</i>

<i>Devuelbeme mi amor</i>	<i>Devolva meu amor</i>
<i>Para matarlo</i>	<i>Para que eu o mate</i>
<i>Devuelveme el cariño que te di</i>	<i>Devolva o carinho que te dei</i>
<i>Tu no eres quien merece conservarlo</i>	<i>Não é você quem merece conservá-lo</i>
<i>Tu ya no vales nada para mi</i>	<i>Você não vale mais nada para mim</i>

<i>Devuelveme el rosario de mi madre</i>	<i>Devolva o rosário de minha mãe</i>
<i>Y quedate con todo lo demas</i>	<i>E pode ficar com o resto</i>
<i>Lo tuyo te lo envio culaquier tarde</i>	<i>Eu envio para você suas coisas mais tarde</i>
<i>No quiero que me veas nunca mas</i>	<i>Não quero que você me veja nunca mais.</i>

A canção estabelece a passagem concreta do tempo de perseguição de David e Victor, que se dirige ao abrigo dirigido por Elena, e o tempo ulterior, da tragédia do abandono. Os versos evocam a devolução de coisas sagradas – o carinho dado, o coração ofertado, o terço materno – para sintetizar a impossibilidade da real devolução. Não se trata do drama entre Victor e David, e sim do interdito que Elena configura nos afetos perdidos de ambos: mais uma vez a música integra a imagem masculina remetida a subjugação pela figura feminina.

A voz chorosa de Chavela Vargas em “*Somos*”<sup>53</sup> acompanha integralmente a cena de comunhão sexual entre Elena e Victor, após a promessa de que não mais se veriam novamente: o paradoxo do ato de união para o afastamento – Elena barganha a noite de sexo como medida

---

<sup>53</sup> “*Somos*”. Escrita por Mário Clavel. Copyright Canciones del Mundo S.A. Turner Records.



para que Victor se afaste – acentua-se no dito, no cantado, e no interdito entre a música e o desespero dos corpos que se encontram (a urgência pelo corpo do outro e o lamento da canção contradizem o desejo de distanciamento). A música reforça o caráter de casualidade no encontro de Elena e Victor em trechos como “Duas folhas que o vento / juntou no outono”, e o platonismo na inevitabilidade da separação e do encontro.

*Somos un sueño imposible  
Que busca la noche  
Para olvidarse en sus sombras  
Del mundo y de todo  
Somos en nuestra quimera  
Doliente y querida  
Dos hojas que el viento  
Juntó en el otoño  
Somos dos seres en uno  
Que amándose mueren  
Para guardar en secreto  
Lo mucho que quieren  
Pero qué importa la vida  
Con esta separación  
Somos dos gotas de llanto  
En una canción*

*Pero qué importa la vida  
con esta separacion*

*Somos dos gotas de llanto  
En una canción*

*Nada más  
Eso somos*

*Nada más*

*Somos um sonho impossível  
Em busca da noite  
Para nos esquecermos nas suas sombras  
Do mundo e de tudo  
Somos na nossa quimera  
Dolente e querida  
Duas folhas que o vento  
Juntou no outono  
Somos dois seres em um  
Que amando vão morrendo  
Para guardar em segredo  
o tanto que querem  
mas o que importa a vida  
com esta separação?  
Somos duas gotas de pranto  
Em uma canção*

*Mas o que importa a vida  
Com esta separação?*

*Somos duas gotas de pranto  
Em uma canção*

*Nada mais  
É o que somos*

*Nada mais*

A trama almodovariana convida à contemplação das transações entre o geográfico, o sexual, os registros afetivos e identidades (Vernon, in EPPS e KAUOKODAKI, 2009, p. 54), provendo leituras da relação entre a narrativa e a música a partir de elos temáticos e visuais e do posicionamento sintático da música dentro da sequência fílmica a qual integra. A interação

entre as imagens, os gestos, as falas, a melodia e letra da música estabelecem na cena uma espécie de gatilho de emoções que amplia a apreensão da sequência.

Em *A pele que habito*, a música, em especial uma canção, exerce funções mais concretas e diretas sobre os personagens da narrativa. A trilha instrumental de Alberto Iglesias condiciona cenas – sobretudo cenas sem diálogos – a um clima de tensão próprio do suspense policial com melodias instrumentais carregadas da tensão típica de filmes do gênero *noir*. Mas é o protagonismo de uma canção, posicionada dentro da narrativa, que será aqui discutido. “*Por el amor de amar*”<sup>54</sup> é apresentada no filme em dois idiomas: em português, a versão original cantada pela personagem Norma ainda criança no momento do suicídio da mãe, e em espanhol, cantada por Concha Buika e compondo a cena do estupro da Norma já adulta.

*Por el amor de amar*

*Quiero la luz del sol*

*También quiero el azul del cielo en el mar*

*Quiero mas sin fin*

*Para no tener nunca que terminar*

*Pelo amor de amar*

*Quero a luz do sol*

*Quero o azul do céu a cair no mar*

*Quero o mar sem fim*

*Para não ter fim este mal de amar*

*Como la flor feliz de ver como nace la flor*

*Hoy mi sombra se deshace como el viento*

*Quien me quiera amar,*

*Amará tambien lo peor de mi, con ardor*

*Como a flor feliz que vê nascer a flor*

*Só nasci para viver no sol no vento*

*Quem me quer amor*

*Tem de amar também meu amor de amar*

*El corazon del mundo canta en mi corazón*

*Mis pies siguen bailando sin cesar*

*Desde que desapareciste todo es celebracion*

*Y todo el dolor desapareció*

*O coração do mundo canta no meu coração*

*Meus pés seguem sozinhos a dançar*

*Eu não conheço em mim a grande dor da solidão*

*Se em tudo eu encontro o dom de amar*

*Necesito amar*

*Quiero ser la luz que besa la flor*

*Necesito amar*

*Ser la flor que se da solo con Pasión*

*Pelo amor de amar*

*Quero ser a luz que sorrir na flor*

*Pelo dom de amar*

*Quero ser a flor que se deu de amor*

---

<sup>54</sup> “Pelo amor de amar”. Escrita por Jean Manzon e José Toledo. A versão em português não configura tradução da letra a exemplo das demais canções aqui analisadas, tendo sido cantada pela personagem Norma criança na cena em que Gal se suicida. A versão em espanhol (não necessariamente uma tradução da canção original em português), é cantada durante uma festa de casamento em que a personagem Norma adulta está presente.

A canção instaura no universo de Norma um vínculo afetivo com a perda e com o horror: a canção ensinada por sua mãe Gal se acumula ao exato momento em que vê a figura materna, deformada, morta depois de atirar-se pela janela. O contraste entre o aspecto singelo da canção e a brutalidade da cena assistida pela menina confere à melodia um tom soturno e depressivo. Mais tarde, quando ela adentra a floresta com Vicente e a cantora da festa em que ambos estavam (Buika) inicia a performance da versão da canção em espanhol, a melodia agrega um sentimento de antecipação do trágico, somado à floresta escura e aos jovens casais praticando sexo coletivo, uma montagem visual que desvincula o ato sexual de qualquer atmosfera romântica sentimental. “Pelo amor de amar” se torna a trilha sonora do trágico, embora a letra da canção se refira à força do amor sobre todas as coisas. Enquanto Vicente avança nas carícias sobre o seu corpo, Norma ouve a canção distante e o caos do trauma se instaura.

