



A Pele que Habito (Pedro Almodóvar, 2011)

Almodóvar ainda habita sua própria pele

Alessandra Affortunati Martins Parente¹
Doutoranda pelo IP-USP

O tema de Almodóvar em *A pele que habito* é a imagem. A imagem como aparência enganosa, ilusória ou falsa. Esse não é tema recente. Desde os gregos, a imagem é simulacro de uma idéia perfeita. Os sofistas são mestres em manipulá-la para construir verdades cambiantes, sempre a serviço de determinados interesses.

Almodóvar leva essa temática ao extremo em *A pele que habito*. No século XX e após o aprimoramento das tecnologias que a favorecem – televisão, cinema, fotografia, internet e, em tempos mais recentes, cirurgias plásticas – a imagem e, por conseguinte, a visão se tornaram primazes em relação aos outros modos de expressão e de percepção. Uma crítica diante da elevação da imagem sobre todos os outros componentes que tecem a vida humana também não é nova na linguagem contemporânea. Muitos autores se dedicaram ao tema, como Debord, Baudrillard, Lipovestky – os exemplos são infindáveis. A questão, entretanto, assume sutilezas interessantes no último filme do diretor espanhol.

O filme não é linear. Começa com cenas de um médico-cirurgião-plástico, Ledgard (Antonio Banderas), extremamente competente e ambicioso, que usa os recursos da medicina e da ciência de forma arbitrária. As cenas iniciais sugerem que ele está obcecado na pesquisa sobre um novo tipo de pele. Esses experimentos científicos acontecem em sua própria casa, uma mansão provida de laboratório e clínica cirúrgica. Marília (Marisa Paredes), governanta fiel – que depois descobrimos ser sua mãe – acompanha suas loucuras e cuida para que a ordem dentro da insanidade tenha feições assépticas. Há uma linda moça presa em um luxuoso cativeiro constantemente vigiado e os experimentos de Ledgard ocorrem em sua pele.

Ledgard é pai de uma moça e supõe que ela tenha sido estuprada,

¹ - aamparente@gmail.com

o que o leva a reviver um suicídio de alguém amado, quando a filha, em seus delírios, o confunde com o próprio ‘estuprador’ e se mata. Também descobrimos nas sucessivas cenas que, ao fugir com o amante – irmão do protagonista por parte de mãe –, a esposa de Ledgard sofre um acidente no qual é quase incinerada e sob os cuidados incansáveis do marido consegue sobreviver. Após recobrar a vida é tocada pelo canto da filha que invade seu aposento. Capturada pela voz da menina e pela melodia da música, a sobrevivente se aproxima da janela sob a qual a filha está cantando uma canção brasileira, mas no trajeto vê sua face completamente desfigurada e monstruosa refletida num espelho e joga-se pela janela diante da garota.

Ao longo do filme vamos descobrindo que o médico dá vazão aos seus impulsos destrutivos e aos seus anseios narcísicos precisamente na carne de Vicente (Jan Cornet), cujo corpo é transformado pelas mãos do protagonista. A impotência nas questões do amor e da morte contrasta com a onipotência de Ledgard no âmbito da medicina. Diante dessas dores indescritíveis, o médico tenta reconstituir seu mundo, sua mulher, sua paz. Assim, imprime em Vicente, o rapaz que deduz ter estuprado sua filha, seus piores fantasmas e paradoxalmente materializa nesta figura seu ideal narcísico. Ao seqüestrá-lo, prendê-lo e transformá-lo em uma mulher idêntica a sua falecida esposa, Ledgard fica enredado e se apaixona por aquilo que concentra seu pior. A imagem de Vera Cruz (Elena Anaya) não só ressuscita as feições da esposa morta e, por isso, recusa as diversas dores e perdas vividas pelo médico – dor da traição, dor do fracasso de seus cuidados, que não são suficientes diante da escolha de matar-se e dor da perda de seus amores (filha e mulher) –, mas também realiza materialmente a negação de sua falta. A imagem semelhante a da esposa morta, mas, esculpida por ele, é ‘obra’ de sua autoria, e, nesse sentido, seus anseios narcísicos são depositados em cada um dos fragmentos que ali se erguem. Ela reencarna a mulher falecida, mas aparece melhor – o médico conhece cada parte de seu corpo feita sob medida e a seu gosto. Vera se torna uma musa e sua bela imagem vai dissolvendo a história vivida por ambos. Vestindo sempre um collant que cobre seu corpo todo, suas formas ficam bem delineadas por essa roupa aderente, que alimenta o desejo de Ledgard.

