

**Fundação Oswaldo Cruz
Casa de Oswaldo Cruz
Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde**

Ives Mauro Silva da Costa Júnior

Conta-me tudo: representações de doença na filmografia de Pedro Almodóvar

**Dissertação de Mestrado apresentado ao
Programa de Pós-Graduação em História das
Ciências da Saúde da Fundação Oswaldo Cruz –
Casa de Oswaldo Cruz como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre.**

**Rio de Janeiro
2006**

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ
CASA DE OSWALDO CRUZ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS
DA SAÚDE

Conta-me tudo: representações de doença na filmografia de Pedro Almodóvar

Ives Mauro Silva da Costa Júnior

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Dilene Raimundo do Nascimento

Banca examinadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Mauad (UFF)

Prof^a. Dr^a. Lorelai Brilhante Cury (COC)

Suplente: Prof. Dr. Luiz Otávio Ferreira (COC)

2006

RESUMO

Os estudos sobre doenças possibilitam análises sobre articulações e mudanças na sociedade. A doença quase sempre é um elemento de desorganização e reorganização social. Os estudos nesse campo devem levar em conta a articulação entre a patologia de uma época, a configuração histórica e ideológica que a contextualiza e o estágio de desenvolvimento da Medicina. Ao avaliarmos a dimensão social da doença, trilhamos um dos caminhos para a compreensão de uma sociedade, uma vez que esta funciona como suporte e expressão da mesma. Doença é uma construção social e um indivíduo doente sempre o é em função da sociedade e segundo moldes fixados pela mesma.

Dessa maneira, podemos pensar a doença como um objeto histórico, uma vez que esta é fenômeno social, ao mesmo tempo em que transforma a sociedade. Ao perceber que doenças são representações carregadas de culpa e comiseração o Cinema as usou como tema, personagens ou pano de fundo, construindo painéis de uma determinada época ou sociedade. Este trabalho pretende discutir a construção do doente na filmografia de Pedro Almodóvar, uma vez que percebo que este as usa como elemento de transformação de indivíduos ou da própria sociedade.

Palavras-chave: representação, doença, cinema, ética.

ABSTRACT

Studies on illnesses may lead to analyses on social movements and changes. An illness is almost always an element of social disorganization and reorganization. The studies in this field should take into consideration the link between the pathology of an era, the historical and ideological configuration that contextualizes it and the degree of development in Medicine. When we analyze the social dimension of an illness, we tread one of the paths leading to the understanding of a society, since it works as support and expression of the illness itself. The illness is a social construction and an individual is always ill because of society and according to patterns determined by it.

We can thus think of an illness as historical objects, since it is a social phenomenon and, at the same time, transforms society. When cinema realized that illnesses are representations full of guilt and commiseration, it used them as theme, characters or background, building panels of a specific era or society. The aim of this work is to discuss the construction of the sick person in Pedro Almodóvar's filmography, since I realize he uses it as an element for the transformation of single individuals or of society itself.

Keywords: representation; illness, cinema, ethics.

“Qualquer pesquisador sabe que, para obter financiamentos, é preciso que seu trabalho conduza a “avanços tecnológicos de vanguarda” ou “resultados relevantes para a realidade nacional na área em apreço”. Como se verá, o nosso trabalho, diante desses critérios, era de fulgurante inutilidade”

Isaias Pessotti

Aqueles Cães Malditos de Arquelau

História do latim *historia*, derivado do grego *historia*, *histor*, aquele que sabe: substantivo feminino, estudo e narração sistemática do passado, dos fatos sociais, econômicos, políticos, intelectuais etc considerados significativos; ramo do saber que registra, explica e transmite o conhecimento sobre o passado; o curso dos acontecimentos e dos fatos históricos; a evolução da humanidade; o passado; conjunto dos fatos e das situações que constituem a ação da narrativa de um romance, filme etc; descrição; relato; narrativa; **conto**. (Cunha, 1997)

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente a minha terapeuta Maria Fernanda Avólio Vieira pelas flores. Os buquês mensais que ela me indicava possibilitaram o meu restabelecimento após uma série de acontecimentos nada fáceis de suportar. Agradeço também aos amigos, que de alguma forma estiveram presentes na tecitura deste texto. Dudu Bernardes e Marcelo Lino, que me apresentaram a Pedro Almodóvar. Flávio Favre, Sergio Leandro e Maria Joana, com quem discuti muito os filmes. Anna Beatriz de Sá Almeida (Bela), Alex Cassal, Vicente Saul e Denise Rollemberg, que nessa última jornada, cada um a seu tempo, compareceram com livros e sugestões sempre bem vindas. Carol Burnier, sempre ao telefone perguntando como estava a dissertação. Daiana Crus e Manuela Costa, amigas leais e constantes, sempre solícitas para lerem os textos e apontarem incongruências e disparidades. Clementine Tribouillard, minha francesa apaixonada por Pedro Almodóvar, que disse que se nada mais fazia sentido, que pelo menos eu concluísse essa etapa da vida e Sophie Lejard, por sua torcida animada e sua amizade sincera. Fabio Alex, sem sua ajuda no *backstage* nada disso seria possível.

Carlos Eduardo Pinto, que, mesmo quando eu não acreditei mais nesse texto, me fez ver que era possível sim, que leu com carinho e cuidado a dissertação, mesmo quando já não era mais necessário, com quem discuti as hipóteses e assisti aos filmes. Retribuindo, essa dissertação é tua também. Dilene Raimundo do

Nascimento, minha orientadora e mais que isso, minha amiga, que sempre acreditou em mim e insistiu para que eu não morresse na praia. Somente sua força e seu apoio me fizeram sair do casulo. Apresentou-me à História das Doenças e ao mundo da pesquisa. Muito obrigado!

À minha trindade materna, Dona Jupira, com quem divido o prazer pelo cinema, Dona Jurema, que mesmo sem enxergar é a mulher de mais visão que conheço, e Dona Ruth, que não gostava de Pedro Almodóvar, mas me acolheu, me educou e me amou como se ama um filho. A vocês, dedico esse trabalho.

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO: Abre a cortina!	p. 07
II. Capítulo I: Créditos Iniciais	p. 12
III. Capítulo II: “Sou Muito Autentica!”	p. 32
IV. Capítulo III: “Não estou curada!”	p. 59
V. Capítulo IV: “Sempre dependi da ajuda de estranhos!”	p.83
VI. Conclusão: Resistir!	p. 114
VII. Bibliografia: Créditos Finais	p. 118

Abre a cortina!

A idéia para este trabalho nasceu ao fim de minha graduação em História na UERJ. Minha dissertação de fim de curso, defendida em 2001, era sobre a produção cinematográfica acerca da AIDS na década de 1990 e concluía com dois filmes de Pedro Almodóvar, a saber, **Carne Trêmula**, de 1998 e **Tudo sobre minha mãe**, de 1999. Eu dizia que esses filmes traziam uma mudança na representação dos soropositivos e mais que isso, afirmava que a solidariedade e a compaixão seriam um bom remédio no tratamento dos doentes. A idéia de continuar com esse tema me perseguiu durante os dois anos seguintes e finalmente achei que era hora de tentar continuar com o assunto.

Mas de onde vem esse meu fascínio pelo cinema produzido por Pedro Almodóvar? As respostas, na verdade, são enviesadas e remontam minha adolescência. Cresci em uma casa de subúrbio, com todas as implicações que isso possa trazer. Uma casa grande, oito quartos, um jardim com muitas árvores frutíferas, principalmente mangueiras, muitos cães, um galinheiro. Nesta residência habitava cinco tias-avós solteiras, um tio-avô, sua esposa, seus quatro filhos e eu. O ambiente era familiar até a última conseqüência. Quando li, pela primeira vez, os contos de Nelson Rodrigues, me identifiquei com os temas recorrentes na obra do jornalista, escritor e dramaturgo. Suas histórias sobre

intrigas familiares e casos de adultério, sua crítica ácida sobre a moralidade pequeno-burguesa carioca, a família como micro-cosmos da sociedade, seus personagens humanos que riem e choram, odeiam e amam, mentem e traem, cheios de interditos e gozam, enfim, que exprimem com toda paixão e fúria a sua humanidade, passaram a ser referencia para mim. Sempre me perguntei se Nelson Rodrigues estaria em minha residência, se inspirando para escrever os contos da série “A Vida como ela é”. Eu morava na casa de Herculano, Patrício e Serginho¹.

Não por acaso, quando me deparei com o universo retratado por Pedro Almodóvar a sensação de familiaridade se apresentou de forma incontestada. Ainda que aquelas pessoas vivessem em outro país, falassem outra língua, suas paixões ainda eram as mesmas – humanas – e as similitudes eram inegáveis. Na tela, eu “via” minha infância e adolescência sendo retratada: mães dominadoras, filhos rebeldes, pais ausentes, irmãs insanas, cores berrantes, boleros rasgados, ‘fossa’, desespero exagerado. A paixão foi arrebatadora.

Os caminhos que me levaram à História são igualmente tortuosos e não vale a pena dissecá-los aqui. Apenas a ressalva que, com 30 anos, cursando a faculdade na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, cursei aulas sobre Revolução Mexicana através do Cinema e Literatura. Aí travei meu primeiro contato com Marc Ferro e seu livro *Cinema e História*. Depois desse curso, outros vários me alertaram para a possibilidade de inferências sobre o assunto. Estava dado o

¹ Para maiores referências, ler *Toda nudez será castigada*.

pontapé inicial para a utilização do Cinema para a História. O cinema poderia funcionar como representação ou figuração, ou seja, como a sociedade se vê e quer se ver representada; sua função social no coletivo.

Minha ida para a Casa de Oswaldo Cruz, em março de 1998, sob a orientação da doutora Dilene Raimundo do Nascimento no projeto “Representação social da AIDS”, me colocaram em contato com outro universo igualmente desconhecido: a História das Doenças. Ali, entendi que doenças são, igualmente, representações e, como tais, também possibilitam o entendimento de uma determinada sociedade. Minha permanência na COC, nesses oito anos, amadureceu esse entendimento e me incentivou a tentar algo inédito: cruzar doença e cinema na filmografia de Pedro Almodóvar. Assim, Nesse sentido proponho a seguinte estrutura para a dissertação.

A intenção do primeiro capítulo se resume na tensão que há entre a doença e cinema como objetos e fontes. Eu discuto algumas vertentes teóricas acerca do assunto. O objetivo deste capítulo seria tentar cruzar o conceito de contra-análise da sociedade a partir dos filmes, desenvolvido por Marc Ferro, com o conceito de *frame*, desenvolvido por Charles Rosenberg. Uma lente dupla para entendermos a sociedade, não só espanhola - terra de origem do diretor Pedro Almodóvar - mas um mundo contemporâneo. A intermediação disso é possível através do conceito de representação, a partir de Roger Chartier, uma vez que entendo que tanto

doença quanto cinema são representações e como tais produzem leituras possíveis daqueles que as produzem.

O segundo capítulo trata da inserção de Pedro Almodóvar no mundo contemporâneo, sua produção no período após a queda do regime franquista e conseqüente redemocratização espanhola. O uso do humor como ferramenta política nos filmes e a atualidade de seus temas. Também trabalho o conceito de carnavalização e quebra de hierarquias, como propõe Mikhail Bakhtin, em uma perspectiva de paródia. O mundo fantasioso de Almodóvar é muito mais real que possamos supor, pois ele introduz em seus filmes suas próprias experiências, transformando-as.

O terceiro capítulo discute a doença como objeto a partir dos filmes **Mulheres à beira de um ataque de nervos** e **Ata-me**. Aqui retomo as discussões do primeiro capítulo, aplicando-as aos filmes escolhidos: o que é ser 'são' e o que é ser 'doente', 'dentro' e 'fora', 'marginal' e 'não marginal'. Minha intenção aqui é perceber como esses personagens fazem parte da intrincada rede de negociações que os levam a serem enquadrados como doentes. Também discuto suas estratégias para escaparem, ou não, dessas classificações.

No quarto capítulo, faço uma análise dos filmes **Tudo sobre minha mãe** e **Fale com ela**, tendo em vista a solidariedade e ética como conceitos a serem trabalhados, sempre atento às novas relações sociais e de poder. A partir da idéia

de Edgar Morin, sobre a construção de uma ética para o sujeito responsável, tento perceber quais estratégias são possíveis para a redenção, não só do doente, mas dos que estão à sua volta.

Finalmente uma conclusão, onde retomo as principais questões, a bibliografia e fontes utilizadas. Que comecem os trabalhos!

CRÉDITOS INICIAIS

Cinema, do grego *kinéma*, *kinéματος*, movimento: substantivo masculino, redução de cinematógrafo; sala onde se fazem projeções cinematográficas; arte de realizar filmes; indústria cinematográfica; projeção de filmes.

Doença, do latim *dolentia*, derivado de *dolere*, sentir dor, sofrer: substantivo feminino – enfermidade, mal, alteração na saúde; falta de saúde; mal, moléstia, enfermidade; fig., mania; paixão; vício; defeito.

Filme, do inglês *film*, película: substantivo masculino, fita cinematográfica, que recebe por impressão imagens em movimento.

Representar, do latim *repraesentare*: verbo transitivo, tornar presente; fazer às vezes de um ausente; significar; simbolizar; descrever; expor por palavras ou por escrito; patentear; fazer sentir; objetar respeitosamente; ser procurador ou representante de; desempenhar as funções, o papel de; verbo transitivo e intransitivo, exhibir uma peça de teatro, pondo-a em ação no palco ou desempenhar um papel na peça em ação; verbo reflexivo, figurar-se, apresentar-se ao espírito.
(Cunha, 1997)

De **O gabinete do Doutor Caligari** (1919) a **As Chaves de Casa** (2004) a doença sempre esteve presente no cinema, seja como tema central ou apenas como pano de fundo. Por que tal tema se repete tanto na filmografia mundial? Talvez porque a doença seja mais que um estado patológico. É uma dimensão humana, um estado latente onde podemos perceber o ser humano em sua mais completa solidão e abandono. Entregue a agentes desconhecidos da razão, o doente, físico ou emocional, está sujeito a caminhos desconhecidos que o separam da dita normalidade. Susan Sontag afirma que “a doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania onerosa” (Sontag, 1984:7) e que não se deve abordar a doença física em si, mas o uso dela como símbolo ou metáfora. As fantasias que as doenças

inspiraram, e ainda inspiram, constituem reflexos de uma concepção segundo a qual “a doença é intratável e caprichosa, um mal incompreendido, em uma era em que a premissa básica da Medicina é a de que todas as doenças podem ser curadas” (Sontag, 1984:9).

Um dos objetivos desta dissertação seria justamente discutir o que é ser doente para o próprio doente e para a sociedade, como essas relações se constroem e se desenvolvem e qual é o discurso que as sustenta. A idéia está em perceber o cinema e a doença como uma dupla lente para observação da sociedade e as relações que se constroem em torno do doente e da doença, seja ela qual for. Dupla lente, pois o enquadramento da câmara pode servir como moldura, ou engessamento, de modelos pré-concebidos. O caminho está em discutir quem sanciona esses modelos e com que autoridade. E também perceber como o próprio doente se vê, se percebe. E principalmente quais são suas estratégias para reconstruir sua identidade. Finalmente, busco perceber como a ética e a solidariedade podem ser caminhos alternativos não só para cura mas para a construção de uma sociedade mais justa e equilibrada.

A realização deste estudo só é possível graças a uma nova maneira de se abordar a História. Uma renovação que teve início na década de 1920, com a Escola dos *Annales*, representada por trabalhos de Lucien Febvre e Marc Bloch. Eles pretendiam “a construção de uma nova espécie de história” (Burke: 1997:121). Os historiadores deveriam “recusar a história superficial e simplista que se detém na

superfície dos acontecimentos e investe tudo num fator” (Le Goff, 1998:31). O objetivo dos *Annales* era uma história problemática no lugar do fato histórico puro e simples. Nas palavras de um de seus fundadores: “Algo dado? Não, algo construído pelo historiador, quantas vezes? Algo inventado e construído, com ajuda de hipóteses e conjeturas, por um trabalho delicado e apaixonante” (Febvre *apud* Le Goff: 1998:32).

A partir da década de 1970, uma terceira geração dos *Annales* lança mão de uma renovação assumindo o nome de História Nova. Seus objetivos eram a ampliação do campo documental da história utilizando-se de fontes tradicionalmente desconsideradas, como objetos, ferramentas, depoimentos orais, iconografia, fotografias, filmes etc. Também propunham o estudo de novos objetos e uma nova crítica a esses objetos descobrindo suas condições de produção, os silêncios que os envolvem, as lacunas. A História Nova, como bem aponta o título da obra que a lança, busca novos problemas, novas abordagens e novos objetos². Os historiadores Jean-Pierre Peter e Jacques Revel publicaram um artigo onde corpo e doença eram considerados novos objetos de análise para a História; da mesma maneira, Marc Ferro escreveu sobre a importância de o cinema ser também objeto digno de atenção para o historiador, na mesma coleção.

2 Para tanto ver obra citada *História: Novos Problemas; Novas Abordagens; Novos Objetos*. Le Goff, Jacques (org), 1976.

Doença: Janela para a Sociedade

Peter e Revel escrevem em *O corpo: o homem doente e sua história* que o corpo humano é ausente da linguagem mas também é “local do desejo e da infelicidade” (Peter e Revel, 1976:141). O corpo é também ausente da história, mas um dos seus lugares. Há mais de 50 anos, historiadores procuram pesquisar sobre a própria vida, mas se afastam de seu objeto, isto é, do seu corpo, o evitam.

“Se a história tornou-se o mito que permite desde há dois séculos às sociedades ocidentais de meditar sobre si mesmas, ela continua a se interrogar através de sua relação hesitante com a doença e com o corpo, sobre a origem e o próprio estatuto de sua linguagem” (Peter e Revel, 1976:156).

Os autores afirmam que é necessário que os historiadores atentem “para o silêncio daquilo que não foi dito, por não ter podido se resolver em palavras” (Peter e Revel, 1976:154).

Jacques Le Goff aponta uma profunda renovação do domínio científico, principalmente a “interdisciplinaridade que se traduz no surgimento de ciências compostas que unem duas ciências num substantivo e num epíteto” (Le Goff, 1998:26). Esta mudança deve-se em parte, também por causa da própria transformação que a Medicina sofreu ao tornar-se mais técnica e científica, especializando-se e afastando-se cada vez mais dos princípios humanísticos que a norteavam até então. Vale dizer também que a inserção do médico no mercado de

trabalho e seu assalariamento levaram o profissional a este afastamento. Por outro lado, o público leigo passou a interessar-se mais pelo assunto, ao mesmo tempo em que se desenvolveu uma severa crítica aos sistemas assistenciais médicos e aumentou a preocupação com os direitos do paciente e com a ética médica.