A flor feliz e o desabrochar sintetizam na personagem a perda da inocência – do mundo como um espaço sombrio para aqueles nascidos para “viver no sol, no vento”. A música funciona no corpo da narrativa como gatilho emocional e entidade espectral que conduz Norma a um estado de loucura do qual ela não retornará e do qual ela somente se libertará com a morte, que se consuma no seu posterior suicídio. Durante o estupro, Norma, atingida na cabeça por Vicente, desmaia para morte total de sua sanidade. “Petite Fleur”<sup>55</sup>, do francês “pequena flor”, em versão melancólica de Alberto Iglesias, compõe as cenas da festa de casamento que antecede o incidente entre Norma e Vicente. “Petite Fleur”, nesse sentido, é um prólogo, e “Por el amor de amar”, o epílogo da morte da consciência de Norma.

Para Vernon (in EPPS e KAUKODAKI, 2009, p. 66) “a música em Almodóvar é sempre ‘queer’<sup>56</sup>, no sentido da palavra entendida por Alexander Doty: inclusiva em vez de exclusiva, opositora em sua resistência em estabelecer limites e posicionamentos estáveis, e arriscada em sua investigação destemida da ambiguidade moral do coração do “centro da cultura erótica (72-73)”.

A vocalização, nas adaptações em análise, se reveste do caráter ambíguo na interpretação dos corpos que se projetam nela, dela e com ela, estendendo-se como discurso metafísico das personagens em cena.

---

<sup>55</sup> Música instrumental composta por Sidney Pechet, 1952.

<sup>56</sup> O termo *queer*, no tocante aos estudos queer, se refere a transgênero e grupos/pessoas fora do conceito binário do gênero. Em uma expansão do uso, o termo é empregado para designar o que não se encaixa em padrões estritos. Embora exista tradição para o termo, sendo uma delas um equivalente pejorativo para homossexual, nos estudos culturais e de gênero o termo não é traduzido para o português, e quando empregado no idioma original, o inglês, é notado o uso de aspas para distingui-lo da concepção dicionarizada anterior.

### 3.4. O feminino como cenário, figurino e máscara

Assim como Halberstam (1998) observa, a masculinidade feminina em uma tentativa de observação do feminino na composição de cenário e figurino em uma peça fílmica adaptada deve se estender para além da dicotomia mulher-fêmea. O objeto fêmeo, então, se instituirá nas referências fêmeas, nas alegações que opõe o sexo, no sentido em a percepção do binômio feminino-masculino se dá na oposição/comparação entre eles, de forma que um torna manifesta a presença do outro e, quando da ausência de demarcação, no interdito.

A construção (e desconstrução) do gênero em Almodóvar corrobora para se refletir o feminino para além apenas da figura da personagem mulher e institui um espaço de reflexão sobre a percepção tanto do feminino quanto do masculino. Desse ponto de vista, propõe-se aqui a análise de alguns elementos femininos nas adaptações em estudo.

Em *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A voz humana* os cenários evidenciam, no contraponto com as personagens femininas e masculinas, a presença da oposição dos gêneros. A começar pela própria cidade de Madri, a fêmea-cenário musa almodovariana. Segundo Marsh e Nair (2004, p. 54), enquanto para Marvin D'Lugo a Madri de Almodóvar é “uma ‘cidade de desejo’ na qual ‘as ideias e ícones do cinema franquista configuram planos para estimular o público a aceitar uma nova estética pós-franquista’”, Barbara Morris e Kathleen Vernon descrevem a interpretação quase utópica de Madri por Almodóvar como um espaço de infinitas possibilidades.

Manifesto está o fato de que a cidade se comunica com e a partir dos personagens, seja na planificação em que ela os enquadra, seja nas referências diretas da percepção do espaço: em *Carne Trêmula*, na primeira ida à casa de Victor, Clara compara o espaço, em processo de demolição para construção de avenida, com Sarajevo, cidade destruída durante a guerra da Bósnia – a casa de Victor está cercada de escombros e ruínas, mas de sua residência se avista a La Puerta de Europa (Torres Kio), edifícios motivo de um escândalo financeiro à época do filme, e que compõem o cenário de contraste da paisagem urbana igualmente notável (MARSH, NAIR 2004, p.54). Assim como a inclinação das torres, a trajetória de Victor é um desnível teatral.



Fig. 56 00:55:54 O avanço da modernidade imponente e concreta sobre a região periférica onde reside o personagem Victor

Os limites do espaço público e privado, assim como as configurações políticas de tempo e espaço da cidade de Madri são explorados no filme a partir dos personagens masculinos: Victor, ainda recém-nascido, recebe do título de “filho da cidade” e um passe de transporte gratuito vitalício que o permite circular por ela; David e Sancho, ambos policiais, patrulham as ruas – enquanto Victor circula ao acaso, os dois policiais estão fadados às áreas de crimes; Victor, filho de uma prostituta, é adotado pela Madri periférica, mas circula livremente pelos espaços da Madri metrópole. Victor, o filho de Madri, não se destitui do laço maternal, diferentemente dos demais personagens, que trafegam para além de suas fronteiras. Para Marsh e Nair (2004, p. 59) “o espaço Global irradia para fora de Madri e vice-versa. Elena é italiana. Sancho e Clara visitam Portugal no feriado em um esforço de salvar seu casamento doente. David viaja constantemente em tour com o time de basquete.”

Victor é o personagem que circula exclusivamente pelos espaços madrilenos, mantendo com a cidade uma relação umbilical: é sua mãe Isabel, logo após o parto dentro do ônibus que lhe apresenta sua segunda mãe, Madri: “Olhe Víctor, Madri!”, anuncia ela. A circulação do personagem pela cidade permite perspectivar a cidade em transição, evidenciando um momento político-histórico da metrópole espanhola: “O filme expõe a carga histórica através do espaço e mostra-se uma irônica celebração de um período de transição.” (MARSH, NAIR, 2004, p. 58). Ironia e trânsito, celebrados no papel da cidade na vida do personagem protagonista, são também elementos notórios da sucessão de casualidades que afeta todos os personagens envolvidos na trama. A cidade de Madri é um ente feminino concreto na trama.

Os cenários de Madri e La Mancha dão lugar em *A pele que habito* para o ambiente privado, o cárcere doméstico. O filme paraleliza dois cenários na instauração da dinâmica vítima-meliante: a oficina-casa de Ledgard (sua clínica de cirurgia plástica e casa no mesmo endereço) e a oficina-casa de Vicente (o ateliê e casa de sua mãe). Na segunda adaptação, é o espaço doméstico, a casa e seus arredores, que se constitui ente feminino espacial: a clínica El Cigarral, a alcova onde Vera-Vicente é aprisionada e mantida, a floresta noturna, onde Norma é atacada, a sala de cirurgia onde ocorrem as cirurgias, a cama dividida pelo casal e a vitrine da loja onde os manequins de palha feitos por Vicente são expostos. Nessa adaptação, Almodóvar inverte uma tradição de referência à cidade (Madri ou La Mancha) e investe no espaço privado como metáfora para a política do espaço dentro do contexto do sequestro.

O cenário do filme *A voz humana* foi assinado pelo diretor de arte Antxón Gómez, que acompanha o diretor há algum tempo. Ele foi elaborado com cores primárias e secundárias impressas em quadros, tapetes e obras de arte, tudo para simbolizar os estados mentais referenciais da personagem, esse mundo organizado, culto, moderno, luxuoso e que remete a uma casa de bonecas, perfeita, onde subentende-se que o casal viveu seus instantes de amor. Esse mesmo cenário que representa a ordem e a beleza é o mesmo que enclausura o amor, a mulher está numa espécie de prisão luxuosa domiciliar. O espaço cênico a aprisiona, esse *set* cinematográfico não esconde sua artificialidade cenográfica.