Tal figura plastificada e as referências infundáveis à obra de Louise Bourgeois remetem às bonecas tão trabalhadas na contemporaneidade

por artistas plásticos como a própria Bourgeois, os irmãos Chapman, Hans Bellmer, Cindy Sherman, Robert Gober e outros. A certa altura do filme, Vera degola-se com uma faca, dizendo que desta forma o médico perderá seu brinquedo. Tais bonecos ou manequins nas artes tocam precisamente o assombroso, o terrível e o grotesco, analisados por Freud por meio de sua categoria de *Unheimliche*. Freud (1919) sugere que o inquietante traz, paradoxalmente, algo que em tempos remotos era bastante íntimo. Etimologicamente, portanto, o termo *Unheimliche* desemboca em acepções contraditórias, significando tanto o que é “estranho” quanto o que é “familiar”.

Para abordar tal conceito, Freud se dedica ao conto fantástico de E.T.A. Hoffmann, *O homem de areia*. Olímpia, a boneca criada pelo Dr. Spalanzani, é “duplo” de Natanael, isto é, trata-se de um espelho de sua faceta feminina e, como Narciso, ao ver sua própria imagem refletida na boneca, apaixona-se por ela. Mas, também como o lago, o espelho do “duplo” é uma armadilha: a correspondência exata entre os ideais do eu e a imagem que emerge diante do sujeito dura sempre muito pouco. No caso de Natanael, o espelho – Olímpia – se despedaça quando o autômato é carregado pelo Dr. Coppola, que discute com Spalanzani, e em meio a um corre-corre seus braços e pernas batem nos degraus da escada, ressoando o barulho da madeira, que toca os ouvidos iludidos de Natanael. Seus olhos estão no chão e duas cavidades negras compõem sua face de cera^[2].

O efeito de duplicação do eu em bonecos – ou em outros suportes – ou o tema do “duplo” na psicanálise trata do que originalmente era um artifício para assegurar a não destruição do eu, ou para lutar energicamente contra a fragilidade humana. Exorcizar alguns conteúdos psíquicos, concedendo-os ao “duplo” que aparece sob forma de espírito, animal ou boneco, é uma boa estratégia para manter a onipotência narcísica. Logo, tais personagens duplicados brotam do solo de um amor-próprio ilimitado, característico do narcisismo primário infantil. Na vida adulta, porém, o “duplo” com sua faceta amistosa e tranquilizadora fica superado. Assim, se o “duplo”, que antes apaziguava os ânimos na vida infantil, reencarna uma personagem na vida adulta, acaba por ressuscitar todos os pavores adormecidos precisamente por ele em tempos remotos.

2 - Retomei exatamente a mesma parte do texto de Freud já usada por mim na análise de duas obras de Chapman em texto intitulado “O que vem de dentro me atinge” (em avaliação para publicação).

Ao igualar bonecos e espíritos na chave do “duplo”, Freud acaba por revelar outro aspecto do filme de Almodóvar: o nome Vera Cruz dado à ‘boneca’ de Ledgard remete a temas cristãos, tão caros a Almodóvar. Assim, identificamos neste filme uma nova faceta de Almodóvar que, contudo, preserva todos os seus temas familiares: a mudança de sexo, críticas à religiosidade cristã, relações familiares não convencionais. Se os temas são os mesmos, Almodóvar abdica de seu barroquismo de *Tudo sobre minha mãe*, *Maus hábitos* ou *Volver e pinta as telas com colorido e formas renascentistas*. A mudança não se dá aleatoriamente.

Vera Cruz nada mais é do que a cruz na qual Jesus foi sacrificado. Ela é símbolo da virtude da penitência, do domínio das paixões e do sofrimento por amor a Cristo e a Igreja pela salvação do mundo. Assim, a pitada crítica dirigida para aspectos religiosos não desaparece nesta obra de Almodóvar. Entretanto, a religiosidade aparece apenas como alusão e está imbricada com os impasses da ciência e da razão – justamente uma religiosidade própria do Renascimento. Aqui voltamos ao tema da aparência introduzido no início deste texto. A perfeição buscada na atualidade por meio da imagem ou da bela imagem aparece com uma violência análoga ao que a Igreja oferecia aos seus fiéis. O belo, o verdadeiro, o bem, a idéia não estão no mundo inteligível ou no reino dos Céus. Na modernidade a ilusão de perfeição localiza-se, como bem diagnosticou Nietzsche já no século XIX, nas ciências e na tecnologia descoberta por esta.