Charles Rosenberg (1992) afirma que a doença não é apenas um evento biológico mas uma entidade ilusória. Um conjunto de construções que acabam por refletir a história institucional e intelectual da medicina. Em um primeiro momento, a doença deve ser entendida como um acontecimento biológico, um pouco modificado pelo contexto particular em que ocorre. Mas, para entendê-la como fenômeno social, devemos nomeá-la e classificá-la. Desde o final do século XIX, este processo de classificação vem se tornando central no pensamento social e médico. O conceito de doença implica legitimar, moldar e constranger comportamentos individuais e políticas públicas. Estudar a história das doenças pode ser uma maneira de perceber valores culturais de uma determinada sociedade, quer nas políticas públicas de saúde, quer nas relações entre médico e paciente, por exemplo. Esse processo de nomear doenças ocorreu concomitantemente a medicalização destas mesmas sociedades. Nesse momento, a medicina enquadrava comportamentos como doenças, no intuito mesmo de justificá-los. Podemos citar a histeria, a homossexualidade, a cleptomania ou a anorexia como exemplos.

Uma vez cristalizada na forma de uma entidade, a doença pode servir como um fator estruturante das relações sociais, tornando-se um ator social e uma mediação das relações sociais e individuais. Uma vez enquadrada e aceita, a entidade doença torna-se um ator numa rede complexa de negociações (Rosenberg, 1997).

As novas categorias de doenças surgidas ao fim do século XIX provocaram uma série de negociações sociais e questões morais. Estes fatores foram importantes sinais de mudança de valores sociais. Isto é verdade não apenas para os diagnósticos carregados de valores morais e ideológicos. Ao se diagnosticar uma doença coronária, por exemplo, este diagnóstico torna-se um importante fator de mudança na vida de uma pessoa – dietas, exercícios, ansiedade etc. O diagnóstico nunca é estático e tem um papel fundamental: é a partir dele que o doente vai redefinir sua vida. Torna-se elemento constitutivo da narrativa de um indivíduo, de sua relação com a saúde e a doença, recuperação ou morte.

Percebemos então que a doença como problema e objeto para a história é algo recente. Antes era apenas objeto de reflexão para médicos aparecendo geralmente associada a uma história da medicina ou a uma epidemiologia histórica. Dilene Nascimento, em seu livro *As Pestes do século XX: Tuberculose e Aids no Brasil, uma história comparada* (2005) argumenta que a doença, “como objeto de estudo, possibilita o conhecimento sobre estruturas e mudanças sociais, reações societárias, constituição do estado, e de identidades nacionais, emergência e

distribuição de doenças, processos de construção de identidades individuais, constituição de campos de saber e disciplinas” (Nascimento, 2005:29-30).

Estudos sobre a homossexualidade nos EUA e na Europa e sobre histeria e tuberculose na Argentina demonstram isso de forma bem clara. O historiador americano Bert Hansen (1997), afirma que, no caso da medicalização da homossexualidade, essa prática acabou por levar grupos humanos a assumirem uma prática sexual como identidade, com características e sub-cultura, próprias. E a se organizarem em entidades civis, até mesmo de luta contra a própria medicalização. Hoje, em um caminho contrário, assistimos alguns desses grupos organizados reivindicando pesquisas que comprovem que o homossexualismo tem origens biológicas e não apenas sociais.

Pensando a histeria na sociedade tradicional argentina, a pesquisadora em cultura latino-americana Gabriela Nouzeilles (2003) afirma que a medicalização foi um instrumento de contenção de mulheres. A política sanitária tinha uma função de policiar comportamentos; médicos usavam noções de patologia para punir e reprimir comportamentos sociais não desejados. Mas, por outro lado, houve também uma colaboração por parte da própria sociedade, patriarcal e tradicional, em querer enquadrar e disciplinar essas mulheres consideradas desviantes. O texto relaciona a rápida modernização pela qual a Argentina estava passando com o crescimento epidêmico da histeria. Os diagnósticos estavam refletindo uma visão unilateral e equivocada dos sintomas.

No caso da tuberculose, a partir das letras de tangos portenhos, o historiador argentino Diego Armus (2002) percebe uma associação da doença ao sexo feminino, ainda que estudos apontem que uma incidência maior da tuberculose recaísse em homens, entre 1880 e 1950. Devemos pensar numa sociedade onde o lugar da mulher era o lar, o casamento e a maternidade. A busca feminina por emancipação – profissional e sexual – era uma preocupação real e a associação da tuberculose à mulher que sai de seu bairro para tentar a vida no centro da cidade, revela a preocupação por essas mudanças. Segundo Armus, essa mudança na postura tradicional feminina incomodava os homens que refletiam isso nas letras dos tangos que escreviam. Para eles o lugar onde era possível a mulher ser saudável era o lar e o casamento. Fora disso, só haveria prostituição, tuberculose e morte.

Tanto Nouzeilles quanto Hansen afirmam que os médicos tornaram-se senhores absolutos das histórias sobre histeria e do homossexualismo, submetendo os pacientes às suas regras de reabilitação, reeducação e controle. Ambas doenças foram enquadradas por médicos, com a conivência de familiares, da sociedade e dos próprios doentes.

Ao fim do século XIX, essas sociedades foram marcadas por profundas transformações: valores tradicionais foram submetidos à tensão e questionados; houve um crescimento urbano sem precedentes; uma concentração cada vez maior de pessoas em determinados locais. Alguns comportamentos tornaram-se mais

visíveis, e dessa maneira mais fáceis de serem percebidos, analisados, classificados e enquadrados.

Assim, podemos afirmar que a doença como fenômeno social, é uma construção. E sendo uma realidade construída, o doente é um personagem social. A história das doenças é um dos caminhos para compreendermos uma determinada sociedade, avaliando a dimensão social da doença, como ela se apresenta. Para tanto, é necessário utilizar-se não só de fontes puramente médicas, mas também interrogar outros documentos com o intuito de buscar “a imagem dos males que uma cultura põe no centro de suas preocupações”. Devemos retomar a literatura, as crônicas, os relatos de época, a iconografia para percebermos as transformações operadas para uma análise que se confere à doença (Nascimento, 2005: 36).

Porém, a autora nos adverte que uma abordagem das doenças centrada nas suas representações sociais - concepções que homens e mulheres fazem das suas doenças - nos pode trazer problemas, uma vez que estaremos lidando com símbolos. A interpretação pode ser uma via de mão dupla: corre-se o risco de ser superficial, não indo além das aparências; por outro lado, tendo-se consciência de que tudo é representação, podemos perceber as mudanças operadas em relação à doença, dentro do período estudado, identificando os elementos conjecturais que influenciam estas transformações. Assim, podemos entender que a representação

“não é simples reflexo do real – ela está enraizada na realidade social e histórica que ao mesmo tempo contribui para construir” (Nascimento, 2005:41).

Devemos então considerar a saúde e a doença como realidades *sui generis* e não apenas restringi-las ao saber médico. A representação social da doença nos demonstra que não é apenas um esforço coerente de um saber mas para além disto, uma interpretação e uma questão de sentido e que a doença é um fenômeno que ultrapassa a própria medicina.

Como afirmei anteriormente porém, o estudo das doenças é relativamente novo para as ciências sociais, em especial para a história. Há ainda uma rica historiografia a ser avaliada e muita coisa a ser feita. Alguns exemplos são:

- a. a experiência individual da doença no tempo e espaço;
- b. a influência da cultura na definição da doença;
- c. o papel do Estado na definição e resposta às doenças;
- d. a doença como elemento produtor de cultura;

A lista é enorme e poderíamos nos estender indefinidamente. Mas podemos inferir que essas representações - ou *frames* - são estruturas dinâmicas e complexas. Somente levando em conta esta multiplicidade poderemos entender o processo de construção social - ou enquadramento - da doença.

Representação: Janela para a História

Nesse momento, devemos pensar o que é representação. O historiador Carlos Eduardo Pinto, em sua dissertação *O futuro do pretérito* desenvolve bem esse conceito, a partir das noções elucidadas por Francisco Falcon. Citando:

“no contexto da cultura ocidental existem duas formas de se encarar a representação. Como conceito-chave da teoria do conhecimento – *representar* remete a uma atividade do sujeito do conhecimento e de capacidade de conhecer, de apreender um real verdadeiro para além das aparências. Ou como conceito-chave da teoria do simbólico, uma vez que o objeto ausente é re-apresentado à consciência por intermédio de uma imagem, um símbolo” (Pinto, 2005:61).

O discurso histórico tem na representação um conceito-chave porque é preciso “fazer presentes” acontecimentos que já não existem. Essa diferença entre o presente e o passado tem caráter ontológico no ofício historiador. Por outro lado, a representação também está baseada numa identidade, pois é preciso criar uma equação entre o narrado e o seu referencial, o passado. É a impossibilidade da primeira operação - fazer presente o passado - que tem sido levantada como bandeira pelas correntes pós-modernas. A idéia de história como ciência entrou em crise - junto com a própria ciência - ao deixar de ser entendida como um encontro entre o real e a sua representação feita pelo historiador, e passar a ser encarada

como a imagem sempre mutante interpretada pelo historiador na conjuntura em que escreve. “Tudo que há de vestígios sobre o passado é representação” (Cardoso apud Pinto, 2005:61). O historiador só pode fazer uma representação também, entendida como identidade simbólica e não como representação do real para além das aparências.

Roger Chartier, em *História Cultural: entre práticas e representações* (1990), nos adverte que as representações do mundo social são construídas e embora aspirem a uma universalidade, são determinadas pelo interesse dos grupos que as forjam. Podemos então dizer que essas percepções não são neutras mas produzem estratégias de coerção e convencimento “que tendem a impor uma autoridade à custa de outros por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas” (Chartier, 1990:17). Devemos pensar que estas investigações sobre as representações estão colocadas em um campo de concorrências, competições mesmo, cujos enunciados são construídos em termos de poder e dominação. Com essas observações, Chartier pretende acabar com os debates entre a objetividade das estruturas e a subjetividades das representações. A primeira seria um terreno mais seguro para a história, ligado a documentos quantificáveis enquanto a segunda estaria ligada a ilusões dos discursos. Tal debate é vão. É necessário pensar em uma história que tenha por objeto a compreensão das representações sociais, uma vez que essas traduzem posições e interesses e “descrevem a sociedade tal como pensam que ela

é, ou como gostariam que fosse” (Chartier, 1990:19). O que o historiador pode fazer é “uma interpretação de interpretações”, uma vez que qualquer registro é uma representação e deve lançar mão da imaginação, que passa a funcionar como uma especulação plausível, racional, necessária para o “preenchimento dos vazios” deixados pelas fontes. (Pinto, 2005:62)

Representação faz às vezes da realidade representada e evoca ausência; por outro lado, torna visível a realidade representada sugerindo presença, segundo Carlos Giznburg (2001). Mas esta questão pode nos levar a conclusões deturpadas. Citando Chartier:

“Será necessário identificar como símbolos e considerar como ‘simbólicos’ todos os signos, actos ou objectos, todas as figuras intelectuais ou representações colectivas graças aos quais os grupos fornecem uma organização conceptual ao mundo social ou natural, construindo assim a sua realidade apreendida e comunicada?” (Chartier, 1990:19)

Respondendo esta questão, Chartier propõe que se tome o conceito em um sentido particular e historicamente determinado. Para tanto resgata definições mais antigas do termo concluindo que representação deve ser considerada “pedra angular da Nova História Cultural”, onde o conceito de apropriação é o seu centro (Vainfas, 1997:154). O social só faria sentido nas práticas culturais e as classes e grupos só adquiririam identidade nas configurações intelectuais que constroem,

nos símbolos de uma realidade contraditória representada. As representações que os grupos fazem deles mesmos e dos outros chama atenção para as estratégias que determinam posições e relações constitutivas de suas identidades. Essa problemática conduz “a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e pensar o real” (Chartier, 1990:23-24).

Cinema: Janela para o Mundo

Nesse sentido, proponho então a apropriação dos filmes como representações do real, ou, melhor dizendo, como a maneira que eles descrevem a sociedade como pensam que ela é ou deveria ser.

O cinema nasceu no fim do século XIX como uma nova linguagem a ser explorada. Vários ‘cineastas’ desse período exploraram as diversas possibilidades de comunicação e manuseio da câmara. Nesse contexto, um cineasta norte-americano, em 1915, deu forma ao que se convencionou chamar ‘narrativa clássica’. D. W. Griffith, ao filmar **Nascimento de uma Nação**, utilizou-se de todas essas técnicas aprendidas e desenvolvidas até então para moldar aquele gênero que se firmou como hegemônico no mundo todo. Robert Stam, em seu manual, *Introdução à Teoria do Cinema* (2003), explica que esta forma busca o realismo, de

maneira que o espectador não enxergue nada além de suas próprias ideologias sendo projetadas nas imagens naturalistas sobre a tela (Stam, 2003:163).

“O que a câmara de fato registra é o mundo vago, não formulado, não teorizado e não refletido da ideologia dominante... reproduzindo as coisas não como elas realmente são, mas como aparentam ser quando refratadas através da ideologia. Isso inclui todos os estágios do processo de produção: o tema, os ‘estilos’, as formas, os sentidos as tradições narrativas; todos sublinham o discurso ideológico geral” (Comolli e Narboni em *Screen Reader*, 1977 *apud* Stam, 2003:163)

Dito de outra forma, esses termos, ‘realismo’ e ‘narrativa clássica’, denotam um conjunto de parâmetros e práticas que envolvem a câmara, montagem e sonorização que promovem a aparência de continuidade espacial e temporal. Ou seja, o filme narrativo clássico busca apagar todas as evidências de que é uma montagem, “fazendo-se passar por natural” (Stam, 2003:166). O cinema narrativo clássico torna-se então o sistema dominante não só em Hollywood mas em todas as superproduções mundo afora.

Ao mesmo tempo em que este modo de fazer cinema impunha-se como dominante, surgiam vanguardas em outros centros produtores de filmes, principalmente na Europa. Ao fim da segunda década do século XX, alguns cineastas europeus deram um grande passo, ao criar uma estética que transpunha

para as telas as emoções humanas. Apesar de ser um movimento de cunho europeu, foi na Alemanha que o Expressionismo teve sua maior produção. Ali se registrou as profundas feridas que aquela nação passou com a derrota na Primeira Grande Guerra. Nas sombras, nos devaneios e sobretudo nos delírios, os alemães expressaram aquilo que sentiam mas não podiam verbalizar. Considerada uma vanguarda cinematográfica, o Expressionismo Alemão deu à História do Cinema obras primas como **O Gabinete do Doutor Caligari** (1919), **Nosferatus** (1922) e **M., o vampiro de Düsseldorf** (1931). No entanto, diferente de outras vanguardas artísticas européias, o Expressionismo não se organizava em torno de um manifesto. Segundo o crítico de arte Herwarth Walden, “expressionismo não é nem um estilo nem um movimento, é uma percepção de mundo” (*apud* Galvão, 2005: 5). A subjetividade era valorizada acima de tudo e as sombras eram o lugar por excelência para essa valorização.

Em mostra, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil entre abril e maio de 2005, o Expressionismo foi rediscutido, mostrando suas influências em gêneros cinematográficos como o filme *noir*, o *thriller* psicológico e os filmes de terror. O uso das sombras, os devaneios das personagens, a música, enfim vários elementos foram apontados como herdeiros de uma tradição fundada nos filmes produzidos, sobretudo na Alemanha, dos anos 1920. A sombra é o *locus* de onde podemos perceber os desvãos de uma sociedade, suas mazelas, seus problemas. Através das sombras podemos fazer uma contra-análise da sociedade, tomando

emprestado o conceito desenvolvido por Marc Ferro, uma vez que os filmes podem ser apreendidos como projeções e anseios da sociedade.

Marc Ferro em seu artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?* escreve que o filme não deve ser considerado do ponto de vista semiológico, nem da estética ou da história do cinema. Tampouco deve ser encarado como obra de arte; porém como um “produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas” (Ferro, 1976:203). Dito de outra maneira, podemos analisar apenas fragmentos dos filmes, pesquisar séries ou compor conjuntos. Assim, dentro desta perspectiva revisionista documental, podemos dizer que o cinema foi alçado a “fonte digna de fazer parte da história e passível de leitura por parte do historiador” (Cardoso e Mauad, 1997: 402). O cinema deixou de ser visto apenas como mero entretenimento ou diversão, uma vez que,

“todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados” (Ferro, 1992:17).

Ferro desenvolve suas questões a partir da idéia que o cinema é testemunho singular de seu tempo, estando fora do controle de qualquer instância de produção, até mesmo do Estado. Para ele, o filme possui uma tensão que lhe é própria, o que proporcionaria uma análise da sociedade diversa, uma vez que

aquele atinge as estruturas da sociedade ao mesmo tempo em que age como um 'contra-poder', por ser autônomo em relação aos diversos poderes desta mesma sociedade.

“o cinema destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. a câmara [sic] revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as mascaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus '*lapsus*'. [...] A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável; significaria que as imagens [...] constituem matéria de uma história que não a História, uma contra-análise da sociedade.” (Ferro, 1976:202-203)

Ferro defende, desta maneira, que o cinema é um veículo para o conhecimento de outras regiões não exploradas por documentos oficiais e tradicionais. Os "*lapsus*" deixados pelo diretor, pelo roteirista, pelo filme enfim, devem ser explorados, salientados. Não devemos ficar apenas na confirmação ou desmentido da tradição escrita, mas considerar as imagens como elas são, lançando mão de outros saberes para melhor compreendê-las. Devemos estudar o filme e associá-lo ao mundo que o produziu.

“A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História” (Ferro, 1976:203).

Porém uma ressalva deve ser feita: o filme apresenta tensões próprias, mas elas não devem ser pensadas como faces opostas da mesma moeda. Eduardo Morettin, em artigo que analisa justamente este conceito desenvolvido por Ferro, trabalha com a idéia de que o “filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna” (Morettin, 2003:15). O que o autor defende é que uma vez percebido este movimento, encontramos pontos de adesão ou rejeição entre o projeto ideológico e sua formatação em imagens. Morettin defende a idéia de que o historiador deve enfrentar a questão da análise fílmica, a partir do sentido que emerge de sua estrutura. “Cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo [...] refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto” (Morettin, 2003:38-39). O objetivo do historiador que trabalha com fontes fílmicas deve ser identificar o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, sempre tendo em mente as tensões, incertezas e ambigüidades que dela emerge. Se isso não for

levado em consideração, o cinema perde sua efetiva dimensão de fonte histórica.