O cenário e a atuação da mulher são componentes metafóricos dos estados mentais dessa mulher, que oscila entre o que acontece dentro dela, o que é projetado e o que ela imagina. Esse processo de conflito entre o fora e o dentro caracteriza estados transitórios ou até permanentes de alucinação.

Mencionar a construção de um cenário, em vez de meramente descrever mecanismos teatrais ou cinematográficos, justifica-se por concernir, metalinguisticamente, ao próprio curtagem. Desde os créditos, cujas letras se formam pela colagem de diversas ferramentas, o espaço por onde percorre a personagem obedece antes à lógica da processualidade do que da concretude. Embora sua voz ensaie organizar linearmente as memórias de um relacionamento fracassado, as imagens a contradizem, ignorando o *raccord* (ou a continuidade) entre um quadro e outro. Rememorar, afinal, implica tornar presente o passado e, com isso, abandonar um vínculo teleológico com o tempo.

### 3.4.1. Quimeras

As pinturas presentes em *Carne trêmula*, *A pele que habito* e *A voz humana* apontam a feminilidade almodovariana a partir da iconografia da Vênus, símbolo feminino do amor e da perfeição, e a estratégia da enunciação pictórica como um dilatador de sentidos. O diálogo entre as obras *Dánae recebendo a chuva de ouro* (1554), no primeiro longa, e *A vênus de urbino* (1538) e *Vênus com organista e cupido* (1548), do segundo, além de *Vênus e Cupido* (1626) do terceiro, todas as obras dá-se em movimento de reiteração e anunciação. A repetição alude mais uma vez ao próprio cineasta, que tem tradição de manter parcerias em diferentes filmes: é assim com a cidade Madri, cenário-fetice, com o compositor Alberto Iglesias e as canções dramáticas, com a mãe disfuncional, com a mulher abusada, com a prostituta, com a mulher histérica, dentre outras recorrências. Como já afirmado anteriormente, Almodóvar faz o mesmo cinema, com os mesmos elementos, mas o faz de formas diferentes a cada película.

As telas exercem diferentes significações em cada uma das adaptações. Mais do que a pura representação da perfeição, essas Vênus são mulheres imaginadas e concretizadas aos olhos masculinos e simultaneamente contempladas e adoradas por eles. A Vênus sintetiza então a força da devoção masculina ante a figura feminina mitificada. Tal perfeição idealizada pode ser apontada também em uma espectral presença intertextual e cultural (de fato mais pulsante e óbvia na obra literária *Mygale* do que na adaptação): Ledgard se converte em Pigmaleão<sup>57</sup>, na forja incansável por Galatéia, sua obra e musa – ainda que diferentemente de Pigmaleão e Lafargue, que conquistam ao final o amor de suas musas – e o valor do intertexto se dá na releitura do processo de forja da relação que se estabelece entre a criatura, que sintetiza a crueldade voltada para a alteridade, de modo que as musas sinalizam a pulsão de domínio, e o criador, que por sua vez aponta uma inversão da posse e da passivação.

Na ausência ou na presença, o corpo feminino representado da perspectiva masculina indicia algumas perspectivas. Nas pinturas presentes nas obras fílmicas, a nudez feminina se refere mais ao órgão sexual oculto do que a exposição em si: em todas as pinturas referidas, a cavidade vaginal encontra-se escondida. No nu tradicional a mulher encontra-se deitada, sentada ou de pé, sempre imóvel (LESSER, 1999, p. 79) e tanto Victor, em *Carne Trêmula*,

---

<sup>57</sup> O mito de Pigmaleão narra a história do escultor Pigmaleão que cria a estátua de uma mulher perfeita (Galeteia) e se apaixona por ela. A deusa Vênus se compadece de suas preces e dá vida a Galeteia. Stoichita (2008) interpreta Galeteia como um simulacro, já que é uma representação criada por Pigmaleão. O simulacro Vera intersecciona a figura da criatura Galeteia, assim como Ledgard alude a figura do criador/escultor do mito.

quanto Ledgard, em *A pele*, irrompem bruscamente a imutabilidade do sexo imóvel ao alcançar a cavidade entre as pernas de Elena, Clara e Vera-Vicente, para contemplá-la:

A nudez, oposta ao estado normal, tem certamente o sentido de uma negação. A mulher nua está próxima do momento da fusão, que ela anuncia. Mas o objeto que ela é, ainda que o signo de seu contrário, da negação do objeto, é ainda um objeto. É a nudez de um ser definido, mesmo se essa nudez anuncia o instante em que seu orgulho passará ao indistinto da convulsão erótica. (BATAILLE, 1987, p. 12)

A anunciação da contemplação que se inicia com a pintura *Dánae* ainda no hall do prédio se estende no hipnotismo de Victor ao assistir, no apartamento de Elena, uma cena de *Ensaio de um crime* que destaca, também, as pernas de uma mulher.



Fig. 57 00:29:09 A cena de Ensaio de crime em que a empregada é atingida por uma bala perdida enquadra as pernas da vítima accidental

Assim como a cena do tiroteio prossegue na cena do filme de Buñuel como estratégia da sequência, os corpos nus de Ticiano se instituem continuidades dos ambientes que os circundam: *Dánae* é a continuação de Isabel, que por sua vez é continuada em Elena e Clara. *Dánae*, a princesa aprisionada pelo pai Acrísio em uma torre, foi tomada pelo deus Júpiter (Zeus) a despeito dos esforços paternos de impedir uma gestação, que adentrou seus aposentos na forma de chuva de ouro<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> BULLFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: a idade da fábula. 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 134, 142-143, 243; FRANCHINI, A.S.; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia**. 9 ed. Porto Alegre: LP&M, 2007, p. 172, 465.





Fig. 58 00:18:16 Dánae recebendo a chuva de ouro, a pintura que adorna o hall do prédio de Helena, recepciona o personagem Victor

A figura da mitologia retoma a mãe de Victor, na posição de parto em que ele é recebido no mundo, e prevê Elena e Clara, as amantes que receberão Victor na posição parturiente, assim como o nascimento do filho de Elena, que assim como o profetizado filho da princesa mítica seria responsável pela queda daquele que fez cativa a mãe.



Fig. 59 00:46:40 Victor contempla a vagina de Clara



Fig. 60 01:12:06 Victor contempla a púbis de Elena enquanto eles fazem amor

Dánae representa o destino superando os esforços do aprisionamento fálico: o cativo de Clara não a impede de se envolver com Victor, o casamento de Elena não a impede de desejar Victor, a dor de Isabel não impede o nascimento do menino.

Em outra construção, as Vênus que decoram as paredes da mansão de Ledgard em *A pele que habito* acenam a busca do artista pela perfeição e a idolatria romântica do criador diante de sua obra. A disposição dos quadros nas paredes também se insinua sobre o tecido narrativo: *A vênus de urbino*, a mais famosa Vênus veneziana, foi inspirada na pintura de

*Giorgione Vênus adormecida*<sup>59</sup>, uma alusão à replicação de um modelo divino. O quadro se posiciona entre as portas do quarto de Ledgard e o quarto-cativeiro de Vera-Vicente. A pintura sintetiza a fenda entre criador e obra: a idealização, o desejo de imobilidade, e a impossibilidade. A idealização se refere a própria construção da Vênus de Ledgard; o desejo de imobilidade retoma o aprisionamento de Vera-Vicente na tela de vídeo e da casa, assim como a pintura encontra-se reservada a contemplação do médico em seu ambiente privado; a impossibilidade está na representação da Vênus como um mito em essência, portanto uma suposição do real que se sabe não ser verdade, uma fabulação, uma quimera. Nesse sentido, Vera-Vicente assume-se como quimera enquanto ser fabulado, e enquanto corpo híbrido e monstruoso.