Os efeitos da fé cristã sobre seus fiéis os conduziam a uma vida de abstinência e de renúncia de suas paixões, controladas por amor e devoção não carnal a Deus. Esse meio de vida religioso desembocou em terror desmedido decorrente da não aceitação daqueles que não se adequavam aos ditames da Igreja e acabavam por realizar os desejos aos quais os ‘bondosos e puros’ súditos de Deus tinham tão dolorosamente renunciado, pensamento bem demonstrado por Freud em seu clássico *Psicologia das massas e análise do eu*. Hoje o discurso que proclama a importância do controle, da abstinência e da vigilância foi substituído pelas palavras de ordem da medicina. Os ideais contemporâneos de assepsia, saúde, beleza, controle de alimentos, controle severo de impulsos, ode ao trabalho, vigilância social se aproximam de aspectos vividos em uma sociedade fundada na religião cristã em que o controle estava nos olhos de Deus e da Igreja que o representava.

Mas a violência da ciência e da medicina avançada se encontra mais drasticamente na possibilidade de apagar qualquer tipo de vestígio de um tempo. Vicente não resguarda em seu corpo nenhuma marca de sua história, a não ser de sua história de transformação, como se ela tivesse começado a partir deste trauma que aborta qualquer laço temporal com passagens anteriores. No corpo de Vicente não figura nada que indique conexões com sua vida pregressa. A memória depende unicamente de suas palavras, que quase sem nenhum suporte (ainda há um vestido que prova sua identidade) dependerá exclusivamente da confiança daqueles que o ouvem. Vera Cruz é esse lugar de sofrimento em que uma imagem perfeita de Deus foi perdida e se tornou carne na pele de Jesus despedaçado, cheio de dores e chagas. A cruz, símbolo cristão de redenção da humanidade perdida, é encarnada na figura plástica de Vera Cruz. O médico figura, por conseguinte, como um Deus que tem suas chagas depositadas na carne andrógena, que o representa como tentativa de restauração narcísica.

O nome Vera Cruz, entretanto, pode seguir outra direção: o Brasil. As referências ao país não são pequenas – há o bandido, irmão de Ledgard que nasceu no Brasil e fala sobre o carnaval de Salvador, além da música brasileira cantada pela menina. Ora, o Brasil, antes de ser batizado com este nome, foi chamado de Vera Cruz pelo Rei Dom Manuel. Os efeitos sentidos pela personagem Vicente-Vera Cruz em sua pele podem ser comparados ao que ocorreu em terras latinas após a ‘conquista’ feita principalmente por Portugal e Espanha (terra de Almodóvar) no Novo Mundo. Em Vera Cruz (Brasil) o massacre dos índios, a imposição de uma cultura e a devastação da cultura existente não é diferente do que foi feito com cada pedaço de pele de Vicente-Vera Cruz. Esse corpo suturado pelos instrumentos da medicina e essa alma devastada, sem que sua história, memória, intenções, sonhos, medos tivessem sido levados em conta remetem aos procedimentos dos europeus em terras brasileiras. A pele – no caso da personagem – e a terra – no caso do Brasil – são espaços para que a violência seja exercida, não apenas pela força física, mas também no modo como são tratadas na alma (a alma de Vera Cruz ou a alma do povo indígena). Assim é que a aparência mencionada no início deste texto aparece precisamente órfã e violentada. Órfã de memória, de história, de uma linha que a remeta ao passado. A história da aparência do corpo de Vera se torna a história de um

corpo violado, mas mesmo isso permanece escondido, camuflado por uma bela aparência, que nada teria do que se queixar – as marcas da dor e do sofrimento esvaneceram. Sem provas ou testemunhas que comprovem sua versão, terá que fazer valer sua narrativa, mas até mesmo a voz que reverbera deste corpo não tem a mesma sonoridade do passado. Assim é que no novo filme de Almodóvar a pele em que se habita é inóspita e a imagem ilude, deturpa, engana o mau que a compõe.

REFERÊNCIAS

FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp. 2001

FREUD, S. “O inquietante”. In: *Obras Completas* vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

A PELE QUE HABITO, Pedro Almodóvar. Espanha. 2011. filme 35mm.