“Sou muito autêntica!”

Carnaval, do italiano *carnevale*: substantivo masculino, período anual das festas profanas, tempo de folia que precede a Quarta-feira de Cinzas; folguedo; orgia; entrudo.

Humor, do latim *humore*: substantivo masculino, líquido contido num corpo orgânico, umidade, disposição de espírito (XV), do temperamento, natural ou acidental; veia cômica.
(Cunha, 1997)

Em palestra no Rio de Janeiro no ano de 2004, Robert Stam discutiu a utilização do humor para lidar com as questões do medo, ajudando a diminuir sua dinâmica e permitindo que as suas causas sejam investigadas. A comédia satírica e o humor negro praticado por cineastas como o americano Stanley Kubrick em ‘**Doutor Fantástico**’, de 1964, que ridicularizava um assunto bastante delicado - a Guerra Fria - propondo-nos uma visão de cogumelos atômicos nos locais dos testes nucleares e canções *country* com letras do tipo “*vamos nos queimar todos juntos*”, ou o próprio subtítulo - uma piada - “*Como aprendi a não me preocupar e amar a bomba*”. Tudo isso tem uma função brechtiana: o tema amedrontador é tratado de forma burlesca, criando uma situação paradoxal que simultaneamente evoca e afugenta os temores. Diante da realidade possível, talvez até inevitável, de uma guerra nuclear, Kubrick lançou mão de recursos como o clipe final - usado pelo

palestrante - que mostra os cogumelos atômicos ao som de uma canção romântica cuja letra que diz “*vamos nos reencontrar não sei onde, não sei quando*”; o general que fala da morte de 20 milhões de pessoas como se fosse a coisa mais natural do mundo; ou ainda o nome do militar que ordena o ataque nuclear à União Soviética, Jack Ripper³. Os dispositivos de comunicação da nova tecnologia, demonstrados no filme, reforçam o grande medo da época: qualquer erro de comunicação podia resultar em desastre. Existem também questões de ordem sexual: o filme tem todo um aspecto psico-sexual. Os personagens usam terminologia militar para falar de sexo: decolar, significando orgasmo; alguns nomes de personagens têm uma conotação sexual como Kissof⁴, o primeiro-ministro russo; ou ainda quando o Doutor Fantástico sugere que pessoas sejam recolhidas em abrigos anti-nucleares na proporção de dez mulheres para cada homem. A sátira funcionou tanto a ponto da palavra ‘*strangelove*’ passar a ser usada, em gíria da época, para designar qualquer coisa bizarra e ameaçadora.

Esse uso do humor e da sátira como alegoria tem sido um recurso recorrente na obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Nascido em 1949 e natural de Calzada de Calatrava, Ciudad Real, Espanha, Almodóvar é um dos mais aclamados e polêmicos diretores da atualidade. Sempre atento ao mundo que o

3 Jack, o estripador, (*Jack the Ripper*) foi o pseudônimo dado a um *serial killer* não-identificado que agiu no miserável bairro de Whitechapel em Londres na segunda metade de 1888. O nome foi tirado de uma carta enviada por alguém que dizia ser o assassino, publicada nos jornais na época dos crimes. Embora diversas teorias tenham surgido desde então, a identidade de Jack, o estripador, nunca pôde ser determinada.

4 O trocadilho aqui é um tanto incompreensível na língua portuguesa. Mas o verbo *to kiss off* tem um significado de rejeição, de não querer mais. Como gíria, *kiss off* pode dizer que você não tem interesse em beijar durante o sexo casual ou que você só beijaria a pessoa depois de ter mais alguma intimidade.

cerca, traz em seus filmes uma crônica social da Espanha, e do Mundo Ocidental, de maneira ácida e às vezes cruel, mas sempre recheada de bom humor. Sua carreira começou ainda na década de 1970, dirigindo filmes de curta-metragem, em uma Espanha recém saída de mais de 40 anos de Ditadura Franquista. Seus primeiros filmes mostram uma sociedade ávida por liberdades, após um longo período de repressão. Um período em que “velhos e novos padrões morais, sexuais e comportamentais conviveram lado a lado por uma década, (1975 - 1985) após a abertura política” (Moreira, 2000:16). A partir do começo da década de 1980, Almodóvar passou a dirigir filmes de longa-metragem, em um total de 16 até o ano de 2006. Alguns estudiosos dividem a sua carreira em três momentos específicos⁵: uma primeira fase, onde traria personagens representativos da *movida madrileña*⁶ nos filmes produzidos até **A Lei do Desejo**, de 1986; a segunda fase, inaugurada com **Mulheres à beira de um ataque de nervos** (1987), quando alcança projeção mundial até **Kika**, de 1993, um período em que “mais se dedicou ao artificialismo

5 Há um grupo de estudiosos da filmografia de Pedro Almodóvar que dividem sua carreira em somente duas fases: os filmes desde o início da carreira até **Kika** de 1993, que trariam um viés mais alegórico e uma estética *kitsch*; uma segunda fase inaugurada com **A Flor do meu segredo**, de 1995, até os filmes atuais, onde esse viés estaria atenuado e o diretor teria alcançado uma “maturidade cinematográfica”. Esta divisão não percebe diferenças muito relevantes nos filmes que impulsionaram a carreira do diretor mundialmente.

6 Durante os primeiros anos da transição da Espanha pós-Franco e avançando até os anos 1980, a noite em Madri foi muito ativa não somente pelas saídas noturnas dos jovens, mas por causa de um interesse incomum pela chamada cultura alternativa, *underground* ou ContraCultura. A aparição de selos independentes, por exemplo, na indústria fonográfica permitiu a criação de uma música independente da patrocinada pelas multinacionais de disco. De Madri, o movimento se estendeu a outras cidades espanholas, com a conivência e alento de alguns políticos, principalmente socialistas, que apoiaram esta cultura aparentemente alternativa por conta de uma ruptura e desconexão entre a cultura franquista e a cultura democrática: uma vantagem para vender como moderno ou aberto à modernidade, uma nação tida como anacronicamente fascista. O movimento se expandiu abrangendo outras áreas culturais como a fotografia, a pintura, o teatro e o cinema, do qual Pedro Almodóvar é considerado expoente máximo.

puro” (Bravo, nº 84, p.79), onde os elementos do chamado “cinema almodovariano” – cores berrantes, cenografia muito alegórica, a paródia, o caráter anárquico - foram usados à exaustão; a terceira fase inaugurada com **A flor do meu segredo**, de 1995, e que segue até os filmes atuais, onde apesar do estilo *kitsch*⁷ ainda estar presente, os dramas pessoais já não tem uma carga melodramática tão mais forte e a caricatura torna-se menos evidente .

Almodóvar e o Mundo

Minha tendência em concordar com esta hipótese reside no fato de perceber claramente que há diferenças crucias e fundamentais entre os filmes produzidos até 1986 e posteriores. Para além do fato de Pedro Almodóvar ser um completo desconhecido fora da Espanha até então, suas tramas e personagens ainda trazem uma ânsia de liberdade após a queda do Regime Franquista. São filmes com um forte apelo local, ainda que universais, mas que retratam o cotidiano daquelas pessoas. *A movida madrileña* foi um momento especial na história da Espanha, quando o país passou por uma profunda transformação.

Após 10 anos, seus filmes começam a dar uma guinada, tornando-se mais universais e cosmopolitas, sem, no entanto, perderem o caráter local. Não por

⁷ *Kitsch* é um termo, de origem alemã, usado para categorizar objetos de valor estético considerado inferior ao original. O termo surgiu em Munique, em 1860, sendo empregado primeiramente na área de decoração. Em linhas gerais é uma negação do autêntico, uma deturpação dos estilos tradicionais e instituídos. Com o passar dos anos acabou por significar qualquer coisa que seja de mau gosto. Além disso, há uma tendência a se considerar *kitsch* ou inferiores, a maioria dos objetos produzidos industrialmente.

acaso, **A Lei do Desejo** é o filme que o projeta mundialmente, impulsionando sua carreira em outros países da Europa, nos Estados Unidos da América e países da América Latina como o Brasil, onde ganhou o prêmio de melhor direção no IV FestRio⁸. Nesse momento, os pequenos círculos cinéfilos de vários países passaram a promover retrospectivas de sua filmografia, até então com sete filmes longas-metragens realizados, além de inúmeros curtas-metragens⁹.

A ascensão do cineasta foi rápida no panorama cinematográfico internacional. Em 1987 ainda era um ilustre desconhecido do grande público e da crítica internacional. Mas o lançamento de **A Lei do Desejo** o projetou de forma incontestável. O jornalista Helio Bilik, correspondente da Folha de São Paulo em Nova York, relata que Almodóvar inclusive foi comparado a cineastas famosos como o seu conterrâneo Luís Buñuel, o americano Woody Allen, os alemães Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders e o polêmico italiano Pier Paolo Pasolini, chegando a ganhar importantes prêmios no Festival de Cinema de Miami e da Associação dos Críticos de Los Angeles.

8 Criado em 1984, o FestRio foi um dos primeiros festivais de Cinema da cidade do Rio de Janeiro. Em 1989, mudou o nome para Mostra Banco Nacional de Cinema, tornando-se a principal vitrine do cinema nacional e internacional. Após a falência do Banco Nacional, mudou novamente o nome para Mostra Rio de Cinema, mantendo as características dos anos anteriores. Em 1999, se fundiu ao Rio Cine, outro festival de cinema, criado em 1984, passando a chamar-se Festival do Rio, considerado o maior festival de cinema da América Latina.

9 Cabe aqui uma pequena lembrança: em 1988, um amigo, recém-chegado da Europa, trazia em sua bagagem uma fita de vídeo-cassete e convidou alguns amigos para assistirmos em sua residência “a grande sensação européia do momento!”. O filme era **A Lei do Desejo** e continha uma história de amor entre três homens, um personagem transexual e um festival de cores. Assim Pedro Almodóvar entrou em minha vida.

“Com suas mensagens de liberdade e contra a repressão dos desejos mais primitivos, o cinema de Almodóvar assume um leve sabor dos anos 60, embora o cineasta recuse qualquer rótulo de militante ou engajado. Sua câmara procura circular por todos os estratos da sociedade madrilenha, dos conjuntos habitacionais de **O que fiz para Merecer Isto?**, até as coberturas dos edifícios dos bairros ricos mostrados em **Mulheres a beira de um ataque de nervos**” (Folha de São Paulo, 01/05/1988, A61) [Os filmes estão com os títulos com os quais foram lançados comercialmente no Brasil].

Seu filme seguinte, **Mulheres à beira de um ataque de nervos** colheu frutos dessa nova fase, com prêmios em vários festivais internacionais, chegando em 1989 a sua primeira indicação ao Oscar de melhor filme em língua não inglesa. As atuações de Carmem Maura e Antônio Banderas elevaram esses atores a ícones do cinema espanhol e Pedro Almodóvar recebeu apelidos como “*enfant terrible*” e “rei do cinema *kitsch*” por expor em seus filmes dramas coloridos e personagens inusitados.

Era de se esperar que a recepção de **Ata-me** fosse calorosa. Afinal de contas, Almodóvar havia sido indicado ao Oscar no ano anterior, os círculos intelectuais de Nova York e Los Angeles o haviam acolhido como revelação, retrospectivas de sua obra haviam sido realizadas na Califórnia, em Nova York, em Toronto e Londres. Mas não foi isso que aconteceu. Nos Estados Unidos, o filme recebeu classificação “X”, indicada para filmes considerados pornográficos, apesar da boa

recepção da crítica especializada e do aplauso do público. A *Motion Picture Association of América* (MPAA), associação que classifica os filmes para o público, o considerou pornográfico por conta de uma cena de sexo entre os protagonistas Victoria Abril e Antonio Banderas. Em resposta à classificação, Almodóvar escreveu um artigo, publicado originalmente no jornal espanhol *El País*, criticando a classificação e expondo os meandros políticos por trás daquilo que ele chamou de censura:

“Não se pode falar numa onda de conservadorismo. A onda chegou há muito tempo e se instalou nos Estados Unidos. Naturalmente existem reações contra o que aparece nos jornais e nas ruas, mas eu não acredito que sejam suficientes se levarmos em conta o enorme perigo que isso representa para a liberdade em todos os aspectos.

Eu não aceito a censura – devo estar muito mal acostumado – e menosprezo a existência de associações como a MPAA, mas no caso de se respeitar a necessidade de uma qualificação orientadora para o público, o sistema adotado por tal associação é confuso, escasso e preguiçoso” (Folha de São Paulo, 06/06/1990: E2).

A transição democrática e o cinema de Almodóvar

Almodóvar resgatou antigas e importantes tradições da sociedade espanhola, em especial da sociedade madrilenha, dando forma e voz às enormes mudanças que se processaram dentro dessa mesma sociedade. Alguns consideram que Almodóvar foi quem melhor representou a nova mentalidade espanhola dividida entre imensas expectativas e frustrações não esperadas. Wilson H. Silva afirma que

“Impregnado por essa ‘nova mentalidade’, cheia de contradições e em permanente ebulição, o cinema de Almodóvar foi profundamente marcado pelo choque entre ‘tempos’ diversos: um passado distante e idealizado nos anos imediatamente anteriores à eclosão da dramática Guerra Civil Espanhola; um outro mais próximo, e franquista, cujo esquecimento era impossível e a ‘modernidade’ recém-adquirida” (Silva,1996:52).

Mergulhado nessa nova sociedade, Almodóvar apontou para as contradições existentes, extrapolando as expectativas e dramatizando as frustrações. Podemos afirmar, sem medo, que o cinema de Almodóvar é um testemunho único desse período. Os filmes da primeira fase de sua carreira refletem, de forma surpreendente, como o povo espanhol - em especial, a sociedade madrilenha - tinha uma necessidade de superar as práticas e traumas passados. Mais que isso, eles nos permitem refletir sobre temas como a

carnavalização, cultura popular, homossexualidade, desejo e principalmente a relação entre cinema e história.

Nesse sentido gostaria de investigar alguns dos filmes de Almodóvar à luz dos conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Bakhtin, ao analisar a cultura popular na Idade Média, propõe dividir as múltiplas manifestações dessa cultura em três grandes categorias (Bakhtin, 1987:4), a saber:

- a. As formas dos ritos e espetáculos;
- b. As obras cômicas e verbais;
- c. As diversas formas e gêneros de vocabulário familiar e grosseiro.

Neste trabalho interesse-me, principalmente, pela primeira e segunda manifestações, os ritos e espetáculos, em especial o carnaval, e as obras cômicas e verbais. Bakhtin afirma que essa literatura não é folclore, mas que utiliza, de forma ampla, a linguagem das formas carnavalescas.

“A influência da concepção carnavalesca do mundo sobre a visão e pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca” (Bakhtin, 1987:12).

Podemos dizer, então, que o carnaval era momento de liberação das ordens pré-estabelecidas, uma abolição momentânea de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus, assim como hoje. Opondo-se ao *status quo*, o carnaval apontava para um futuro ainda não realizado. (Bakhtin, 1987)

Bakhtin percebe na obra de Rabelais, imagens referentes ao princípio material e corporal, como herança da cultura cômica popular medieval. A bem da verdade, um tipo peculiar de imagens e de concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura. A essa concepção ele dá o nome convencional de 'realismo grotesco'. Esse conceito nos ajudará a analisar os filmes de Pedro Almodóvar.

Nesse realismo, o princípio material e corporal aparece sob a forma de festa, utópica e universal. O corporal é visto como universal e popular, opondo-se a qualquer isolamento. O corpo adquire um caráter positivo. Um traço marcante do realismo grotesco é justamente o "rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual e abstrato" (Bakhtin, 1987:17).

No realismo grotesco, esse rebaixamento não tem um caráter formal ou relativo. O alto é o céu e o baixo, a terra. Ou seja, o que está embaixo entra em contato com as forças regeneradoras. A degradação e o rebaixamento têm sentidos

duplos, ambivalentes: há um valor destrutivo e negativo, mas também um positivo e regenerador. É, ao mesmo tempo, negação e afirmação.

“A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma” (Bakhtin, 1987:21,22).

Pedro Almodóvar juntamente com outros cineastas, artistas, poetas e escritores, viveu uma espécie de carnavalização no submundo de Madrid, a *movida madrileña*. Essas pessoas tentaram e fizeram outro tipo de arte, dispostas a inverter regras de um regime moribundo, manifestando outros interesses culturais, sociais e sexuais, tidos como não ‘normais’. O paralelo é possível. Bakhtin afirma que na obra de François Rabelais existe um agudo sentido de atualidade, associado à amplitude cósmica do mito. Por trás das imagens, estão pessoas e acontecimentos reais. Aí reside a grande experiência pessoal do autor e suas observações precisas.

Da mesma maneira, as personagens dos filmes de Pedro Almodóvar são reais e a própria Madri é retratada de forma viva. As cidades são signos da modernidade e Madri é o signo dessa modernidade promovida pela *movida*. O próprio Almodóvar diz que Madri representava “o primeiro lugar onde os filmes estreavam, e também a cidade onde todo mundo fazia a sua própria vida. Definitivamente um sonho” (Almodóvar, 1992:114). Lucília de Almeida Neves Delgada afirma que “as cidades, como espaços de vivência coletivas, são paisagens privilegiadas de registro da memória” (Delgada, 2006:108). A vida cultural, as formas de sociabilidade, relações de poder e atividades econômicas são percebidas através dos espaços coletivos de uma cidade. A cidade passa a ser uma personagem viva das narrativas que expressam o cotidiano das pessoas que nelas vivem.