Fig. 61 01:26:31 A Vênus de Urbino, painel fixado entre os quartos de Ledgard e Vera-Vicente

*A vênus com organista e cupido* se posiciona à entrada do quarto de Ledgard e anuncia a tragédia de uma paixão inevitável. Cupido era filho de Vênus e amante de Psiquê, a personificação da alma; Vênus, a deusa fecundada a partir dos testículos extirpados do Céu, nascida da espuma do mar, foi infiel ao seu companheiro Vulcano (Hefestos), deus da forja e dos artífices, traindo-o com o deus da Guerra, Marte<sup>60</sup>. Ao ter a alma empossada pela paixão,

<sup>59</sup> FARTHING, Stephen. Renascimento Veneziano. In: **Tudo sobre arte**. Trad. Paulo Polzonoff Fr. et. al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. P. 164-171.

<sup>60</sup> FRANCHINI, A.S.; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia**. 9 ed. Porto Alegre: LP&M, 2007, p. 454-481.

Ledgard estava destinado a ser traído por sua Vênus.



Fig. 62 00:08:46 Vênus com organista e Cupido, quadro que antecede a porta do quarto do médico.

Dánae e Vênus estão cercadas por portas, figuras que aludem à tentativa de cerceamento masculino; em contraponto ao elemento, a janela surge como espaço da figura feminina a ser contemplada e uma possibilidade de libertação. Nos três filmes em análise recorre a imagem da janela como um espaço que emoldura a mulher contemplada, como nas cenas em que Clara é observada por David dentro da casa de Victor, o futuro ex-detento, rejeitado por telefone pela jovem Elena, avista-a na sacada de seu apartamento enquanto perambula pela cidade, ou quando a mãe de Vicente é introduzida na narrativa, emoldurada em uma pequena janela de um cômodo interno do ateliê; a janela é possibilidade de libertação da loucura para Gal, deformada pelo fogo, e Norma, consumida pela insanidade, que se atiram por janelas. A janela mimetiza o caráter de contemplação das figuras femininas frente não apenas aos personagens da narrativa, mas ao próprio espectador. Assim, a janela potencializa a força da musa sob a criação, da mulher contemplada sob o homem contemplativo.

Para Vera-Vicente, a janela representa uma impossibilidade de fuga, a vigilância e ao mesmo tempo a vista da obra monstruosa: nas figuras de mulheres-casa ilustradas nas paredes por Vera-Vicente, as casas ou não apresentam janela para a fuga ou apresentam inúmeras janelas pequenas demais para que a cabeça da mulher as ultrapasse ou que se aviste o interior da casa. A janela funciona como representação da tela do artista, que enquadra a personagem à sua perspectiva, mas sobretudo no caso de Vera-Vicente, a janela que impede sua fuga também oculta a identidade secreta do corpo, e Ledgard não consegue alcançar a intimidade da casa apoiada sob o pescoço de Vera-Vicente, representação de uma identidade protegida.



Fig. 63 Dividindo sua personagem entre a felicidade prometida e o fúnebre presente, Almodóvar molda a arquitetura cênica análoga à de Cocteau

O quadro de Artemísia Gentileschi, *Vênus e Cupido*, com a Vênus sendo abanada por Cupido enquanto dorme tranquila banhada de amor e paixão é um objeto do cenário que ressignifica sua existência no mundo de fora. A deusa do amor, da beleza, do sexo, da fertilidade é poderosa, essa é a mulher representada por Almodóvar, independente, com imenso desejo de viver um amor forte e ardente, mas também pós-moderna. Mas o amor já está nela, ela é o amor, a deusa, a Vênus em sua plenitude, em seu corpo e em sua alma.

### 3.4.2. A castração

O emprego do termo castração deve ser elucidado quando não se referir à abordagem psicanalítica empregada nos estudos feministas. Assim, esclarece-se que o termo aqui empregado se refere ao sentido etimológico do termo latino *castrare* (castrar, capar; cortar, podar; amputar; debilitar, enfraquecer; expurgar; filtrar *vinho*<sup>61</sup>), e que alcançara diferentes dimensões nas três adaptações, vez que o termo tem diferentes alcances em cada um dos filmes. Não é pretendido aqui explorar a dimensão psicanalítica da representação da castração da personagem feminina, ainda que por vezes o trabalho se aproxime de conceitos e observações circulantes na referida área de estudos femininos. Em ambas as análises o vocábulo se refere a ameaça de limitação do corpo.

A lógica fálica, que se instaura no nível simbólico, remete diretamente a uma organização de poderes. Na relação entre as personagens Clara e Sancho o enfraquecimento do

<sup>61</sup> MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. **Dicionário Latim- Português**. Portugal: Porto Editora, 2001, p. 125.

corpo dá-se pela violência física e pelo cerceamento sofrido pela esposa aprisionada em um casamento sem futuro; por outro lado, Clara representa sobre Sancho a castração proveniente da incapacidade de abandoná-la, visto o constante temor do cônjuge de ser deixado. A castração de Clara resulta na emasculação de David, que se torna impotente, e na privação de Elena, que se torna sua acompanhante. O retrato pintado de Clara sobre a parede da residência do casal sintetiza a mulher que é possível para Sancho, mas que não existe mais: o retrato alegoriza uma dançarina com flores no cabelo e protuberantes brincos, ressaltado o tom vermelho vivo, aludindo às dançarinas de flamenco. Clara não dança mais e seu corpo se encontra, então, podado, privado da liberdade de movimentos. O retrato na parede é de fato a lembrança do cárcere e da esposa idealizada por Sancho imobilizada no interior de sua casa.



Fig. 64 A dançarina flamenca, faceta da personagem Clara, aprisionada em uma pintura.

Se a castração em *Carne trêmula* se restringe à metáfora do cerceamento, em *A pele que habito* ela atinge o físico e o emocional em vários níveis. Nesse sentido, a amplitude da representação da castração de Vicente torna-se labiríntica nas associações imagéticas construídas por Almodóvar para representar o corpo e a psique amputada. A primeira cena da personagem Vera-Vicente apresenta-a em uma posição que alude a *Arco da histeria*, escultura de Bourgeois. Tal referência se tornará explícita na narrativa quando confirmada a relação íntima que a personagem cativa desenvolve com a obra da artista.





Fig. 65 A primeira imagem de Vera-Vicente e do longa-metragem: alusão à *Arco da histeria*

A escultura apresenta um corpo masculino (apresenta protuberância na região pubiana que insinua os órgãos sexuais masculinos), suspenso em um cabo pela região do baixo ventre (na mulher, a região uterina). A ambiguidade da imagem reside na ausência da cabeça e na nomeação da obra: o nome histeria, doença nervosa que por um longo período da história foi associada às mulheres, deriva do grego *hystéra*, útero, pois acreditava-se que a doença estava restrita ao sexo feminino<sup>62</sup>. A escultura de Bourgeois histeriza um ente masculino *a partir do útero que ele não possui*. O útero é a síntese biológica da capacidade de reprodução feminina, no sentido exato da castração como privação da capacidade reprodutiva. A castração freudiana se refere à consciência do corpo que leva ao temor da perda do que o fállico representa. Vera-Vicente encontra-se então duplamente castrado: emasculado na castração do órgão masculino e podado da capacidade de geração reprodutiva. Neste sentido, Ledgard retira de Vicente a possibilidade de devir pela descendência. O arco histérico simboliza, no campo emocional, o círculo convulsivo que se instaura sobre este corpo inacabado.