Assim, Almodóvar, então com 17 anos, deixou sua cidade natal na região da La Mancha e partiu para Madri. Sua primeira impressão foi decepcionante: Madri lhe pareceu suja, pouco acolhedora e bem desleixada, um cheiro úmido e pegajoso que ficaria gravado para sempre em sua memória. Mas aceitou essa realidade de que em Madri, nem tudo era luxo e diversão. As cidades têm periferia, poluição, barulhos e misérias, e nessas imperfeições, também podemos perceber sua grandeza (Almodóvar, 1992). Assim, Madri torna-se personagem da maioria dos filmes de Almodóvar¹⁰, “tão inabrangível quanto um ser humano. Tão

10 Há duas exceções na filmografia de Pedro Almodóvar, no que tange a cidade de Madri como cidade-personagem: **Tudo sobre minha mãe**, de 1999, que quase toda é ambientada em Barcelona e

contraditória e variada. Assim como as pessoas são constituídas de milhares de facetas (muitas delas contraditórias), esta cidade contém, para mim, mil cidades em uma” (Almodóvar, 1992:116). Exemplos não faltam nos filmes de Almodóvar: a cena de abertura do filme **Maus Hábitos** mostra o anoitecer em Madri, com suas avenidas pulsando tal qual uma artéria; a seqüência inicial de **Labirinto de Paixões** se passa em um dos mais movimentados mercados de pulga de Madri, o *El Rastro*; em **O que fiz para merecer isto?** a convivência nos conjuntos habitacionais da classe média pobre; em **‘Mulheres a beira de um ataque de nervos’**, as coberturas chiques dos burgueses abastados.

“Por certo que a Madri de Almodóvar – território feito de becos e praças, mosteiros, conjuntos habitacionais, escolas de tauromaquia, casas abandonadas e recantos desertos – por si só não é mais a encantadora cidade trivial dos turistas. É, antes, uma cidade entrelaçada a melodramáticas ambigüidades e desvios. Trágica e hilariante a um só tempo” (Lyra, 1996:98).

Delgada afirma que o memorialista – e de alguma maneira, cineastas são memorialistas – lança mão das categorias ‘espaço’ e ‘tempo’ para se identificar com o leitor ou espectador. Como narrador, essa memória reconstrói lugares perdidos e tempos passados. E que “diante da fragmentação da vida, os espaços e lugares são

seu último filme, ainda sem data de estréia no Brasil, **Volver**, de 2006, que se passa na terra natal do diretor, La Mancha.

fundamentais para a construção e a solidificação de identidades” (Delgada, 2006:121).

Dessa maneira, Almodóvar, representando “uma nova mentalidade, de um país onde já não triunfam as grandes idéias salvadoras e se vive ao sabor dos dias” (Garcia de Leon e Maldonado, 1989 *apud* Silva, 1996:52), destrói o quadro oficial da sua época e de seus acontecimentos e lança um olhar novo sobre eles. Mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar as idéias relativas de seu tempo: a mentira oficial, a seriedade limitada e ditada pelos interesses das classes dominantes. Almodóvar parece ter assumido esse papel na sociedade pós-franquista. Através de seus filmes, ele procura destituir e rebaixar elementos constituintes mesmo da sociedade espanhola - e madrilhenha, em especial - para pensar e refletir sobre quais papéis, as pessoas deveriam assumir nessa nova sociedade, livre, repactuada e democrática. “O cinema de Almodóvar é um cinema que fala do corpo. Sobretudo da intensidade sexual [...] sob o jogo *voyeur* da vigilância e da punição” (Haouli, 1996:87). Ele é um assassino de reis, (**Labirinto de Paixões**) e estuprador de donas-de-casa (**Pepi, Luci e Bom; Kika**). Comicamente instaura um governo de blasfêmias, rebaixamentos e carnavais constantes. Sua voz é obscena. Seus impropérios são ditos em bom e alto som, em praça pública, para qualquer um ouvir. Almodóvar é o porta-voz do riso carnavalesco popular, que “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (Bakhtin, 1987:11).

Três filmes

Pepi, Luci e Bom, seu primeiro filme longa metragem de 1980, narra a trajetória de três amigas, interpretadas por Carmen Maura (Pepi) Eva Silva (Luci) e Olvido Gara (Bom) envolvidas com um estupro. A seqüência inicial do filme nos mostra a janela de um apartamento de onde vemos uma pequena plantação de maconha. A cena seguinte mostra um policial (Félix Roteata) investigando a existência de drogas no apartamento, que em troca de esquecer a denúncia, estupra a dona do apartamento, Pepi, uma jovem virgem de 17 anos. Toda a narrativa a partir de então se faz por locais onde vivem e se divertem as amigas, procurando vingança pelo estupro. O próprio diretor aparece em uma *boate*, comandando uma pequena banda de *punk-rock*. Em uma das cenas mais engraçadas do filme é promovido um concurso de 'ereções gerais', cujo prêmio a ser dado ao portador do maior órgão sexual, será o direito de escolher a realização de qualquer fantasia com um dos presentes. A escolhida é Luci, esposa do policial estuprador, que se diz vítima da '*onda de erotismo que invade a todos*'.

Em 15 de junho de 1977 foram convocadas eleições gerais na Espanha após 40 anos de ditadura. Historiadores espanhóis, como Joseph-Miquel Marti i Rom, comentam uma agitação e conscientização generalizada que tomou conta de todos. Para eles, a política e a cultura haviam abandonado os subterrâneos, saindo das "cloacas e das prisões às quais o franquismo as havia confinado para inundar o espaço público." (Marti i Rom *apud* Silva, 1996:54). Almodóvar parodia o clima

festivo pela qual a sociedade espanhola passava desde a morte de Franco. A figura do policial simboliza todo o autoritarismo moral, político e religioso da Espanha franquista. A escolha da atriz Carmem Maura – uma mulher de 30 anos – para o papel da virginal Pepi, brinca com o culto à virgindade, considerado anacrônico pelo diretor (Melo, 1996:248). Transforma ‘eleição’ em ‘ereção’ e ‘agitação e conscientização’ em ‘onda de erotismo’. Uma paródia que traz em si a sensação de ressurreição após a morte, de alternância e renovação e de tudo que se caracteriza como ‘clima típico das festas’, para usar a expressão de Bakhtin. Almodóvar destrói idéias oficiais sobre a época e seus acontecimentos, mas não se esforça para fazer uma análise científica. Seu objetivo não é a linguagem das concepções, mas a das imagens cômicas populares. Acredito que ele reflete um desejo de não só expor a falsa seriedade mas também o de uma nova seriedade e um novo impulso histórico. Almodóvar não só filma a *movida* como também dela participa como um dos foliões dessa animada festa. Ou melhor, como um bobo da corte, que aponta a mentira oficial e ri dela. Cada personagem dos filmes dessa época é profundamente marcado por essa característica e o próprio estilo dos filmes de Almodóvar é infiltrado pela *movida*. Da mesma maneira que Bakhtin adverte que não devemos analisar a Cultura Popular na Idade Média sem levarmos em conta esse caráter de carnavalização, os filmes de Almodóvar também devem ser vistos e analisados tendo em mente essa chave de análise.

Labirintos de Paixões de 1982, narra a história de Sexilia (Cecilia Roth) e Riza Niro (Imanol Arias). Sexilia é ninfomaníaca e Riza, homossexual. O motivo para suas práticas sexuais – consideradas desviantes dentro de um padrão moral vigente na Espanha Franquista – encontra-se em suas infâncias, quando ambos sofreram abuso sexual. Ao se reencontrarem, acabam vivendo uma louca paixão. Riza, filho de um imperador árabe é perseguido por um terrorista, Sadec, (Antonio Banderas) também homossexual. A seqüência inicial mostra esses personagens vagando pelas ruas de Madrid, observando as pélvis e nádegas dos rapazes que passam por eles. Cecilia, Riza e Sadec desfilam pela trama “explicitando seus medos, desejos, anseios e prazeres” (Silva, 1996:59). O desejo está estampado em seus rostos, que não fazem questão alguma de esconder o que querem. Eles não têm medo e “desfilam seu prazer certos de que, pelo menos eles, são parte desta nova Espanha” (Silva, 1996:68).

Almodóvar abusa das metáforas sexuais, beirando o grotesco, para falar da liberdade recém adquirida com o fim do regime franquista. A censura e a repressão sexual foram constantes e terríveis no período da ditadura franquista. A jornalista Andréa Bezerra de Melo afirma que neste filme há um “manifesto autoral a favor do desgoverno e um convite à transgressão dos códigos morais de conduta” (Melo, 1996:260). Particularmente em respeito ao cinema, estavam proibidas quaisquer alusões à prostituição, às perversões sexuais, tais como a homossexualidade ou incesto, ao adultério, aborto, relações sexuais ilícitas etc.

Franco chegou a instituir a dublagem de todos os filmes estrangeiros a partir de 1940, para evitar palavras consideradas de baixo calão. Outra prática dessa época era alterar o sentido do filme original, através de dublagens e cortes. Podemos considerar o uso de dublagem nos primeiros filmes de Almodóvar uma alusão paródica a essa política. Ao trazer para cena fílmica personagens com desvios sexuais, o diretor coloca em xeque todo um universo construído em cima de regras rígidas. O título - Labirinto de Paixões - é a primeira referência desse intrincado quebra-cabeça, em que se encontra a sociedade espanhola. O desgoverno político é traduzido numa espécie de corrida frenética das personagens, embaladas pelo *kitsch*, homossexualismo, incesto, terrorismo, rock, e psicanálise. A *movida* é retratada tal qual o carnaval na Idade Média. Bakhtin afirma que “o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio da vida. É a sua *vida festiva*” (Bakhtin, 1987:7). E mais uma vez, ao filmar o submundo de onde ele vem, Almodóvar se coloca como um bufão, um bobo da corte, que vive essa vida 24 horas, situando-se na fronteira entre a vida e a arte.

Maus Hábitos, filme de 1983, narra a história de Yolanda Bell, (Cristina Sánchez Pascual), cantora decadente de cabaré, perseguida pela polícia por ser a principal suspeita da morte de seu namorado. Desesperada em sua fuga acaba refugiando-se em um convento nada tradicional: o ‘Redentoras Humilhadas’. A instituição encontra-se tanto em crise financeira – a ponto de ser fechada – quanto em crise assistencial, uma vez que ninguém mais a procura em busca de conforto,

amparo e proteção. Até pouco tempo esse convento destinava-se a recolher mulheres discriminadas e segregadas do convívio social. Mas com as mudanças ocorridas na Espanha com o fim do Franquismo, esse trabalho piedoso torna-se desnecessário. Repressões à prostituição e tráfico de drogas já não são tão constantes. Comandadas por Madre Julia (Julieta Serrano), as irmãs desse convento assumem identidades humilhantes como prova de humildade e dedicação. Assim, temos as irmãs Esterco (Marisa Paredes), Rata (Chus Lampreave), Víbora (Lina Canalejas) e Perdida (Carmen Maura), que se impunham a missão de redimir as pecadoras, prostitutas, viciadas, traficantes, assassinas. Yolanda será a última delas.

Madre Júlia, que já nutria uma paixão por Yolanda, agora está próxima ao seu objeto de desejo. Hospeda-a no aposento mais luxuoso do convento, todo decorado em tons de vermelho, com vários objetos que beiram o mau-gosto. Este quarto pertenceu à Virgínia, filha de um marquês que destinava altas somas ao convento. Virgínia desapareceu na África, mas Madre Júlia conservou o quarto arrumado como se Virgínia não tivesse sumido. Há um quadro da Virgem Maria, e Yolanda posiciona-se em um determinado ângulo que para Madre Júlia a auréola parece santificá-la. Na cena seguinte, a Madre oferece uma seringa com heroína, o que deixa Yolanda vacilante. Para encorajá-la Madre Júlia arregaça as mangas de seu hábito e aplica-se uma injeção. A despeito do frenesi causado pela chegada de

Yolanda, a Madre Superiora chega a prever que em breve o convento estará novamente repleto de pecadoras, drogadas e prostitutas.

Cada uma dessas irmãs, na verdade, esconde um segredo. Irmã Esterco é viciada em ácido, Irmã Rata escreve livros eróticos – e ganha dinheiro com isso – inspirados na vida das mulheres que o convento abrigou, Irmã Víbora é apaixonada pelo padre e Irmã Perdida além de ter uma mania doentia de limpeza, cria um tigre no convento. A própria Madre Superiora Júlia é viciada em heroína, além de nutrir um amor quase doentio por Yolanda.

O filme todo é narrado, filmado e cantado um tom acima do real, oscilando entre o melodrama e a comédia. Coloca em xeque, de forma irreverente, valores morais, religiosos e tradicionais da sociedade madrilhenha. As freiras, são, na verdade, rebaixamentos a começar pelos nomes – Esterco, Rata, Víbora – e atitudes – drogas, sexo, contos eróticos. Mas esse rebaixamento não é gratuito ou negativo. Ele nos faz pensar no papel das instituições religiosas no mundo contemporâneo, em especial na sociedade espanhola, religiosa e tradicional. Vale lembrar que a Igreja Católica espanhola foi um dos pilares de sustentação do Regime Franquista. Os valores “da razão, do debate público, da educação, da ciência e da capacidade de melhoria [...] da condição humana” (Hobsbawn, 1995:113-114), identificados com a modernidade alcançada durante o século XIX, foram contestados por instituições tradicionalistas como a Igreja. Esta teve um papel importante “na proposição de formas tradicionais de associação, como as corporações, como forma

de superar o conflito de classes” (Silva, 2000:130-131). Assim, as forças de direita, lideradas pelo General Francisco Franco, perceberam nas doutrinas sociais defendidas pela Igreja, uma maneira de justificar o “estado corporativista”, que substituía a democracia liberal.

Devemos considerar, no entanto, que para além desses exemplos óbvios, onde os mecanismos da fantasia são evidenciados, o cinema de Almodóvar é palco permanente de carnavalização e paródia. Ele espelha constantemente os desejos múltiplos transformados em fantasias que percorrem a sociedade, em todas as suas variedades e possibilidades (Silva, 1996:70).

Sua voz é a voz de um submundo onde a carnavalização foi a segunda vida para a sobrevivência. Ao falar do corpo, de seus desejos, do sexo, de suas taras, Almodóvar “destrona e renova no plano material e corporal” (Bakhtin, 1987:334) assistindo a uma liberação conseqüente da palavra e do gesto. A seriedade imposta por Franco – interdita, ameaçadora, mentirosa, envenenada – foi destronada, limpa e renovada pelo cinema almodovariano. Este buscou “preparar o terreno em vista de uma nova seriedade audaciosa, lúcida e *humana*” (Bakhtin, 1987:334). Em entrevista publicada na Folha de São Paulo, em 1º de maio de 1988, Almodóvar afirmou que a Espanha era um dos países mais liberais e civilizados da época – fim da década de 1980 - na Europa, principalmente porque desde o início da democratização do país, todas as formas de censura caíram por terra. Em suas

próprias palavras: “Se existe uma imagem que descreve a Espanha de hoje esta é de uma flor plenamente desabrochando”. (Folha de São Paulo, 1/05/1988:61)

Ao analisar esses primeiros filmes de Almodóvar, eu pretendi fazer um pequeno apanhado de como sua filmografia se inscreve em um circuito político de paródia ao velho regime franquista e às novas instituições democráticas da Espanha da década de 1980. As considerações a fazer sobre o conceito de carnavalização à obra de Almodóvar são muitas, e de forma alguma seriam esgotadas nesse trabalho. Devemos levar em conta que essa filmografia traz à tona um mundo mais próximo de nós, com o qual temos afinidades e que conhecemos. Um mundo com o qual nos identificamos. Um mundo que por mais inverossímil que seja, resulta em algo crível. Em seu livro-coletânea *Cinema e História*, Marc Ferro utiliza a hipótese de que um filme é tão história quanto a História tirada dos documentos oficiais escritos. Tudo o que aconteceu, e que também não aconteceu, as crenças, as intenções, as lendas, o imaginário do homem são tão história quanto a História (Ferro, 1992:86). Wilson Silva defende que apenas “assumindo o ponto de vista do ‘coro popular rindo na praça pública’, Almodóvar pode constituir um universo fílmico que, absurdo e irreal em uma primeira análise, está plenamente sintonizado com a mentalidade de sua época” (Silva, 1996:58).

Impregnando seus filmes de imagens populares que ele sempre reivindicou como fonte de inspiração, Almodóvar trouxe para sua obra riqueza, contradições e complexidade referentes à sociedade espanhola e também do mundo ocidental, em

transformação. Uma sociedade disposta a reescrever seu passado, reinventando seu futuro, deixando para trás muitos preconceitos e perdendo o medo dos poderes celestiais e terrenos, tornando-se mais cética, sem perder a alegria de viver.

Os próximos capítulos trarão análises específicas de filmes pertencentes às fases posteriores de sua produção. **Mulheres à beira de um ataque de nervos** (1989) e **Ata-me** (1990), pertencentes à segunda fase – cores fortes, situações cômicas exageradas – **Tudo sobre minha mãe** (1999) e **Fale com ela** (2001), da fase atual – dramas mais contidos, fotografia mais suave, roteiros mais concisos – foram escolhidos por inúmeras razões. Concorreram aos maiores prêmios do cinema mundial, tiveram uma maior visibilidade internacional, têm entre si, semelhanças de temas na sua abordagem. Mas veremos estas e outras questões nos capítulos adiante.

O cinema brasileiro no tempo de Almodóvar

Nesse momento, gostaria de traçar um paralelo com o que aconteceu no período do fim da Ditadura Civil-Militar brasileira¹¹, no campo cinematográfico.

11 A expressão “ditadura civil-militar” é utilizada por vários historiadores em lugar da mais divulgada “ditadura militar” para reforçar a tese de que a sociedade civil participou ativamente, não só do golpe de 1964, mas também na sustentação do regime ditatorial. A união entre amplos setores civis, como a Igreja e o IPES, e militares sempre dispostos a desatar nós institucionais e sociais com tanques e fuzis, foi uma resposta a uma conjuntura internacional de radicalização, num mundo onde a Guerra Fria determinava os campos de atuação ideológica. Para maiores esclarecimentos, ver **Fico**, Carlos, *Além do golpe: versões e controvérsias*

No manual organizado por Fernão Ramos, *História do Cinema Brasileiro* (1987), José Mário Ortiz Ramos nos informa que “um significativo número de filmes liderados pela questão política” (Ramos, 1987:440) marcaram a passagem da década de 1970 para 1980. Tantos os documentários como no caso de filmes ficcionais trouxeram em suas temáticas, temas – greves, luta armada, tortura - que foram abafados pela censura das décadas anteriores. Posição partilhada pelo historiador Alex Cassal. Este afirma que o marco do Cinema Brasileiro nessa época foram os filmes que retrataram a luta armada, a tortura, os anos de chumbo da ditadura brasileira. **Paula**, dirigido por Francisco Ramalho em 1980, seria o primeiro de uma série de filmes que resgataram esse dolorido passado recente brasileiro:

“Nas duas décadas seguintes, dezenas de filmes se voltaram para os mesmos assuntos, expressando tanto uma visão do regime quanto um panorama do próprio cinema brasileiro: suas opções estéticas, ideológicas e históricas. Cineastas, roteiristas, atores e produtores, com seus filmes, interpretaram e julgaram um tempo do qual fizeram parte, num processo de reconstrução da memória. Através destes filmes, se revela um passado multifacetado e em constante movimento” (Cassal, 2002:6).

Os filmes produzidos nesse período e que abordaram esse tema, teriam como tema “o confronto dilacerante com a ditadura” (Ramos,1987:441) e traziam

sobre 1964 e a Ditadura Militar, Rio de Janeiro, Record, 2004; **Reis**, Daniel Aarão, *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo, Brasiliense, 1990; **Ridente**, Marcelo, *Em Busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro, Record, 2000; **Rolleberg**, Denise, *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*, Rio de Janeiro, Mauad, 2001; entre outros.

um personagem em comum: o revolucionário. Um indivíduo que optou, ou foi levado a um enfrentamento radical contra o regime civil-militar. Para alguns, como Ismail Xavier, algumas dessas obras teriam um estilo “naturalista de abertura” (Xavier *apud* Ramos:1987:441). Outras seriam verdadeiros panfletos de inventividade cinematográfica. Cassal desenvolve a idéia de que esse revolucionário não é necessariamente real. “A figura histórica transforma-se, aqui, num símbolo e numa idealização, moldados segundo os paradigmas de nossa sociedade” (Cassal, 2001:7).

Podemos entender essa opção no cinema brasileiro a partir do entendimento mesmo do processo de redemocratização do país, “um processo lento, gradual e seguro”, como anunciara o Presidente Ernesto Geisel no final da década de 1970. Esse processo foi feito por iniciativa do próprio governo, ou seja, de cima para baixo. Este jamais perdeu o controle do processo e mais, imprimiu nele a sua marca. A população civil esteve à margem de todo processo. Mas a “abertura política” possibilitou novas interpretações sobre o passado. Cassal afirma:

“A partir da década de oitenta, revolucionários e ditadores começam a ser reconstruídos na memória e no imaginário da sociedade, adaptando-se aos papéis de heróis e vilões. A vocação democrática do povo brasileiro é celebrada e estendida retroativamente sobre o período de exceção. Descobre-se que, durante duas décadas, todos estavam contra a ditadura – silenciados, imobilizados, mas indubitavelmente contra a ditadura,

vista agora como 'um pesadelo que é preciso exorcizar'. E os criminosos, terroristas, subversivos, comunistas de há pouco tornam-se heróis." (Cassal, 2001:15)

Esses filmes resgataram com dignidade e talento sonhos e práticas políticas heróicas constantemente criticadas e vilipendiadas pela ditadura e pela censura. (Ramos, op. cit.) Dessa maneira, podemos afirmar que os anos de chumbo representados pelo cinema brasileiro, a partir da década de 1980, também passaram por um processo mitificador. As pessoas que viveram esse período, ao serem retratadas em um filme, assumiram as características básicas necessárias para que o espectador identifique ali um herói. Passaram a ter outro rosto, outra voz e outras atitudes. Confundindo-se e sobrepondo-se às personagens reais tornaram-se personagens. Mas se o recurso usado na Espanha foi o da carnavalização, a 'movidá', aqui optamos por uma busca idealizadora de heróis, o guerrilheiro que lutou contra a Ditadura. Ou de seus algozes, os militares da Ditadura, vilões por excelência. E também "a consciência do que eles significaram para si mesmos e para a história de seu país. Os revolucionários foram heróis não porque fizeram grandes feitos, mas porque acreditaram que poderiam mudar o mundo" (Cassal, 2002:73). Vale ressaltar também que algumas obras nesse período passearam entre o ficcional e o documentário, resgatando também a figura mítica do herói.

Outro segmento do cinema nacional que teve uma produção pungente nessa época foi o mercado de filmes eróticos. Oriundos da Boca do Lixo paulista e herdeiros da tradição das pornochanchadas, muito profícua na década anterior, esses filmes logo caminharam para o sexo explícito, na esteira do fim da censura. Mas essas produções tiveram um fim inesperado, talvez pelo esgotamento do tema, apesar da boa resposta do público. Por fim, um incipiente “cinema jovem” que compartilhava o interesse pela “juventude urbana, com impulsos de transgressão vivencial, rondando às vezes a marginalidade” (Ramos, 1987:446). Jovens à beira de um abismo, urbanos, modernos e talvez perdidos, na transição democrática.

Cada um deles, a seu modo traduzem uma releitura de “nosso passado de absurdos gloriosos”, como era de se esperar: o resgate de um herói silenciado pela ditadura; a liberalização dos costumes através do sexo desenfreado e explícito; uma nova realidade urbana e cosmopolita. Mas esses são estudos ainda por vir. Sigamos em frente!

“Não estou curada!”

Doente, do latim *dolens entis*: adjetivo, enfermo (XIII), que tem doença; débil; fraco; figurado, que sofre de um incômodo moral; apaixonado, obcecado em excesso; substantivo, pessoa enferma.

Louco, de origem obscura: adjetivo, que perdeu a razão; doido; alienado (XIII); insensato; imprudente; doidivasas; brincalhão; folgazão; apaixonado; arrebatado; furioso; substantivo masculino, indivíduo que perdeu o uso da razão; demente.
(Cunha, 1997)

A doença, seja ela qual for, sempre acompanhou o homem em sua jornada pela Terra. Porém, sua problematização no campo histórico é muito recente sendo, anteriormente, objeto de reflexão de médicos e higienistas e associada a uma história da medicina ou a uma epidemiologia histórica. A perspectiva, geralmente, era de que a doença era algo natural e que o progresso da ciência e o desenvolvimento de suas instituições iria controlar essa natureza.

A partir do fim dos anos 1950, inúmeros artigos foram publicados, apontando para a importância dos estudos nesta área: *Le Choléra: la première épidémie du XIX siècle*, de Louis Chevalier, de 1958, *Cholera and Society in the Nineteenth Century*, de Asa Briggs, de 1961, *The Cholera Year The United States in 1831, 1849 and 1866*, de Charles Rosenberg de 1962, *Une ville devant la peste: Orvieta*

et la pesre noire de 1348, de E. Carpentier, de 1962, são alguns exemplos¹². Esses artigos apontaram para uma lacuna da história social no que tange as abordagens sobre como diferentes sociedades reagiram e interpretaram fenômenos epidêmicos como as epidemias de cólera e peste nos séculos anteriores. Paul Slack, na introdução de *“Epidemics and Ideas”* nos informa que os trabalhos de Asa Briggs e Louis Chevalier, inauguraram uma tradição *“showing how societies coped with, reacted to and interpreted short-term but intense epidemic crises”* (Slack, 1992:1). Ainda que esses estudos tenham sido pioneiros, no entanto, não imprimiram o sentido de construção social da doença, uma vez que as próprias concepções científicas que as enquadram também são constructos sociais. De certa maneira, ainda havia muito que se fazer.

Como mencionei anteriormente, a proposta da terceira geração dos *Annales* de inclusão de novos objetos no começo da década de 1970, incluía um tímido artigo de Jean-Pierre Peter e Jacques Revel, *“O corpo: o homem doente e sua história”* (1976), onde eles afirmavam que

“o acontecimento mórbido pode, pois ser o lugar privilegiado de onde melhor observar a significação do real de mecanismos administrativos ou das práticas religiosas, as relações entre os poderes, ou a imagem que uma sociedade tem de si mesma” (Revel e Peter, 1976:144).

12 Estes artigos, entre vários outros posteriores, são citados por Paul Slack na introdução de *Epidemic and Ideas: essays on the historical perception of pestilence*, Cambridge University Press, 1992.

Desse modo, podemos pensar que a doença, como fenômeno social, e portanto construção, possibilita o conhecimento sobre estruturas e mudanças da sociedade. Doença é representação e como tal é construída e, segundo Chartier (1990), a representação é determinada pelo interesse dos grupos que as forjam. O caminho inaugurado por Revel e Peter possibilitou inúmeros estudos que culminaram em um campo hoje chamado de história das doenças. Esse campo do saber é um dos caminhos para se compreender uma determinada sociedade, pois avaliando a dimensão social da doença, como ela se mostra, entendemos que ela “funciona como significante social – é um suporte e uma das expressões da sociedade” (Nascimento, 2005:35).

Dentro dessa linha, diversos estudos realizados apontam para uma direção que não se limita às fontes médicas mas que busca outras para a confrontação: literatura, relatos de época, crônicas, canções, relatos orais, iconografia, filmes¹³. O intuito seria de aí procurar a representação que se faz das doenças que acometem essa mesma sociedade que as produziu.

O interessante dessa abordagem e dessa estratégia é poder perceber que os discursos não são neutros, pois pretendem justificar suas escolhas e condutas.

13 Aqui podemos citar os trabalhos de **Sendrail**, Marcel, *Histoire culturelle de la maladie*, 1980; **Bertolli Filho**, Cláudio, *História social da tuberculose e do tuberculoso*, 2001; **Carrara**, Sérgio, *Tributo à Vênus: a luta contra a sífilis no Brasil*, 1996; **Armus**, Diego, *El viaje al centro: tísicas, costureritas y milonguitas em Buenos Aires*, 2002; **Delaporte**, François, *Le savoir de la maladie: essai sur le cholera de 1832 à Paris*, 1990; **Cueto**, Marcus, *El regreso de las epidemias*, 1997; **Tronca**, Ítalo, *As máscaras do medo: Lepra e Aids*, 2000; **Porto**, Ângela, *A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico*, 1997; e **Nascimento**, Dilene Raimundo, *As pestes do século XX; tuberculose e Aids, uma história comparada*, 2005, entre outros.

Trabalhando com as representações em geral e as que se fazem das doenças, médicas ou não, supõe-nas “como estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições” (Chartier, 1990:17). Discursos médicos sobre determinada doença e as imagens sociais que se constroem em torno delas podem, às vezes, estarem em campos opostos, concorrendo uma imagem com a outra; por vezes elas são complementares indicando uma mútua influência de saberes. Claudine Herzlich, no artigo *A Problemática da Representação Social e sua Utilidade no Campo da Doença* (2005) diz que há alguns pontos de referência nessa proposta de trabalho e que um deles seria dar conta do fato de que uma representação social pode funcionar como atributo de um grupo, ou seja, “grupos sociais podem identificar-se, perceber-se, aliar-se ou rejeitar-se através dela” (Herzlich, 2005:3).

Saúde e doença não são apenas ausência e presença de agentes biológicos mas negociações e acordos entre muitos saberes e atores sociais. A nomeação da doença “como entidade patológica específica, passível de ser reconhecida e diagnosticada [...] é motivador de ações de saúde pública ou privada específicas com profundas conseqüências na vida social” (Hochman e Armus, 2004:18). Assim, devemos pensar a doença dentro de um enquadramento, que circunscreve e é estruturado por essa mesma doença, simultaneamente.

Esse conceito de enquadramento, que apenas citei no primeiro capítulo, é desenvolvido por Charles Rosenberg na introdução de *Framing Diseases: Illness, society and history* (1997). Como escrevi anteriormente, ele afirma que a doença,

como conceito, é um conjunto de construções verbais e sociais que refletem a história institucional e intelectual da medicina, não sendo apenas um acontecimento biológico. Essas construções visam legitimar políticas públicas, constranger comportamentos individuais, sancionar valores culturais e estruturar a relação médico-paciente. *“In our culture a disease does not exist as a social phenomenon until we agree that it does – until it is named”* (Rosenberg, 1992:xiii). Essa noção é compartilhada por Claudine Herzlich, que assinala que devemos levar em conta a articulação entre a patologia de uma época, a configuração histórica e ideológica que a contextualiza e o estágio de desenvolvimento da Medicina. Somente dentro de uma determinada sociedade, a doença adquire significado. Como representação, a doença reflete e constrói, simultaneamente, a realidade social histórica (Herzlich, 2005:9).

Mas podemos afirmar que a doença, como evento biológico, existe. Em animais, por exemplo, que não têm comportamento social ou cultural, mas que sofrem a dor e os efeitos da enfermidade. Ou mesmo entre os humanos, antes de ser classificada pelo conhecimento médico. Durante o século XIX, o processo de nomear e classificar a doença foi se tornando central e ocorreu concomitantemente com a medicalização dessas mesmas sociedades. Muitos médicos enquadraram comportamentos como doenças, inclusive quando a base somática não é clara e possivelmente não exista - histeria, a homossexualidade, a cleptomania ou a anorexia, por exemplo - no intuito mesmo de justificá-los.

Percebemos então que a doença, assim como qualquer outro aspecto da identidade individual, é uma construção. A medicina, tal como outras disciplinas científicas às quais ela esteve tão ligada durante o século XIX, é ela própria um sistema social. Nesse sentido, Rosenberg defende que a designação ‘história social da medicina’ é tão redundante quanto a definição ‘história social da doença’. Cada aspecto da história da medicina é necessariamente social mesmo quando ocorrido no laboratório, na biblioteca ou no leito. (Rosenberg, 1997:xiv) Dessa maneira ele evita a expressão ‘construção social da doença’, preferindo desenvolver um outro conceito.

“I have chosen to use the less programmatically charged metaphor ‘frame’ rather than ‘construct’ to describe the fashioning of explanatory and classificatory schemes of particular diseases. Biology, significantly, often shapes the variety of choices available to societies in framing conceptual and institutional responses to disease: tuberculosis and cholera, for example, offer different pictures to frame for a society’s would-be framers.” (Rosenberg, 1997:xv)

Rosenberg afirma que, nas duas últimas décadas do século XX, houve um interesse crescente pela história das doenças, sendo a construção social da doença apenas um aspecto deste quadro de interesses. Há outros como a ênfase dada por historiadores da história social sobre a experiência dos homens e mulheres comuns em relação às doenças; o interesse nas políticas de saúde e as explicações sobre a

explosão demográfica na virada do século XIX para o século XX; o interesse de uma chamada história ecológica, onde as doenças têm um papel fundamental na história; a influência recíproca entre a demografia e a história; e finalmente, um crescente interesse de como definições de doença podem servir de instrumento de controle social para classificação de desvios e legitimação de determinadas ações políticas ou sociais (Rosenberg, 1992:xv-xvi). Temos então um novo horizonte historiográfico e uma gama variada de propostas e estudos a serem realizados. Diego Armus afirma que todas essas novas propostas têm em comum a noção que a doença é algo mais que um vírus ou uma bactéria pois somente após uma série de acordos que revelam como a denominaram, de uma determinada maneira, é que a percebemos como patologia (Armus, 2002:11).

Rosenberg, no entanto, adverte para perigos em relação a todas essas perspectivas. Em primeiro lugar necessário se faz inventaria de modo bem claro o processo de definição de doença; em segundo, discutir as conseqüências destas definições nas vidas dos indivíduos. Nesse momento, nos lembramos da advertência de Herzlich sobre a articulação entre a patologia de uma época, a configuração histórica e ideológica que a contextualiza e o estágio de desenvolvimento da Medicina. Idéia compartilhada por Armus que diz:

“las enfermedades cargan com um repertorio de prácticas y cosntrucciones discursivas que reflejan la historia intelectual e institucional de la medicina, condensan una oportunidad para desarrollar y legitimar políticas públicas, canalizan ansiedades sociales de todo tipo,

facilitan y justifican el uso de ciertas tecnologías, descubren condiciones materiales de existencia y aspectos de las identidades individuales y colectivas, sancionan valores culturales y estructuran la interacción entre enfermos y proveedores de atención a la salud” (Armus, 2002:12)

O ponto mais importante nessa questão da nomeação de uma doença é que ao enquadrar uma doença, os médicos usam os instrumentos intelectuais disponíveis da sua geração. Entretanto, as concepções de doença não são puras abstrações, porque elas são permeadas por pré-conceitos oriundos do lugar do qual o médico fala. Elas têm um papel no estabelecimento da relação médico-paciente. Uma tensão se estabelece nesse ponto. Por um lado, nos séculos anteriores, o conhecimento leigo e médico sobre doenças se comunicava e este conhecimento compartilhado tendia a estruturar as relações médico-pacientes. O médico também atendia e cuidava de todos os problemas de saúde do seu paciente. A partir do fim do século XIX, a especialização contribuiu, não apenas, para que os leigos aceitassem mais o julgamento dos médicos, fazendo com que os procedimentos no diagnóstico e a aceitação das categorias de doenças fossem mais importantes nesta relação (Rosenberg, 1992:xviii), como também fez com que o médico deixasse de atender o doente como um todo, observando apenas parte do organismo.

Cabe ao historiador das doenças, perceber que, uma vez cristalizada na forma de uma entidade, a doença pode servir como um fator estruturante das

relações sociais, tornando-se um ator social e uma mediação das relações sociais e individuais. Uma vez enquadrada – *frame* – e aceita, a entidade doença torna-se um ator numa rede complexa de negociações. A doença acabou sendo usada por grupos distintos – médicos, ‘letrados’, políticos, compositores de tango, pacientes, familiares – no intuito de regular e sancionar comportamentos. Foucault diz que um saber médico-administrativo apresenta-se com ascendência sobre a população, que enquadrada em prescrições sobre a doença, as formas gerais de existência e do comportamento. A higiene deve ser vista como regime de saúde das populações. Implica em intervenções autoritárias e de medidas de controle objetivando promover o desaparecimento dos grandes surtos epidêmicos, promover a baixa taxa de morbidade e o aumento da duração média de vida para cada idade (Foucault, 2000).

Torna-se imperativo, na construção de uma história das doenças, o confronto com outras fontes, que não as médicas, como apontei anteriormente. No livro *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*, em relação à Peste Negra, George Duby afirma: “É no campo cultural que as repercussões do choque são mais visíveis. O macabro instala-se na literatura e na arte. Propagam-se imagens trágicas, o tema do esqueleto, da dança macabra. A morte está em toda parte” (Duby, 1998:86). As reações frente a qualquer doença também são documentos, que devem ser lidos e analisados: políticas de saúde, deliberações científicas, prescrições médicas, experiências de doentes ou parentes, o imaginário

produzido em torno da mesma, seja na Literatura, nas Artes Plásticas ou no Cinema. Por isso proponho uma leitura dos filmes de Pedro Almodóvar para o entendimento de algumas representações das doenças.