<sup>62</sup> NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológica da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: 1955. p. 266.



Fig. 66 Arco da Histeria, o corpo sem cabeça é uma referência constante em *A pele que habito*

### 3.4.3. Títeres

A máscara é a possibilidade de exercício da fantasia: a prática das máscaras, assim como a marcação do corpo, funcionava nas sociedades arcaicas como atualizador de trocas simbólicas, “da troca/dádiva com os deuses ou no grupo, troca na qual o sujeito consumia sua identidade, pondo-se em jogo como sujeito na posse/desposseção e onde corpo inteiro se tornava, ao mesmo tempo em que os bens e as mulheres, material de troca simbólica” (Baudrillard apud SANTAELLA, 2004, p. 150). A definição de mascaramento encerra em si uma pluralidade: *maschera*, do italiano, deriva do termo latino *masca*, que significa aparência enganosa, feiticeira, o termo latino, por sua vez é oriundo o vocábulo pré-indoeuropeu *masca* (aparência enganosa), que por sua vez deriva do sânscrito *mákara*, ornamento que veste a cabeça ou torna alguém irreconhecível, induzindo o engano a partir da aparência apresentada.

A personagem Vera-Vicente se presta a todas as significações anteriormente citadas; Elena, por sua vez, mascara-se metaforicamente, travestida na figura de esposa filantropa, camuflando o verdadeiro desejo de expiar-se da culpa. Em *A voz humana*, a mulher e seu amante são inomináveis, portanto, se aproximam mais de uma realização em que o ato cênico é mais importante do que a profundidade do personagem. Almodóvar subverte o lugar onde essa personagem encontra-se, ele a coloca dentro de um cenário, set cinematográfico, favorecendo uma quebra dramática da ficção para a realidade crítica. A metalinguagem traz essa atmosfera dúbia entre ficção e realidade. O cenário nos mostra por detrás das câmeras, comunicando ao espectador que se trata de uma ficção. Há intencionalidade de dinamizar um

jogo entre realidade x ficção, fantasia x realidade, imaginação x desejo, documentário x ficção, essas posições se alternam durante toda a trama fílmica.

Vicente é forçado a vestir a máscara epitelial de nome Gal, depois a máscara metafórica Vera ao reproduzir comportamentos e trejeitos que o criador da fantasia espera; nesse momento o mascaramento acumula caráter titérico, sendo Vera-Vicente uma marionete supostamente manejada pelo cirurgião e raptor, escondendo atrás da máscara dupla o seu plano de vingança e fuga.

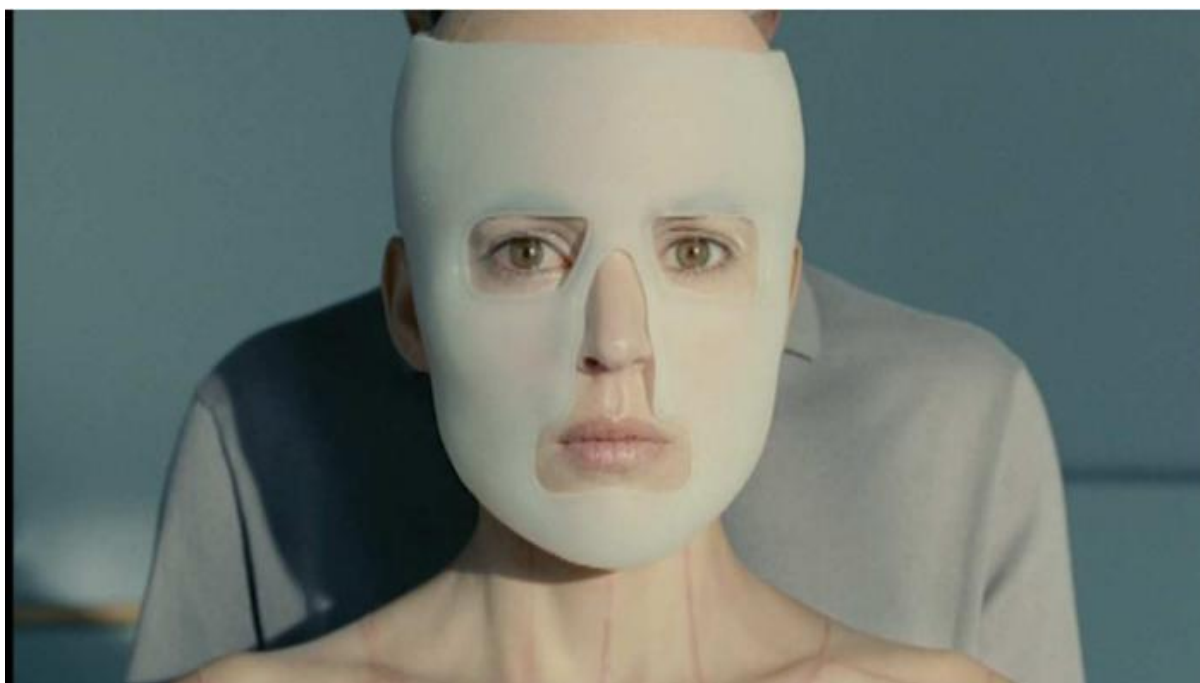


Fig. 67 Vera é uma máscara: o paradoxo do simulado

*A pele que habito* acumula uma variedade de planos dedicados à exposição de manipulação de bonecos e formas que indiciam o travestimento/revestimento do corpo humano: Vicente, o jovem homem, manuseia o vestido, peça de vestuário hoje exclusivamente feminina, derivada do latim *vestitum* (cobrir com roupa, revestir, envolver, guarnecer, ornar<sup>63</sup>), termo que não comporta em si noção qualquer de gênero; os manequins de palha produzidos pelo jovem e manuseados na vitrine induzem a reflexão da forma corpórea a vista de todos, ao mesmo tempo em que uma barreira invisível estabelece o limite do contato – para tocá-la é necessário entrar, a entrada subordina o simples interesse iniciado pela contemplação ocular à

---

<sup>63</sup> Moniz, Fábio Frohwein de Salles. **Dicionário Latim- Português**. Portugal: Porto Editora, 2001, p. 703.



intenção concreta de contatar o objeto, de possuí-lo, tomando o lugar da forma que sustenta a peça de roupa.

O manequim é uma alegoria que evidencia a troca de corpos que nas cenas procedem o conhecimento da trajetória Vera-Vicente, e nesse momento a leitura da imagem cênica é circundada pelo conhecimento de que Vicente veste Gal. A noção de feminino está permanentemente deslustrada pelo fantasma do masculino.