Mulheres Insanas

O filme **Mulheres à beira de um ataque de nervos**, de 1988, aproxima o cineasta espanhol do grande público em geral. Fora da Espanha, Almodóvar estava restrito a pequenos círculos cinéfilos de cidades como Nova York, Londres ou Rio de Janeiro, mas ainda não havia se tornado um sucesso de público. Já haviam realizado diversas retrospectivas de sua obra, então com oito filmes, incluindo aí **Mulheres à beira de um ataque de nervos**, e Almodóvar era considerado sucesso de crítica. Aqui no Brasil não foi diferente. Sua recepção no Brasil foi calorosa e arrebatadora. Apresentado em sessão *hors concours* no V FestRio, de 1988, recebendo críticas muito favoráveis. Arthur Dapieve, então colunista no Jornal do Brasil, o comparou a Nelson Rodrigues, por conseguir “captar com tanta mordacidade e compaixão a cafonália que empolga a sensibilidade nacional” (Jornal do Brasil, 18/11/1988, Caderno B:10). Isa Pessoa, escrevendo no jornal O Globo, também o compara a Nelson Rodrigues:

“O espanhol nunca escondeu seu gosto por escândalos suburbanos, o que freqüentemente aproxima suas histórias dos dramas rodrigueanos. Mas Almodóvar afasta seus personagens de

culpas e amarguras, imprimindo ritmo de comédia mesmo quando os personagens sofrem por abandono, preconceitos sociais, Aids, angústias sexuais e obsessões diversas” (O Globo, 13/11/1988, 2º Caderno:5).

Com esta película Pedro Almodóvar conseguiu sua primeira indicação ao Oscar de melhor filme em língua não inglesa, concedido pela *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* dos EUA. Apesar deste prêmio ser norte-americano, a projeção mundial foi instantânea. Eli Azeredo, escrevendo para o jornal O Globo, diz que finalmente Pedro Almodóvar “sai do terreno dos cineastas talentosos, porém ‘malditos’, e ganha a receptividade dos espectadores comuns” (O Globo, 18/11/1988, 2º Caderno:1).

Mulheres a beira de um ataque de nervos é um filme de forte participação feminina, mas o que me interessa aqui não é a questão de gênero. O centro da narrativa está em Pepa (Carmem Maura), recém abandonada por seu amante Ivan (Fernando Guillén). Em torno deles temos uma gama de personagens como Candela (Maria Barranco), Carlos (Antonio Banderas) e Marisa (Rossy de Palma) e Lucia (Julieta Serrano) ex-esposa de Ivan e mãe de Carlos.

Pepa teve uma briga definitiva com Ivan e agora tenta desesperadamente reencontrá-lo. São dois dias de intensa busca infrutífera, uma vez que Ivan não quer revê-la e está de viagem marcada com a advogada Paulina Morales (Kiti Manver), sua nova amante. Pepa busca Ivan por toda Madrid, sempre voltando

solitária para sua cobertura, em suas próprias palavras - uma espécie de arca de Noé onde ela tentou salvar vários casais de animais não conseguindo salvar o principal: eles mesmos. Nessa busca acaba por acaso, conhecendo Carlos, filho de Ivan com sua primeira esposa, Lucia. Ele e sua noiva Marisa vão conhecer a cobertura em que Pepa vivia com Ivan e que agora ela pretende vender. Conversando com Carlos, Pepa acaba descobrindo que Lucia foi internada em um sanatório logo após o parto de Carlos, tendo permanecido aí até bem pouco tempo quando os médicos a declararam curada. Lucia saiu de um sanatório e processou Ivan pelos anos perdidos na internação.

O comportamento de Lucia, no entanto, é muito estranho. Veste-se como 20 anos atrás, com perucas e acessórios extravagantes. Na verdade, o tempo para ela não passou e acredita que Pepa e Ivan ainda vivem juntos, não suportando essa idéia. Ao descobrir o endereço da cobertura de Pepa, é para lá que se dirige. A conversa entre as duas é tensa. Lucia conta que não se lembrava de nada enquanto estava internada. Mas, um dia, assistindo televisão escutou a voz de Ivan. Não reconheceu o rosto, mas a voz era inconfundível. E ela, a voz, dizia que amava uma outra mulher. A mesma voz que tantas vezes havia dito a mesma Lucia que a amava. Desse dia em diante, Lucia despertou de seu esquecimento e engendrou um plano de vingança. Avaliada por médicos foi considerada curada mas Lucia afirma categórica: "Não estou curada!". A cura de Lucia foi seu ódio por Ivan e Pepa. Esta tenta explicar que ela também foi abandonada por Ivan e que ele está de

viagem marcada com sua nova amante, que vem ser justamente a advogada que ajudou Lucia a processá-lo.

Armada, Lucia vai atrás de Ivan no aeroporto disposta a matá-lo. Pepa então resolve impedir esse assassinato, iniciando uma perseguição hilária, que evita o desfecho trágico.

As perguntas que faço diante desse filme são por que Lucia foi internada, considerada louca? E quem a considerou curada? Extrapolando para fora do filme: O que é ser doente? O que é estar curado? Quem detém esse monopólio?

Seguindo as noções de Rosenberg (1995), doença é, ao mesmo tempo, um evento biológico, um repertório de conceitos refletindo determinado momento da história da medicina, uma ocasião potencial para legitimação de certas políticas de saúde, um aspecto de identidade social ou individual, uma ratificação para valores culturais e um elemento estrutural na relação médico-paciente. De certa forma, a doença não existe até que tenhamos concordado que ela exista, através da sua percepção, classificação e resposta. Esse processo se dá a partir do momento em que há uma necessidade de se enquadrar, nomear e entender a doença como tal. A consequência direta desse entendimento envolve constranger, legitimar e moldar comportamentos individuais e políticas públicas. Resumindo, “a doença existe a partir de uma espécie de negociação e acordo entre múltiplos atores” (Hochman e Armus, 2004:17). Mas o intermediador dessas negociações, a partir da noção de

enquadramento, é o saber médico. George Rosen (1994) nos relata que uma preocupação no pensamento iluminista do século XVIII era uma versão racional da consciência médica sobre a saúde pública. Vários hospitais, hospícios e dispensários foram construídos com o objetivo de recolher as massas de doentes, promover o bem-estar dos cidadãos e imprimir na mente das pessoas a atenção necessária com a higiene e a saúde, ajudando a produzir novos hábitos e comportamentos em relação aos cuidados com a saúde pública e o saneamento (Rosen, 1994:113).

Mas estou me adiantando no assunto. Voltemos aos filmes.

Jovens Insanos

Eduardo Magalhães, escrevendo para o jornal O Globo nos avisa que **Ata-me** não é uma comédia rasgada como seu filme anterior; antes, revela o “lado mais romântico do [diretor] espanhol” (O Globo, 23/11/1990, 2º Caderno:4). Outra crítica, publicada no mesmo jornal, diz que, embora o resultado seja interessante, fica muito aquém da expectativa (O Globo, 24/11/1990, 2º Caderno:4). Lançado nos cinemas comerciais na expectativa de repetição do sucesso comercial do filme anterior, **Ata-me** não foi planejado para nenhum festival de cinema no Rio de Janeiro.

Ata-me traz uma situação muito semelhante no que tange o encarceramento do louco, observado no filme anterior. A abertura do filme é uma pintura que aos poucos vai se fundindo a uma imagem de um hospital psiquiátrico, mesmo que ainda não saibamos disso. Um rapaz, Ricky (Antonio Banderas), conserta uma porta. É chamado pela diretora da instituição (Maria Barranco) que lhe dá uma notícia. O juiz decidiu pela sua soltura. Em meio a uma crise de choro, afirma: “Ser livre significa também estar só. Agora você é responsável pelos seus atos perante a lei.” De agora em diante Ricky pode se integrar à sociedade novamente. Pergunta então quais são seus planos e Ricky afirma que vai trabalhar e constituir família “como qualquer pessoa normal”. A diretora afirma categórica: “Você não é uma pessoa normal!”. Ricky responde que o juiz decidiu que sim ao que a diretora retruca: “O que sabe o senhor Juiz?”. Sabemos então que os dois foram amantes.

Corte para o quarto onde Ricky guarda seus pertences. Ali ele trava um diálogo com um dos internos (Oswaldo Delgado) que o pergunta se ele vai fugir novamente. Ricky responde que não, desta vez o juiz o soltou e o reintegrou à sociedade. O paciente responde: “Também já pertenci à sociedade! Você não deveria confiar nela”.

Ricky sai do Hospital Psiquiátrico e anda nas ruas em meio a uma multidão de anônimos curtindo sua recém liberdade. Afinal quem é normal ali e quem não é? Entra em um ônibus e folheia uma revista. A câmara acompanha os olhos de Ricky e vemos uma matéria sobre a gravação de um filme B com a atriz pornô

Marina Osório (Victoria Abril). Ricky vai até o estúdio e entra furtivamente no camarim da atriz, roubando seu endereço, suas chaves de casa e dinheiro entre outras coisas. Deixa de presente uma caixa de bombons em formato de coração. Disfarçado com uma peruca, fica a espreita, observando Marina de longe.

Maximo Espejo (Francisco Rabal), o diretor do filme, dá uma entrevista. Sofreu um derrame e está preso a uma cadeira de rodas. Diz à repórter que aprendeu tudo de novo: falar, ler, escrever, mas sobretudo a continuar vivendo. Por isso resolveu filmar de novo. O filme representa sua vitória sobre a enfermidade.

Enquanto a cena final do filme é rodada, Ricky continua a observar Marina furtivamente. Aos poucos vamos ficando intrigados com seu comportamento. Mas a culminância dessa seqüência se dá quando Ricky finalmente invade o apartamento de Marina e a agride. Quando ela acorda, Ricky revela suas intenções: ele a raptou para que ela o conhecesse melhor e se apaixonasse por ela como ele é apaixonado por ela. Diz: "Tenho 23 anos e 50.000 pesetas. Quero ser um bom marido e um bom pai para seus filhos." A relação inicial entre raptor e prisioneira é tensa e violenta. Marina é viciada e precisa de drogas fortes para aplacar a dor dos ferimentos provocados por Ricky. Ele sai às ruas para comprar algo e é assaltado. Volta todo machucado e Marina se compadece dele, fazendo seus curativos. Ali eles começam a se beijar e acabam fazendo sexo. Após essa cena, Ricky explica a Marina que a havia conhecido em sua última fuga, um ano antes. E

mostra sua trajetória desde os três anos, órfão de pai e mãe, até o momento em que a conheceu. Desde então só pensava nela. Em suas palavras: “E já que fiquei ocupado pensando em ti, não fiz mais loucuras e fiquei normal.” Sem tempo para pensar em outras loucuras, acabou sendo considerado curado pelo juiz. Marina é a sua ‘normalidade’. Marina apaixona-se por Ricky, mas sua irmã, Lola (Loles Leon), a acha e a liberta. Marina foge com sua irmã e deixa Ricky só.

Novamente faço a mesma pergunta: O que é ser doente? O que é estar curado? Quem detém esse monopólio? O que leva as pessoas a classificarem alguém doente a ponto de encarcerá-lo em uma clínica e depois afirmar que este está curado e soltá-lo?

Um pouco de Teoria

Para Marc Ferro (1992), o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. O cinema possui uma tensão que lhe é própria, trazendo á tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição. O filme atinge as estruturas da sociedade, e ao mesmo tempo, age como um contra poder por ser autônomo em relação aos diversos poderes desta sociedade.

O cinema permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que nos leva a estes caminhos significa salientar os lapsos deixados pelo diretor e seu produto. Cabe salientar que esses caminhos são indicados de maneira inconsciente pelo próprio diretor. A análise da linguagem cinematográfica comprovaria sua tese. Para Christian Metz¹⁴ (*apud* Stam, 2002) todos os filmes são ficções porque são representações. Para o autor, a atividade de ‘representação’ marca necessariamente qualquer obra cinematográfica, já que é incontornável a presença de uma subjetividade produtora que dá forma, organiza e seleciona. A realidade não poderia nos falar diretamente através de algum suposto instrumento de registro neutro e objetivo, mas apenas através das representações construídas por sujeitos histórica e ideologicamente determinados.

A contra análise da sociedade é fornecida de várias maneiras pelo cinema. Em primeiro lugar, por meio de uma variedade de informações, como gestos, objetos, comportamentos sociais etc, que são transmitidos sem que o diretor queira. Em outro momento, por meio das estruturas e organizações sociais, essencialmente nos filmes não documentários, que não tem a função de informar.

Devemos, então, pensar o cinema também como linguagem, como propõe Metz. O cinema é uma linguagem não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em

14 Christian Metz foi um semiólogo e teórico do cinema francês e um dos primeiros a tentar interligar a semiologia ao cinema. Para melhor entendimento ver *A significação no cinema* (1977) e *Linguagem e cinema* (1980), por exemplo.

um determinado material de expressão, e ainda como linguagem artística, um discurso ou prática significativa caracterizada por codificações e procedimentos ordenatórios específicos. A linguagem cinematográfica engloba todas as técnicas utilizadas na seleção e captação de imagens - planos, ângulos, movimentos de câmera, enquadramentos, iluminação, cenários etc - que resultam na sua força expressiva autônoma (a de uma só representação visual), assim como as formas de relacionamento entre elas (as seqüências produzidas pela montagem).

Dessa maneira, proponho um misto de interpretações, uma vez que a proposta de Ferro de não utilizar o filme do ponto de vista semiológico nem como obra de arte, mas como um produto, cujo significado não é somente cinematográfico, é um tanto limitada. Essas técnicas ou habilidades devem ir além da simples denotação, do nível primário do que é visto. Seria indispensável também, artisticamente falando, provocar associações mentais e emocionais mais abrangentes ou densas, ou seja, ser capaz de gerar conotações ou relações simbólicas. Sua validade vai além do testemunho, mas “também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (Ferro, 1992:87). Dessa maneira, a análise não incide necessariamente sobre a totalidade da obra, podendo se apoiar sobre trechos, pesquisar séries ou compor conjuntos. A crítica também não se limita ao filme, se integrando ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica. Devemos ir além do filme e não ficar “a meio caminho entre o filme como fonte e como objeto” (Cardoso e Mauad, 1997:412) como Flamarion e Mauad acreditam que Ferro faz.

Mirian Nogueira escreve em seu artigo *¡Ata-me! última parada do desejo* (1996) que Almodóvar “busca tirar de seus personagens uma alma que os torna verossímeis” (Nogueira, 1996:304). Eles são absurdos sim, mas como não acreditar em suas paixões e desejos? “A dona de casa de Almodóvar não reflete apenas uma dona de casa qualquer – ela é recriada ao converter-se em signo, não uma figura estanque, mas uma carga de significações infinitas” (Nogueira, 1996:304).

A dona de casa, a esposa traída, o louco. Esses personagens são signos dotados de uma carga de significações maiores. A loucura é um estado nosológico bastante complicado de se explicar. Sem agentes externos, como vírus ou bacilos, é a subjetividade do diagnóstico que permite que alguém seja considerado louco ou são. A pesquisadora Cristiana Facchinetti afirma que “a psiquiatria foi mesmo criada com a função de controle de comportamentos e emoções considerados anômalos; ainda hoje ela se apresenta com este objetivo” (Facchinetti, 2004:296). Dessa maneira, encerrando nossos loucos em asilos há mais de dois séculos, os isolamos do convívio da sociedade, em uma tentativa de normatizar a sociedade. “No século XVIII, trancafiavam-se os loucos em prisões, casas de correção, asilos e hospícios” (Rosen, 1994:122). A insanidade estava associada ao pecado e a superstição e condenação moral dominavam o tratamento do louco. Ainda que alguns médicos propusessem mudanças nos métodos, tais como alimentação, exercícios e atividades ao invés das correntes, essa não era “uma ação positiva sobre o doente ou a doença, mas simplesmente uma anulação dos efeitos negativos do hospital” (Foucault, 2000:103). O louco continuou a ser recolhido, pois não fazia

parte da ordem social. De fato, no século XIX, a definição para alienado era aquele que não tem consideração por nenhuma regra, nenhuma lei, nenhum costume, cujas ações estão sempre em oposição tanto aos hábitos do país em que habita quanto ao que existe de humano e racional. Da mesma forma, a loucura seria sinônimo de agitação, exagero e periculosidade, “um excesso que é falta” (Foderé *apud* Engel, 1999:548). Passado quase dois séculos, as noções sobre a loucura parecem ainda serem as mesmas.

A sociedade ocidental contemporânea produz e naturaliza uma visão do sofrimento psíquico como objeto de intervenção da ciência, seja ela médica ou de outras práticas psiquiátricas. Nesse contexto, o sofrimento psíquico recebe o rótulo de ‘doença mental’, com quadros claramente delimitados. O objetivo final, ou seja, a cura, pode até ser conceituado de maneiras diferentes, mas raramente, escapa à noção de readaptação a um mundo do qual ele não faz parte ou ao qual se mostra estranho (Silveira e Braga, 2005).

Assim, a prática de cura da loucura geralmente inclui a reinserção do ‘louco’ à sociedade. Estes podem se readaptar, ou não. Um estudo realizado na Argentina sobre as representações sociais de saúde mental em um contexto de reforma psiquiátrica visando a desmanicomialização, ou seja, a desisternação dos doentes mentais, mostrou que a busca pela defesa dos direitos humanos dos doentes mentais levou a uma confrontação de vários especialistas na área: de um lado, propostas tradicionais de terapia e assistência; de outro, projetos inovadores com

um mesmo objetivo: *“respuestas sanitarias no asilares (reducción del número y tiempo de internación, respuestas rápidas y eficientes a las crisis, acciones de prevención)”* (Murekian *et al*, 2002:127). O estudo mostra, a partir das considerações de Serge Moscovici sobre representações sociais, que a desmanicomialização se incluiria na categoria de representações polêmicas, uma vez que confronta a representação hegemônica de que o louco deve permanecer internado. O trabalho conclui que a investigação avança em uma articulação construtiva dentro do circuito gerador de novas representações no campo da saúde mental. Mas que de um modo geral, essas mudanças se processam muito vagarosamente e não são espontâneas, estando ainda arraigadas, principalmente nas classes mais abastadas.

Percebemos então, que as noções de que o louco deve ser internado e ali permanecer são ainda fortes em nosso meio. A representação de que o louco é um perigo social herdada dos séculos XVIII e XIX fazem parte de nosso imaginário. Para eles não há negociação. E são essas representações que os filmes trazem.