Fig. 68 00:52:08 O corpo de forma fêmea: o enunciado pictórico de anúncio do próprio corpo

É o vestido, o item marcadamente feminino, que enuncia que Vicente, o ente masculino, vive: trajado da peça que oferece a Cristina ainda no dia de seu rapto, Vicente assume o clímax de sua encenação como Vera ao livrar Ledgard da acusação do colega cirurgião que reconhece a foto de Vicente em um jornal como desaparecido e acusa o médico de sequestro e de estar “experimentando com ele em todos os sentidos”: sentado em sua cadeira e tendo na parede a suas costas a figura *Ciências naturales*, um corpo humano de costas destituído de tecido epitelial, Ledgard assiste Vicente afirmar que ele não se chama Vicente e sim Vera Cruz e que “sempre foi uma mulher”. Uma leitura possível, entretanto, um pouco forçada, sugere a escolha intuitiva do sobrenome *Cruz* como enunciação do renascimento de Vicente, após a reificação do seu corpo. Jesus, entidade masculina, é culturalmente dissociado da condição do próprio sexo, sobretudo em sociedades católicas conservadoras como a Espanha de Pedro Almodóvar. O vestido é o enunciado pictórico do retorno do homem Vicente.



Fig. 69 00:52:52 O manequim articulado, o vestido e o corpo de costas: o grande enunciado pictórico



Fig. 70 O ápice da performance: “Me chamo Vera, Vera Cruz e sempre fui uma mulher”. Antes de voltar a ser Vicente, a identidade Vera é ostentada

## CONCLUSÃO

Na tela cinematográfica, a imagem feminina (adaptada ou não) pode ser um estereotípico consolidado, uma continuação, uma ruptura, ou uma instauração. O contexto de sua construção é determinante em sua representação, uma vez que é a cultura que orienta, desenvolve, inibe ou proíbe, que regula como a sociedade consome um mundo imaginário de imagens concebidas a partir de relações estéticas. A proposta de uma observação intersemiótica, somada à perspectiva de análise do imaginário cultural que circunda o cineasta, reconhece na adaptação sua autonomia enquanto manifestação artística da linguagem, e nos cruzamentos imagéticos operados nas migrações entre literatura e cinema um campo de possibilidades para se refletir sobre a imagem e o gênero.

A linguagem do artista comprova o contrassenso de contratos de fidelidade entre tradutor e o texto traduzido, porque a arte aspira na execução do artista àquilo que é possível sem a aceitação de que há um limite na sua forma de expressão. A forma fílmica transcorre na e com a história, e os cruzamentos entre ela e outras formas artísticas deriva em efeitos irregulares e inclassificados. Em um cenário prolífico de interação entre as mídias, a adaptação, inicialmente subordinada ao texto dito original, vislumbra um horizonte teórico que reconhece as referências sem necessariamente hierarquizá-la ou inferiorizá-la. Nesse contexto, a proposição de análise da personagem da adaptação com enfoque em seu tradutor é justa e legítima no sentido em que reconhece que no exercício do artista se encerra o valor de qualquer discussão sobre as migrações entre artes, afinal são elas manipulações daqueles que as edificam na forma de obras.

Como manipulação humana, a arte encerra em si a continuidade de um processo histórico de pensar, interagir e compreender a exterioridade, por isso os modelos e padrões de pensamento e comportamento impregnam a arte na mesma proporção que impregnam aquele que faz e aquele que observa a obra. Quando foi proposto observar a imagem do feminino nas adaptações almodovarianas, reconheceu-se uma tarefa ampla em suas possibilidades, um tanto quanto audaciosa em seus objetivos, mas consciente de se tratar de um tema polêmico dentro da obra de um artista controverso. A sensação final é paradoxalmente de proveito e de incompletude: da pergunta inicial, sobre como Almodóvar opera em *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A voz humana* a transcodificação da figura feminina das obras literárias, ainda há muito que se discutir, mas muito foi possível explorar; indagações e especulações surgiram ao longo do processo, evidenciando que a análise da abordagem de gênero em migrações narrativas abrange percurso que se revela um caminho muito mais do que puramente estético,

estilístico ou discursivo, alcançando esferas antropológicas, filosóficas, psicanalíticas e históricas devido a centrar-se neste objeto constantemente debatido e teorizado: o corpo.

O corpo insólito das narrativas literárias de *Live Flesh*, *Mygale* e *A voz humana* muito se aproxima da abordagem do corpo na cinematografia do cineasta, que frequentemente o marginaliza, violenta, enlouquece, desidentifica, e nesse movimento o literário e o almodovariano se identificam. Dessa identificação se estabelecem três películas distintas com muito em comum, nas quais o cineasta experiencia a reconstrução de sua tipologia de personagens sobre uma arqueologia de personagens arquitetada aos moldes do romance negro. A mãe, a prostituta, a amante, a transexual, a cidade e a arte se reiteram em histórias que versam os temas almodovarianos de quase sempre – a paixão, a obsessão, a violência, a busca pelo outro. Os elementos fílmicos – os diálogos, os detalhes de cenário, as canções, a luz, os planos e enquadramentos – esteiam em conjunto a construção da atmosfera de suspense que no literário se instala na condução narrativa, com outras estratégias diegéticas, confirmando que não se trata de equivalência, mas de fazer significar dentro da proposta em que a história almejada se manifesta.

As três adaptações continuam a tradição almodovariana de cinema narrativo, cuja proposta é contar histórias. Denotam também que a tradução se subordina ao repertório criativo de seu tradutor, como propõe Plaza (2003), no sentido em que há muito mais de Almodóvar nas narrativas adaptadas do que sugere a ideia de “adaptação”, ainda que livre; é o fantasma da obra literária, como assinala Hutcheon (2006), que habita a obra fílmica sem, contudo, assombrá-la.

A marca de um “diretor de mulheres” confere a Almodóvar o poder de manejar repertórios simbólicos e veículos de significação social que validam não apenas determinado modelo de feminilidade, mas o conceito do que é *ser mulher* em um contexto específico. Ser uma garota de Almodóvar remete a uma subjetividade feminina cristalizada pelos discursos dos filmes, da imprensa, do próprio cineasta, que foi capaz de perceber e incorporar essa imagem a ponto de deixar suas personagens cada vez mais sofisticadas ao longo dos anos. Aos poucos, foi revestindo-as de um glamour aos moldes de Hollywood, criando o seu *star system* particular, e reproduzindo a tendência que ele conheceu primeiramente com os cromos e, mais tarde, nas telas.

Além disso, o cineasta foi um colaborador em um quadro de transformação social na abertura democrática da Espanha, em que se verifica uma mudança de costumes entre a juventude e, principalmente, entre as mulheres. Seus filmes veicularam uma nova imagem e novos significados do “feminino”, com a valorização da autonomia, da liberdade sexual, de

ação e de pensamento, a ausência de preconceitos e julgamentos morais, além de um modo de falar, de caminhar, de se vestir e de se portar muito característicos da cultura de rua madrilenha.

As personagens femininas de *Carne Viva*, *Tarântula* e *A voz humana* não são coadjuvantes dos personagens masculinos, mas a metade essencial a que os personagens masculinos se associam; são em Almodóvar o errático essencial que movimenta a história e torna patente a existência dos homens, repetindo a sintaxe de gênero almodovariano. Em Almodóvar a imagem feminina é edificada na comunhão de três elementos desestabilizadores: o corpo como espaço em mutação, a violência como síncope criadora e o desejo como engenho primordial das relações humanas. Dessa perspectiva, Almodóvar constrói as mulheres de *Carne Trêmula*, *A pele que habito* e *A voz humana*, cuja feminilidade não se define na sexualidade, mas no poder que sua sexualidade exerce sob o masculino, ente feminino que sente e acende o desejo fatal. Trata-se de uma nova abordagem da *femme fatale*, na qual a representação da sexualidade feminina não se converte no estereótipo negativo de devoradora diabólica. A violação contra o corpo feminino levanta contradições sobre a natureza da violência e da vingança e sobre as políticas do desejo, sobre mulheres que são paradoxalmente adúlteras e honestas, violentadas e violentas, passionais e calculistas. O feminino se instaura como espaço e performance das políticas do gênero, da identidade e da sexualidade, e Almodóvar oferta duas adaptações que contam de outras histórias e de uma mesma história, capturando nas frinchas das narrativas literárias as possibilidades que edificam personagens que personificam tanto os conflitos pós-modernos da estética noir quanto o paradoxo almodovariano de sempre. São sim mulheres de outrem. E mulheres suas. E mulheres do próximo, e do próximo. Mulher plural e pluralizada.

Este estudo pretendeu demonstrar, entretanto, que uma análise mais ampla da filmografia de Almodóvar permite compreender as diversas camadas de significados que compõem a narrativa almodovariana, constituída, muitas vezes, por tensões, por discursos contraditórios e instáveis, um emaranhado simbólico que denuncia a complexidade de se definir uma obra que, de modo algum, se esgota em uma única interpretação. Tentou-se, assim, problematizar a perspectiva do diretor nos filmes analisados, pensando no significado da legitimidade que eles assumem perante o público.

O cineasta, como criador, ocupa a posição privilegiada de (re)significar ao falar sobre, ainda que não assuma nenhum compromisso político, como Almodóvar costuma afirmar. O teor político, porém, é inerente a toda produção cultural, uma vez que produzir discursos e expressá-los por uma estética específica é reformular as experiências a partir da elaboração de novas formas de sentir e de conceber o mundo, engendrando novas subjetividades políticas. O

fazer cinematográfico é um ato estético e também político, na medida em que permite ao realizador dispor de lugares privilegiados de fala, controlando, em parte, o que se vê e o que se pode dizer sobre o que é visto (Rancière, 2005).

Em seu flerte com toda forma de arte e mídia, o cineasta revela que um casamento entre ele e um cinema puro seria a sua extinção naquelas qualidades que justamente o distinguem: a multireferência (e diferença), o confronto à classificação e à sistematização como forma de orientar o artista, e a forte adesão intertextual. Se a arte, que é a simulação, aspira à fidelidade, então a realidade é uma pretensa adúltera de quem o artista faz ou cópia ou paródia. De fato, Almodóvar vem sustentando com suas mulheres o voto de mantê-las únicas e particulares, seja qual for a forma como ele as concebe, e consigo próprio a promessa de narrar o desejo com sua câmera. Se forem estes os seus votos artísticos, por ora, seu matrimônio está seguro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Outra Travessia. n. 5, 2005, p.9-16.

ANTINOFF, Steve. **Les Misérables**. For Musical and Movie Lovers who have not read Victor Hugo's Novel. Universitymedia: 2002. (e-book).

ANTUNES, Valdelis Gubiã; ANZUATEGUI, Sabina Reggiani. O roteiro e sua importância na realização de uma obra audiovisual. **Revista O Mosaico**. Paraná, n. 10, p. 161-173, jul./dez., 2014.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 1993. 317 p.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzelner. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AZEREDO, Mônica Horta. **A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para todos e para ninguém (Marcos Prado), De salto alto e Tudo sobre minha mãe (Pedro Almodóvar)**. 2012. 346 f. Tese (Doutorado em Literatura) — Doutorado com Convenção de Co-Tutela Internacional de Tese, Universidade de Brasília/Université Européenne de Bretagne, Brasília/Rennes, 2012.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para estratégias de elaborações composicionais. Dissertação. Orientador Sergio Freire. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, 174 p.

BARASOAIN, María Rox. **The films of Pedro Almodóvar**: translation and reception in the United States. Orientação Julio César Santayo Mendiavilla e Micaela Muñoz Calvo. León: Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de León, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATTAILE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987. 260 p.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991, 101 p.

BAZIN, Andre. **O Cinema**: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BIGARELI, Maria Sílvia. **Marias e Madalenas**: retratos femininos de Almodóvar. Orientador Antonio Fernando da Conceição Passos. Campinas: Universidade de Campinas, 2003. 179 p.

BLUESTONE, G. **Novels into film**: the metamorphosis of fiction into cinema. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1957.

BRANDÃO, Ruth Silviano Brandão. **A personagem feminina na literatura**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 241 p.

BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e Cinema**. São Paulo: Novera Editora, 2007.

BULLFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: a idade da fábula. 26 ed. Trad. Davi Jardim Filho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. Trad. Nuno Júdice e Cabral Martins. Lisboa: Editora Estampa, 1973.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol, PRADO; Décio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 125 p.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org). **Urdiduras e Sigilos**: ensaios sobre o cinema de Pedro Almodóvar. São Paulo: Annablume/Eca-USP, 1996, 352 p.



CARNE trêmula. Direção Pedro Almodóvar. Produção Agustín Almodóvar, Esther Garcia. Espanha: El Deseo, 1997. 98 min. Cor.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (edit). **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 290 p.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

CHAPMAN, James. **License to thrill: a cultural history of James Bond Films**. New York: Columbia University Press: 2000. 336 p.

CLÜVER, Claus. De transposição intersemiótica. In: ABERX, Márcia (org). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 107-166.

\_\_\_\_\_. Intermedialidade. **Pós**: Belo Horizonte, nov. 2011, v. 1, n. 2, p. 8 - 23.

\_\_\_\_\_. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**: Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997, p. 37-55.

CREED, Barbara. Introduction. **The monstrous-feminine Film**, feminism and psychoanalysis. London/New York: Routledge, 1994, p. 1-7.

COCTEAU, Jean. **A Voz Humana**. Lisboa: Assirio & Alvim, 1989.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 176 p.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2009.

COUTINHO, Angélica; GOMES, Breno Lira. **El Deseo**: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar. Centro Cultural Banco do Brasil: 2011. 221 p.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Cinema 1. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Cinema 2. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 339 p.

\_\_\_\_\_. Mistério de Ariadne segundo Nietzsche. **Cadernos Nietzsche**. São Paulo, 2006. p. 7-17. Disponível em [www.cadernosnietzsche.unifesp.br/pt/home/item/116-mistério-de-ariadne-segundo-nietzsche](http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/pt/home/item/116-mistério-de-ariadne-segundo-nietzsche).

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996

DEVIDES, Dílson. **Adaptação e roteiro**. Revista Letras Escreve, Macapá (AP), v. 8, n. 1, 1º sem., p. 437-464, 2018.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2005. 99.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. 213 p.

DUARTE, Rosália. **Cinema e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

EAGLETON, Terry. **Literary theory**: an introduction. 2 ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

EPPS, Brad; KAKOUDAKI, Despina (org.). **All about Almodóvar: a passion for cinema**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009, 505 p.

FAITANIN, Paulo. **Acepção teológica de “pessoa” em Tomás de Aquino**. Aquinate, n. 3, 2006, p. 47-58. Disponível em [http://www.aquinate.net/revista/edicao\\_atual/Artigos/03/a-acepcao-teologica%20de-pessoa-em%20tomas%20de%20aquino.pdf](http://www.aquinate.net/revista/edicao_atual/Artigos/03/a-acepcao-teologica%20de-pessoa-em%20tomas%20de%20aquino.pdf). Acesso em 2 novembro de 2024.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de; PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (org). **Mímesis e ficção**. Recife: Pipa Comunicação, 2013, 400 p.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Trad. Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/ 7Letras, 2010. 288 p.

FRANCHINI, A.S.; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia**. 9 ed. Porto Alegre: LP&M, 2007.

GREIMAS, Julien Algirdas; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Culturiz, 1998.