Lucia e Ricky foram internados, e ali permaneceram até que um poder médico – no caso de Lucia – ou jurídico – no caso de Ricky – decidiu que eles não eram mais loucos e que podia se reintegrar à sociedade. Eles, porém, são representados ainda como loucos, ou não ajustados ao mundo que os cerca. Lucia se veste e comporta como se o tempo não tivesse passado. Para ela, seu marido ainda vive com a amante e é deles que ela quer se vingar. Confrontada com sua pretensa rival, ela avisa “Não estou curada!”. Frustrada em sua vingança, ela se

entrega novamente ao poder que a encarcerou. Porém desta vez, é a polícia quem a leva embora.

Ricky, igualmente, tem um comportamento fora da convencional normalidade: rouba, espanca, agride. Ao sair do hospital psiquiátrico, um velho paciente avisa: “Não confie na sociedade!”. Os riscos são grandes. Se ele não se comportar, podem mandá-lo de volta. Sua esperança reside em um amor que ainda não existe. Marina não o conhece, nem sabe de sua existência. Mas ainda assim ele vai a sua procura. Sua proposta? “Tenho 23 anos e 50.000 pesetas. Quero ser um bom marido e um bom pai para seus filhos.” Seu desejo é fazer parte da sociedade que o rejeitou, constituir família, casar ser normal. Marina representa a ‘cura’ para Ricky, sua salvação, sua negociação para voltar a conviver em sociedade. Ao ser rejeitado por Marina, Ricky foge para sua antiga casa, em uma vila destruída no interior da Espanha. A casa paterna representa sua última esperança de fazer parte da sociedade.

Em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, Pedro Almodóvar afirma que o personagem Ricky é bastante ingênuo e inconsciente e que isso é que permite que ele se levante todos os dias com entusiasmo, pois não perderam a ilusão de viver. “O otimismo, a vitalidade, ter uma grande disposição de viver são qualidades imprescindíveis para sobreviver à crescente hostilidade que nos rodeia” (Folha de São Paulo, 31/07/1994, Ilustrada:A3).

Duas maneiras de atribuir significados à loucura. Lucia, representando o arcaico, aquilo que não tem mais vez, o ultrapassado, sem chance de negociações; Ricky, representando o novo, o vir-a-ser, o futuro, a negociação, mesmo sendo pela via da violência. A repórter Fernanda Scalzo, escrevendo sobre os filmes de Pedro Almodóvar, afirma que

“cheios de histórias bizarras, seus personagens não deixam de ser comuns – na maneira como falam, comem ou fazem xixi de porta aberta. Vivem num mundo divertido, ultracolorido – a parte mais facilmente assimilável do ‘universo almodovariano’” (Folha de São Paulo, 31/07/1994, Ilustrada:A3).

Os personagens de Almodóvar, apesar de habitarem um universo cheio de cor e viverem situações bizarras, não fogem daquilo que nos faz humanos. As representações são plausíveis, pois seus sentimentos são reflexos dos sonhos e desejos não só do diretor e roteirista. Mas de todos nós. Assim podemos perceber que as representações da sociedade que imprime nos seus filmes não estão tão longe assim da realidade.

“Sempre dependi da ajuda de estranhos”

Solidariedade, (1888): substantivo feminino, qualidade do que é solidário; responsabilidade mútua; reciprocidade de interesses e obrigações; Jurídico, estado de várias pessoas em que cada uma delas se obriga por todas e por tudo, no caso de falta de pagamento por parte das outras.

Ética do latim *ethica* ou do grego *ethiké*: substantivo feminino, ciência da moral; moral; Filosofia, disciplina filosófica que tem por objeto de estudo os julgamentos de valor na medida em que estes se relacionam com a distinção entre o bem e o mal.
(Cunha, 1997)

A chave de análise dos filmes **Tudo sobre minha mãe** e **Fale com ela** é a ética e a solidariedade para com os doentes e sua relação com outras pessoas. Mas o que é ética, afinal de contas? Essa não é uma pergunta fácil de se responder. Professor José Roberto Goldim¹⁵ aponta que o consenso está longe de ser alcançado. A origem pode estar ligada a duas palavras em grego: *éthos* com um ‘e’ curto, que significa ‘costume’; *éthos*, com ‘e’ longo, significando ‘propriedade do caráter’ (Goldim, 2006). A segunda palavra evoluiu para a palavra *ethiké*, que serviria de base para a definição acima lida, segundo o Dicionário Aurélio.

Fora do âmbito etimológico, podemos afirmar que a ética é a investigação sobre aquilo que é bom, segundo Moore (*apud* Goldim, 2000); ocupa-se e pretende a perfeição do ser humano (Cholet *apud* Goldim, 2000) ou ainda um conjunto de

15 Doutor em Medicina pela UFRGS, trabalha na linha de pesquisa Respeito à Pessoa e Ética em Pesquisa. É membro do Conselho Consultivo da Sociedade de Psiquiatria do Rio Grande do Sul.

regras, princípios e maneiras de pensar que guiam ou chamam a si a autoridade de guiar as ações de todas as sociedades humanas (Singer *apud* Goldim, 2000). Podemos dizer também que a ética é a ciência do dever e da obrigatoriedade, que regem a conduta humana (Campos *et al*, 2002). No senso comum *ética* significa um conjunto de normas e princípios que regem as ações do homem. E também pode referir-se a um conjunto de princípios e normas que um grupo estabelece para seu exercício profissional, por exemplo, os códigos de ética dos médicos, dos advogados, dos psicólogos e outros profissionais (Governo Federal)

Essas normas e princípios estiveram pautados pela visão de mundo de cada sociedade em seu tempo. Assim, se no mundo grego, Aristóteles “subordina a ética à política” (*apud* Campos *et al*, 2002) pois a aristocracia é a classe de mais alta virtude, no mundo cristão medieval, São Tomás de Aquino traz a idéia que somente a partir de Deus é que podemos alcançar a verdadeira ética, uma vez que o Homem é fraco e pecador. A partir do século XVII, influenciados pela crença de que a Razão - e não a Fé - é o caminho para se alcançar a verdade, pensadores, como Kant, afirmam que devemos nos submeter ao dever: “Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal” (*apud* Campos *et al*, 2002). A ética moderna era claramente influenciada pelos princípios cristãos. Hagel, já no século XIX, partindo de uma nova perspectiva, nos apresenta a relação ‘Homem/Cultura/História’ e afirma que a ética deve ser determinada pelas relações sociais. Os valores culturais devem ser interiorizados de tal maneira que passamos a praticá-los sem nem mesmo pensar neles.

O mundo contemporâneo incorporou essas duas últimas correntes – Kant e Hegel – uma vez que o Homem tem a capacidade de julgar mas não possui a consciência totalmente livre. Weber, em seu livro *Ciência e Política: Duas Vocações*, aponta para um dualismo ético: “qualquer atividade orientada segundo a ética pode ser subordinada a duas máximas inteiramente diferentes e irreduzivelmente opostas. Pode orientar-se segundo a ética da responsabilidade ou segundo a ética da convicção” (Weber, 2006:114). O partidário da ética da convicção deveria vigiar a doutrina pura e seus atos visariam apenas estimular perpetuamente a chama da própria convicção. A ética da responsabilidade, por sua vez, teria como guia as previsíveis conseqüências dos atos: “o partidário da ética da responsabilidade, ao contrário, contará com as fraquezas comuns do homem [...] e entenderá que não pode lançar a ombros alheios as conseqüências previsíveis da sua própria ação” (Weber, 2006:115). Já Nietzsche atribuiu a origem dos valores éticos à emoção e não à razão. Para ele, o homem não deve reprimir os impulsos e desejos em nome de uma moral repressora. E temos Freud, que apesar de nunca ter afirmado que o Homem precisa equilibrar paixão com razão, trouxe uma mudança radical para esse horizonte com sua descoberta do inconsciente, instância que controla e neurotiza o homem. A mesa está posta para a crise em que nos encontramos atualmente.

Hannah Arendt em seu livro *A Condição Humana* (1981) diz que a única afirmação sobre a natureza dos homens é que somos condicionados. Para ela, a condição moderna traz um processo de negação e desvalorização da vida ativa,

que seria o 'agir político'. Hoje precisamos dominar o progresso técnico e científico. Ser feliz é ter. Hoje apostamos no individualismo, no consumo e na rapidez de produção. Vivemos uma crise de ética, pois ela se fundamenta em seguir normas. Também vivemos uma outra crise: a ética comporta um conjunto de valores universais ou ela é relativa?

Assim vivemos numa 'era do vazio', para tomar emprestado o título do livro de antropólogo Gilles Lipovetsky (2005), "um tempo de enfraquecimento da sociedade, dos costumes, do indivíduo contemporâneo da era do consumo de massa, a emergência de um modo de socialização e de individualização inédito, uma ruptura com o que foi instituído a partir dos séculos XVII e XVIII" (Lipovetsky, 2005:xv). A pós-modernidade, surgida no cenário intelectual durante a década de 1970, instalou a crise que já se avizinhava, com mais fervor:

"Esgotamento de uma cultura hedonista e vanguardista ou surgimento de um novo poder renovador? Decadência de uma época de tradição ou revitalização do presente por meio de uma reabilitação do passado? Novo modo de continuidade na trama modernista ou descontinuidade? Peripécia na história da arte ou destino global das sociedades democráticas?" (Lipovetsky, 2005:59)

A sociedade pós-moderna vive para consumir cada vez mais: objetos, formação, relações, música, informação e cuidados médicos. O auge do

consumismo, sua apoteose. Consumindo nossa própria existência, caminhamos para um individualismo sem precedentes: a diversificação das possibilidades de escolha, a liquefação dos pontos de referência, a corrosão lenta do sentido único e dos valores da modernidade. Mas se por um lado, a pós-modernidade destrói, por outro ela permanece com um valor indiscutível: “o indivíduo e seu direito cada vez mais proclamado de se realizar à parte, de ser livre na mesma medida em que as técnicas de controle social desdobram os dispositivos mais sofisticados e humanos” (Lipovetsky, 2005:xxi)

Dito desta forma, nossas finalidades não nos são impostas, no sentido que “a ética não se impõe imperativamente nem universalmente a cada cidadão: cada um terá de escolher por si mesmo os seus valores e ideais, isto é, praticar a auto-ética” (Morin, 1998:67). A construção dessa ética para o futuro requer um esforço incomensurável, uma vez que precisaremos estabelecer horizontes para a vida, idéias e cultura planetárias. “A fabricação do real teria que se pautar pela combinação do intelecto e da emoção, da beleza e da verdade, do necessário e do contingente, da harmonia e do caos” (Carvalho, 1998:12).

Globalização, mundialização e pós-modernidade são expressões cercadas de ambigüidade que

“carregam uma abertura para o universal e um fechamento para o particular regressivo, assim como uma inclusão pelos mecanismos perversos do mercado, aliada a uma exclusão

multiforme pelo desemprego, pela fome, pela miséria, pela cultura” (Carvalho, 1999:25).

Ainda que pensemos que os ideais revolucionários franceses - Liberdade, Igualdade e Fraternidade - sejam universais e aplicáveis no mundo contemporâneo, sabemos de antemão que isso não é nem verdade nem possível. O planeta comporta-se como um furacão, sem um centro organizador, sem hegemonia. Vivemos em um mundo incerto, caótico e frágil. Mesmo em uma perspectiva de mundo contemporâneo-industrial-ocidental-cristão. Assim diversos estudiosos se debruçam sobre estas questões, discutindo alternativas para o beco sem saída que a humanidade ruma. O filósofo Hans Jonas diz que o princípio da responsabilidade - entendida como empenho, consciência, escrúpulo, moralidade, fraternidade - deve estar na base da ética moderna devido ao extraordinário poder adquirido pelo homem, suficiente para modificar o ambiente planetário incluindo aí os seres vivos que nele habitam. “Tudo isso põe a responsabilidade no centro da ética, com horizontes temporais e espaciais que correspondem exatamente aos das ações” (Jonas *apud* Berlinguer, 2003:191).

Substituindo a Santa Trindade por uma Trindade Cívica, Edgar Morin afirma que a finalidade desta última é a Fraternidade, uma vez que ela é simultaneamente meio e fim, com um significado antropológico universal (Morin, 1998). Assim, devemos nos preocupar com a “restauração do sujeito responsável”, condição *sine qua non* para o conhecimento objetivo, ou seja, a exigência do auto-

exame, a consciência da responsabilidade pessoal e o encargo autônomo da ética. Essa restauração nos levaria a uma ética política, que deve conter algumas idéias-guia nas suas formulações. Seriam elas:

a) a ética da religação, ou seja, tudo que nos faz comunicar, associar, solidarizar e fraternizar;

b) a ética do debate, que longe de descartar a polêmica, a utiliza, exigindo a primazia da argumentação;

c) a ética da compreensão, que nos permite conhecer o sujeito como sujeito e reumaniza o conhecimento político;

d) a ética da magnanimidade, da clemência, da generosidade e da nobreza, para quebrar os ciclos intermináveis de vingança e punição;

e) a incitação às boas vontades, pois somente a livre associação de todos poderá salvar a humanidade do desastre;

f) a ética da resistência, talvez a única resposta contra o barbarismo que se amplia dentro da civilização. (Morin, 1998)

Edgar Carvalho salienta que devemos tomar essas idéias-guia como arquétipos, “uma forma irrepresentável e inconsciente que sempre existiu, mas que perdeu sua capacidade de influenciar os comportamentos humanos” (Carvalho, 1999:27). Nosso dever seria retomar essas idéias em um esforço coletivo no intuito

de construir uma ética que respeite o Homem estimulando a consciência de pertencimento. Assim, tendo em mente que nós vivemos duas experiências cruciais, a saber, a repetição, que permite a construção de determinismos e a criatividade, que reinventa o mundo (Prigogine *apud* Carvalho, 1999), devemos promover uma revolução capaz de enfrentar propagação do conformismo e reapropriar o sujeito à história.

Gostaria então de avaliar dois filmes de Pedro Almodóvar dentro da perspectiva de “restauração do sujeito responsável”, partindo e chegando às idéias-guia de Edgar Morin. As idéias-guia serão os arquétipos e a AIDS e o coma prolongado, por inspirarem reações controversas e apaixonadas, foram escolhidos para servirem de contraponto

Síndrome da Imunodeficiência Adquirida

Tudo sobre minha mãe é o filme mais premiado na carreira de Pedro Almodóvar. Desde sua estréia na Espanha, em 1999, passou pelos melhores festivais de cinema no mundo, onde colecionou inúmeros prêmios. A consagração máxima veio com a indicação - e posterior premiação - para o Oscar de melhor filme em língua não inglesa. Exatamente 10 anos após sua primeira indicação por **Mulheres à beira de um ataque de nervos** em 1989. Aqui no Brasil, foi exibido no

Festival do Rio¹⁶, de 1999, cercado de inúmeras expectativas. A crítica publicada no jornal O Globo, assinada por Carlos Heli de Almeida, afirmava que “Pedro Almodóvar já pode aposentar os títulos de *‘enfat terrible’* do cinema espanhol e rei do cinema *kitsch* - e sem qualquer baixa na sua reputação de cineasta dos sentimentos à flor da pele. **Tudo sobre minha mãe** é o mais adulto dos filmes do autor” (O Globo, 27/09/1999, RioShow:15). Hildegard Angel, em sua coluna escreveu que “o grande sucesso de público e de opinião do Festival do Rio de Cinema disparado é o **Tudo sobre minha mãe**. Já é o campeão do festival, de bilheteria e de opinião. O que era de se esperar” (O Globo, 21/09/1999, 2º Caderno:3).

Para uma melhor análise, estruturei o filme **Tudo sobre minha mãe** em três partes distintas: uma introdução, o desenvolvimento e resolução do filme e um breve epílogo. O filme narra a vida de Manoela (Cecília Roth), uma enfermeira argentina que vive em Madri com seu filho Esteban (Eloy Azorín). Quando este morre atropelado por um automóvel, Manoela resolve ir atrás de Lola (Toni Canto), o pai do menino, um travesti que se prostitui nas ruas de Barcelona. Chegando lá, reencontra Agrado (Antonia San Ruan), outro travesti, conhece Irmã Rosa (Penélope Cruz), uma noviça que está grávida de Lola e vai trabalhar com Huma Rojo (Marisa Paredes), uma atriz de teatro. Elas acabam forjando laços de amizade que as ajuda a superar as dificuldades da vida.

16 Vale lembrar que o Festival do Rio tem a característica de funcionar como termômetro para os filmes que serão lançados no circuito comercial

Pedro Almodóvar afirma que seu intuito ao filmar **Tudo sobre minha mãe** era falar sobre a maternidade ferida, sobre a capacidade da mulher de fingir e também sobre a solidariedade espontânea entre as mulheres. Ele dedica o filme a atrizes consagradas como Bette Davis e Gena Rowland, a todas as mulheres que atuam, aos homens que interpretam mulheres e às mães, a mãe dele¹⁷.

Os elementos de repetição¹⁸ que quero realçar deste filme encontram-se todos no que chamei de introdução. O primeiro deles é a cena onde Manoela e Esteban II estão assistindo televisão. O filme que passa é **A Malvada**, de 1950, do diretor Joseph L. Mankiewicz, com Bette Davis e Anne Dexter (*All about Eve*, no original em inglês)¹⁹. Este filme tem uma situação base que é a seguinte: a atriz de teatro, Margo Channing (Bette Davis) conhece Eva Harrington (Anne Baxter), uma fã que ela acaba contratando para trabalhar como sua assistente. Eve – a malvada do título em português – rouba o papel de Margo, tornando-se uma atriz de sucesso. Essa situação – uma pessoa substituindo outra no palco – aparece duas vezes no filme de Almodóvar: a primeira, quando Nina (Candela Peña) não pode apresentar-se no teatro e é substituída pela própria Manoela; uma segunda vez, quando novamente o espetáculo periga ser cancelado por falta de atrizes, Agrado as substitui, contando sua própria vida. Interessante que diferentemente do filme

17 Vale aqui informar que a mãe do diretor morreu em 1999, meses após a estréia.

18 Elemento de repetição é uma categoria emprestada da Psicanálise, na teoria freudiana, que leva a considerar a repetição como um elemento estrutural do sujeito. Na década de 1960, a teoria de cinema absorve várias correntes psicanalistas, influenciadas principalmente por Derrida e Foucault. Para maiores detalhes ver **Stam**, Robert, *Introdução à Teoria do Cinema*, 2003 (principalmente capítulos 22 e 23) e **Jover et. ali.**, *Repetição e estilo em Almodóvar*.

19 Vale ressaltar aqui que o título do filme **Tudo sobre minha mãe** é uma citação direta do título original em inglês *All about Eve*.