GRIFFITH, E; PIDGEON, E. **The animal kingdom by the Baron Cuvier**. MDCCCXXXIII. London: 1817, Gilbert & Rivington Printers.

HALBERSTAM, Judith. An introduction to female masculinity: masculinity without men. In: **Female Masculinity**. Durham: Duke University Press. 1998, p. 355-374.

HIDALGO, João Eduardo. **O cinema de Pedro Almodóvar Caballero**. Tese. Orientadora Mariarosaria Fabris. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

HOLGUÍN, Antonio. **Pedro Almodóvar**. Madrid: Cátedra, 1994.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Rutledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JONQUET, Thierry. **Tarântula**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2011.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KENNEDY, Barbara M. **Deleuze and cinema**: aesthetics of sensation. Edinburgh:Edinburgh University Press, 2002. 238 p.

KURY, Adriana da Gama; ROSA, Ubiratan (org.). **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2010.

LAURETIS, Tereza de. **Alice doesn't**: feminism, semiotics, cinema: na introduction. London: The Mainillan Press, 1978.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Trad. de SuzanaFunck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAURETIS, Teresa de. Aesthetic and Feminist Theory: rethinking women's cinema. **New German Critique**. New York: Telo Press, No. 34, 1985, p. 154-175.

LESSER, Wendy. **Sua cara-metade**. A mulher na arte segundo a perspectiva masculina. Trad. Eneida Santos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 350 p.

LIMA, Isabel Cristina Seabra Pereira. **Corpo sem rosto**. Orientador Pedro Saraiva. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, 86 p.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze**. Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 174 p.

LOPES, Denise. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan**. In: Revista Contracampo, Rio de Janeiro, no 07: 2002, (p. 209 – 216). Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/viewFile/17331/10969>. Acesso em: 15 ago. 2024.

MACHADO, Felipe Wircker. **Uma ou várias peles**: sobre o corpo inacabado. Orientadora Anna Paula Veiga Kiffer. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013, 216p.

MACHADO, Gabriela Pires. **Cinema-Passagem**: a tradução intersemiótica e a intermídia no intercurso da criação audiovisual contemporânea. Dissertação. Orientadora Dra. Mônica Tavares. Universidade de São Paulo/USP: São Paulo, 2013.

MARSH, Steve; NAIR, Parvati. **Gender and Spanish Cinema**. Oxford/New York: Berg, 2004.

MATONOVÁ, Jana. **The Gothic and some Rendell novels and its protagonists**. Dissertação. Orientação PhDr. Lidia Kyzlinková. Masaryk University: Brno, Czech Republic, 2014.

MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. **Dicionário Latim- Português**. Portugal: Porto Editora, 2001.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mitos e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX**: neuroses. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária. 1997.

\_\_\_\_\_. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MORIN, Violet. James Bond Connery. In: MORIN, Violet; BREMOND, Claude; METZ, Christian. **Cinema, estudos de semiótica**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

MUÑOZ, Mauricio Pastor. **Viriato**: o herói lusitano que lutou pela liberdade do seu povo. Trad. Luís Santos. Lisboa: Esfera dos Livros, 2006.

MUZZY, Luana Silveira. **Chicas del montón**: a representação do gênero no cinema de Pedro Almodóvar. Orientadora Adriana Andrade Braga. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, 1955.

NOCHLIN, Linda. **Representing woman**. Londres: Thames and Hudson, 1999.

OTTO, Walter F. **Dionysus Myth and Cult**. Indiana University Press: 1995. 288 p.

PELE, que habito, A. Direção: Pedro Almodóvar. Produção Augustin Almodóvar, Esther Garcia. Espanha: El Deseo, 2011. 120 min. Cor.

PIGANIOL, Marie. Transgenderism and Transsexuality in Almodovar's Movies. **Amsterdam Social Science**. Vol. 1(2): p. 79-95.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POYATO, Pedro. Referencias Intertextuales de Carne Trémula. **Zer**. v. 27, vol 32, 2012, p. 121-139.

QUIALHEIRO. **A contemporaneidade da interpretação melodramática**: um olhar a luz de Pedro Almodóvar. Orientador Paulo Merisio. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 129 p.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo, EXO experimental (org.); Ed. 34, 2005.

RAW, Lawrence. **Traveling the silk road of adaptation**. In: The silk road of adaptation: transformations across disciplines and cultures. Cambridge Scholars Publishings, 2013. p.1-12.

REIMÃO, Sandra L. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.

RENDELL, Ruth. **Carne Trêmula**. Trad. Ana Ban. L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **Live Flesh**. London: ArrowBooks/ Random House, 1995.

RIEDEL, Dirce Cortês. Reflexões sobre o romance policial. **Matraga**. n. 4-5. Rio de Janeiro: UERJ/IL, Janeiro-agosto 1988. Quadrimestral. p. 12-18.

RODRIGUES, Elisabete Alfred. **Roteiro**: o projeto narrativo audiovisual. Mediação, Belo Horizonte, n. 06, 1º sem., p. 24-33, 2007.

RODRIGUES, Sara Martin; FARIAS, Edson Silva de; FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. **O cinema por Deleuze**: imagem, tempo e memória. IV ENECULT. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 25 a 27 de maio de 2010. <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24291.pdf>.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. **Linguagens líquidas**. São Paulo: Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_. **Matrizes de linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTANA, Gilmar. **Riso, lágrima, ironia e tratados**: Pedro Almodóvar – genialidade e paradoxo em construção permanente. Tese. Orientador Sergio Meceli Pessoa de Barros. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007, 365p.

SANTOS, Jair Ferreira dos Santos. **O que é pós-moderno**. Editora Brasiliense, 1987.

SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther. **Textos à flor da tela**: relações entre literatura e cinema. Belo Horizonte: UFMG, 2004, 260 p.

SOLÁNS, Piedad. Lo sublime tecnológico: cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna. **Revista Lapiz de Arte Contemporáneo**. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1999, n.155, p. 32-47.

STAM, Robert. **Film Theory**: an introduction. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd, 2000. 381.

STOICHITA, Victor I. **The Pygmalion Effect**: from Ovid to Hitchcock. Chicago: University of Chicago Press, 2008, 260 p.

STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Trad. Sandra Monteiro, João de Freire, André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 311 p.

STUM, André. Musas de Almodóvar. In: COUTINHO, Angélica; GOMES, Breno Lira. **El Deseo**: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar. Centro Cultural Banco do Brasil: 2011. p. 31-33.

TASCHNER, Gisele B. **A pós-modernidade e a sociologia**. São Paulo: Revista USP, 1999, n. 42, junho/agosto, p. 6-19.

TASKER, Yvone. **Working girls**. Gender and sexuality in popular cinema. London/New York: Routledge, 1998, 245 p.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006, 206 p.



VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaaios sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, 239 p.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme**: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo, SENAC, 2003, pp. 61-89.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 202 p.

VOZ, humana, A. Direção: Pedro Almodóvar. Produção Augustin Almodóvar, Esther Garcia. Espanha: El Deseo, 2020. 30 min. Cor.

## APÊNDICE

### Esculturas femininas



*Mulher de Willendorf (ou Vênus de Willendorf).*

Museu de História Natural de Viena



*Mulher* (c. 3.200 a.C.-2.800 a.C.), Metropolitan Museum of Art, Nova York



*Vênus de Milo* (c. 100 a.C.), Museu do Louvre, Paris



*Pietà* (1.475-156, de Michelangelo Firenzi), Museu dell'Opera Del Duomo, Florença