A Malvada, nem Manoela nem Agrado têm a intenção de subtrair ou enganar Huma ou Nina. Estão ali para ajudar, auxiliar. A situação base permanece, mas com resultados e intenções totalmente diversos.

O segundo elemento de repetição é a cena seguinte, quando Manoela aparece em um seminário para ressaltar a importância da doação de órgãos e de como médicos devem abordar o tema com os parentes. Esta cena é uma repetição da cena inicial de **A Flor de meu segredo**, de 1995, também dirigido por Almodóvar, quando uma mãe recebe a notícia da morte cerebral de seu filho, e naquele momento de dor deve decidir se doa ou não os órgãos. Almodóvar repete a encenação em **Tudo sobre minha mãe**. É a mesma situação, com as mesmas personagens, vivendo o mesmo drama: uma enfermeira Manoela, e dois médicos, simulando uma conversa onde esses médicos tentam convencer a mãe de que seu filho/marido está morto, apesar de parecer respirar devido ao pulmão artificial. Os médicos estão ali para tentar convencer que se o parente doar os órgãos do falecido, muitas vidas poderão ser salvas. A simulação serve para ajudar os médicos a se comportarem frente às mais diversas reações que os parentes podem ter nesse momento. Almodóvar parece brincar conosco ao, momentos depois, colocar Manoela realmente vivendo esse momento de dor, recebendo a notícia da morte de seu filho Esteban II. Aqui vale ressaltar como no momento de dor pessoal, a reação é humana, dolorida. A reação de Manoela é totalmente

inesperada: ela descobre quem será o receptor do coração de seu filho, e quebrando todas as regras e normas, vai atrás dele.

O terceiro elemento é a peça de teatro que Manoela e Esteban II assistem na noite em que este morre, **Um Bonde chamado Desejo**, de Tennessee Williams. Esta peça, de 1947, narra a história de Blanche DuBois, uma mulher do sul dos Estados Unidos, que vai morar com sua irmã Stella e o cunhado, Stanley Kowalski. Professora decadente, é expulsa de sua cidade depois de se envolver com um dos seus alunos, não tem mais pra onde ir. Frágil e fantasiosa, ela entra em combate contra os modos rudes de Stanley, que a violenta na noite em que Stella dá à luz na maternidade. Blanche termina sendo levada para um manicômio. Nesse momento, fala “sempre confiei na bondade dos desconhecidos” ao referir-se ao médico que a conduz ao sanatório. Esta frase será dita pelo menos mais duas vezes, ao longo do filme: a primeira vez, pela própria Huma, ao agradecer a ajuda de Manoela para procurar por Nina; a segunda por Agrado, ao brincar com um rapaz. O filme e a frase se relacionam de maneira direta – a repetição da frase – e indireta, uma vez que as próprias protagonistas são estranhas umas às outras e mesmo assim elas se ajudam em suas dificuldades. A “solidariedade espontânea entre as mulheres” a que Almodóvar se refere.

Esse recurso da repetição ou recorrência não é uma novidade para Pedro Almodóvar nesse filme. O artigo *Repetição e estilo em Almodóvar* (1998) revela que foi utilizado em outros filmes, a saber: **Matador** (1985), **De salto altos** (1990) e **A**

flor do meu segredo (1995). Podemos ainda perceber esse recurso em filmes de outros diretores como **Flerte**, (1995), de Hal Hartley, onde a mesma estória é contada três vezes, de diferentes maneiras e em diferentes cidades: Nova Iorque, Berlim e Tóquio. E também **Corra Lola, Corra**, (1998), de Tom Tykwer, em que há um problema e busca-se uma solução, sendo mostradas três possibilidades de resolução para o mesmo problema.

No filme de Pedro Almodóvar, alguns elementos da Linguagem Cinematográfica²⁰ mostram-se marcados por esse recurso de repetição. Os subtemas são revelados na introdução: a capacidade de fingir, a maternidade ferida e a solidariedade espontânea. Ao longo do filme, percebemos o desenvolvimento desses, com resoluções nunca iguais ao original proposto na introdução. Cada um deles torna-se objeto único em sua singularidade, ocupando um espaço próprio ao longo da trama. São identificados apenas por sua familiaridade com o subtema proposto na introdução do filme. Os recursos cênicos responderiam, em grande medida, por essa distinção, sem perder a perspectiva de serem próprios de um universo "*almodovariano*": cores, acessórios, melodramas, boleros, auto-referências e citações.

20 A linguagem cinematográfica engloba todas as técnicas utilizadas na seleção e captação das imagens - planos, ângulos, movimentos de câmera, enquadramentos, iluminação, cenários etc - que resultam na sua força expressiva autônoma (a de uma só representação visual), assim como as formas de relacionamento entre elas (as seqüências produzidas pela montagem). Mas essas técnicas ou habilidades devem ir além da simples denotação, do nível primário do que é visto. Seria indispensável também, artisticamente falando, provocar associações mentais e emocionais mais abrangentes ou densas, ou seja, ser capaz de gerar conotações ou relações simbólicas.

Almodóvar está nos falando de situações pelas quais nós passamos. Neste filme há três personagens com o vírus do HIV: Lola/Esteban, Rosa e Esteban III. Analisando, são três categorias distintas no chamado grupo ou comportamento de risco para casos de contaminação de AIDS: o homossexual e/ou viciado em drogas injetáveis; a mulher monogâmica; a criança infectada pela contaminação vertical, ou seja, pela própria mãe. Em momento algum, Almodóvar culpa Lola/Esteban ou Rosa, pela infecção da criança Esteban III. Pelo contrário. Manoela está sempre disposta a ajudar, apoiar, oferecer amizade e carinho. Ao trabalhar dessa maneira, o roteiro de **Tudo sobre minha mãe** coloca a solidariedade como um dos temas centrais da trama. Morin nos avisa que “a noção de religação engloba tudo aquilo que faz comunicar, associar, solidarizar, fraternizar [...] fazendo frente à barbárie que divide” (Morin, 1998:72). Dito de outra forma, Manoela se religa aos soropositivos, opondo-se ao “medo e atitudes preconceituosas e estigmatizantes” (Nascimento, 2005:174) que a AIDS impõe aos infectados. Estar contaminado não é sinônimo de estar morto. Pelo contrário, eles ainda estão vivos, reorganizando suas vidas e suas identidades.

A criança soronegativa ao fim do filme, é curada pelo amor e cuidados de Manoela. O texto de Manoela ao final, nos fala sobre a esperança de cura para a AIDS e nos revela o quanto todos nós ansiamos por isso. Desta maneira, não afasta apenas a culpa normalmente associada à AIDS, mas também abre caminhos para a discussão sobre tratamentos e principalmente sobre a cura. Para isso, precisamos

debater e compreender melhor o horizonte onde essa doença está posta. A AIDS, em sua gênese, esteve carregada de significados, “uma doença ‘estranha’ que acometia pessoas consideradas ‘estranhas’”: homossexuais masculinos, usuários de drogas injetáveis, hemofílicos e profissionais do sexo (Nascimento, 2005:83). Matéria de capa da Revista Época, ao completar 25 anos de existência desde os primeiros casos relatados, em 1981, percebemos que o preconceito e a estigmatização diminuíram, mas que ainda há muito caminho a ser trilhado. Tanto a comunidade científica quanto a sociedade caminharam em um sentido de melhor entender uma doença que atingia agora a todos. O debate e a compreensão foram, sem dúvida, a melhor estratégia para que a sociedade tenha alcançado isso. Em seu livro “As pestes do século XX”, Nascimento, afirma que a “sociedade civil se antecipou ao poder público [...] para lidar com a AIDS” (Nascimento, 2005:125). As primeiras organizações não-governamentais foram uma resposta imediata à falta de informações sobre a epidemia e às necessidades específicas ao cuidado e educação quanto à doença. E isso derivou em um movimento mundial que buscava reduzir a estigmatização em torno do doente (Altman *apud* Nascimento, 2005).

Em uma ética para o futuro, o debate tem o direito de exigir “a primazia da argumentação e a rejeição da anamatização” (Morin, 1998:73)²¹. Ao invés de

21 A palavra *anamatização* não existe no nosso vocabulário. Mas *matizar* significa dar cores, nuances, conferir diferentes graduações e o prefixo *ana* significa ação ou movimento contrário. Assim, acredito que Morin esteja se referindo a um processo de igualar coisas ou debates, sem buscar as possíveis diferenças.

descartar a polêmica, trazê-la para fazer parte do debate, rejeitando qualquer forma de julgamento. Como no filme **Tudo sobre minha mãe** que não aborda a morte como punição, nem vitimiza ou culpa.

Uma outra possibilidade que gostaria de apontar aqui, sem contudo esgotar o assunto, é demonstrar que, se a indústria cinematográfica norte-americana não considera o assunto relevante, para outras cinematografias, ele não se encerrou, em absoluto. O caminho escolhido por Pedro Almodóvar tem sido seguido por outros cineastas comprometidos com um cinema mais crítico e autoral, tendo um controle maior sobre o produto final²². Desta forma, é possível perceber que este é o local onde o doente de AIDS – soropositivo, homossexual – é retratado de uma forma não estigmatizada. Não estou querendo afirmar que suas personagens não sejam esteriótipos, porém que elas são retratadas de forma mais humana, próximas a uma realidade mais palpável. A punição ainda ocorre – Esteban I e Rosa morrem em decorrência da doença – mas as imagens não têm um significado de punição, como nos filmes comerciais produzidos pelos grandes estúdios.

22 De 1997 até 2006, podemos indicar os seguintes filmes: **Eu amo esse Homem** (França 1997), **A Família de Felix** (França, 1999), **Ninguém Dorme Em São Francisco** (Alemanha, 2000), **Um amor quase perfeito** (Itália, 2001), **Dias** (Itália, 2001), **Fale Como Homem: Gays Na Zona Rural** (Alemanha, 2002), **Saudade** (Alemanha, 2002), **Filhote** (Espanha, 2004), **Transit** (Inglaterra, 2005). Da mesma forma, o cinema independente norte-americano tem produzido alguns filmes, principalmente voltado para o público *queer*, como **O Prazo Final** (2004), ou os documentários **Alguém ainda morre de Aids?** (2002), **O presente** (2003), **O outro lado da Aids** (2004). Há também aqueles que mostram a pandemia na África como **A Closer Walk** (2003), **O Dia em que meu Deus morreu** (2003), **Pandemia: Enfrentando A Aids** (2003), todos americanos, e **Wa N'wina** (2001) e **Yesterday** (2004), ambos da África do Sul.

Nessa filmografia não há culpa nem culpados. Há estereótipos sim, mas não há condenação. São representações de seres humanos aprendendo a conviver com uma situação nova, reestruturando suas vidas e reconstruindo suas identidades, depois de uma experiência limite, que foi o diagnóstico da AIDS. Ângela Pôrto, em seu artigo, *A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico* (1997), afirma que “a ‘experiência extrema’ de se saber acometido de uma grave moléstia, para a qual não há cura, envolve, primeiramente, o esforço de preservação da própria identidade” (Pôrto, 2000:524). E só quando o doente for capaz de acionar seus recursos individuais ou desenvolver habilidades que possam ajudá-lo em sua trajetória singular é que essa tarefa será bem sucedida. A vivência progressiva da doença conduzirá também a um trabalho intenso e sistemático de reconstrução da identidade, um processo de desenvolvimento da capacidade de administrar a própria vida após a experiência trágica dos primeiros tempos de doença. Esses filmes justamente abordam essas estratégias, que esses personagens criaram para continuar a viver.

Essa perspectiva vai contra a tendência da indústria cinematográfica dominada pelo modelo norte-americano. A partir de 1996, com a viabilidade de sobrevivência para os doentes de AIDS em decorrência da combinação de remédios, a produção de filmes sobre a temática passou a decrescer ao invés de mudar o foco de abordagem. É como se o assunto não mais interessasse, deixasse de ser vendável. Pedro Almodóvar continuou insistindo no assunto e acabou por produzir o mais belo dos filmes de sua carreira, em minha modesta opinião.

Apesar da combinação de remédios no tratamento da AIDS melhorar sensivelmente a expectativa de vida dos doentes, esta não foi uma realidade contemplada nos filmes. De 40 filmes longa metragens produzidos entre 1989 e 1999 que trouxeram a AIDS como tema, somente nove produções foram realizadas entre 1996 e 1999²³. Em quase todos esses filmes, os personagens eram jovens homossexuais masculinos, pessoas viciadas em drogas injetáveis e mulheres de vida promíscua, ou seja, os que pertenciam ao chamado 'grupo de risco'²⁴. Mas em 1992, já havia uma noção de vulnerabilidade ao HIV, definida como

"o esforço de produção e difusão de conhecimento, debate e ação sobre os diferentes graus e naturezas da suscetibilidade de indivíduos e coletividades à infecção, adoecimento ou morte pelo HIV/AIDS, segundo a particularidade de sua situação quanto ao conjunto integrado dos aspectos sociais (ou contextuais), pragmáticos (ou institucionais) e individuais (ou comportamentais) que os põem em relação com o problema e com os recursos para seu enfrentamento" (Ayres *et al* apud Souza, 2001).

Ou seja, um conceito de 'comportamento de risco', muito mais abrangente.

Essa realidade, porém, não só não foi representada nos filmes na época, como

23 Sobre esse tema específico, ver monografia de Ives Mauro Silva da Costa Junior, *AIDS: uma década de cinema 1989-1999*, defendida em 2001, na UERJ.

24 Em linguagem médica, um grupo de risco corresponde a uma população sujeita a determinados fatores ou com determinadas características, que a tornam mais propensa a ter ou adquirir determinada doença.

também deixou de presente nas grandes produções pós 1996. Ainda falta muito para chegarmos à plena consciência do impacto desta pandemia em nossas vidas, mas creio que Pedro Almodóvar contribuiu um pouco para essa conscientização.

Estados vegetativos

Fale com ela é o décimo quarto filme de Pedro Almodóvar e chegou ao público cercado de expectativas. Depois da consagração alcançada com **Tudo sobre minha mãe**, o que o cineasta poderia nos trazer de inovador? “Um filme impregnado de segurança e serenidade, mas nem por isso sem inquietação” (Folha Online, 26/09/2002); “Light, sutil e contido” (Jornal do Brasil, 29/09/2002, Caderno B, p.1); “Um filme que trata sobre a amizade e amor [...] é artigo raro” (Ailton Monteiro, 26/11/2002). A jornalista e crítica de cinema, Susana Schild resume bem o impacto do filme:

“Fale com Ela poderia representar um manual do melodrama, com personagens perturbados, coincidências implausíveis, sobrecarga de tragédias, incidentes rocambolescos, não fosse o agudo sentido de busca do essencial dos personagens que Almodóvar exercita com notável liberdade e maestria, sem abrir mão do humor” (Schild, 30/10/2002).

O filme, exibido na cerimônia de abertura do Festival do Rio BR de 2002, no Cine Odeon, “foi visto por mais de 1.400 pessoas em apenas quatro sessões” (Folha

Online, 07/10/2002:18h30). O jornalista Jaime Biaggio, do jornal O Globo, escreveu que “o Almodóvar mais recente seria a utopia do cinemão ideal, a carta de intenções pela qual os filmes mínimo-denominador-comum deveriam sempre se pautar” (O Globo, 28/09/2002, 2º Caderno:2).

Com uma trajetória semelhante ao filme anterior, **Fale com ela** colecionou prêmios ao redor do mundo, sendo indicado ao Oscar de melhor direção e melhor roteiro original. Não teve a indicação para melhor filme em língua não inglesa por ter sido preterido pelo governo espanhol, que em seu lugar indicou ‘*Los Lunes ao Sol*’, que acabou ficando fora da corrida. Pedro Almodóvar acabou com a estatueta de melhor roteiro na cerimônia de 2003 e dedicou seu prêmio “a todas as pessoas que estão levantando suas vozes pela democracia e pela legalidade internacional, qualidades essenciais para se viver” (ABN Notícias, cobertura do Oscar 2003).

Tudo sobre Minha Mãe termina com uma cortina de teatro abrindo revelando um palco escuro. **Fale com ela** começa com uma cortina se abrindo para um palco escuro. Mas se em **Tudo sobre minha mãe**, os papéis são de mulheres, atrizes ou impostoras, que atuam dentro e fora do palco, **Fale com ela** é um filme de homens, narradores, que recontam suas próprias vidas para quem quiser ouvir e até mesmo para aqueles que não podem..Como disse antes, a cortina se abre e em cena a coreógrafa Pina Bausch apresenta o espetáculo *Café Muller*. Na platéia, há dois homens que não se conhecem: um chora e o outro o observa. Pouco depois, o segundo, que observava, narra o espetáculo da noite para uma mulher em coma no

hospital. Ele é Benigno (Javier Cámara), enfermeiro que cuida de Alicia (Leonor Watling), dançarina em coma depois de um atropelamento.

O homem que chorava é Marco (Dario Grandinetti), escritor recém separado de sua mulher. Ao assistir a um programa de entrevistas na televisão, Marco fica sabendo de Lydia, uma toureira que acabara de se separar do amante, o famoso toureiro Niño de Valência (Rodrigo Alvarez). Marco liga para seu editor e solicita uma entrevista com Lydia. Este sugere que Marco vá a uma tourada, para encontrá-la. Lydia se recusa a conceder a entrevista, mas pede uma carona até sua casa, em Madri. Instantes depois de deixá-la, Marco ouve um grito e Lydia reaparece chorando, dizendo haver uma cobra em sua cozinha. Marco entra e mata a serpente. Esse incidente aproxima os dois e eles iniciam um romance.

Meses depois, durante uma tourada, Lydia é ferida e internada em coma no mesmo andar do hospital onde Benigno trabalha. Transtornado, sem saber direito como agir, Marco questiona o médico sobre as chances de recuperação de Lydia. Este afirma, que cientificamente não há esperanças. O córtex cerebral de Lydia está morto, e que somente suas funções automáticas - como a respiração - comandadas pelo tronco encefálico que se encontra integro ainda funcionam. “Ela não concebe idéias nem sentimentos”, afirma. Porém mostra uma revista onde há uma matéria obre casos de pessoas que na mesma situação de Lydia que saíram do estado vegetativo.

Andando pelos corredores do hospital, Marco conhece Benigno, e este o reconhece do espetáculo. Ele conta que é enfermeiro de Alicia e que cuida dela há 4 anos. Os dias passam e Marco e Benigno vão se aproximando. E um embate sobre o diálogo entre sãos e doentes também começa a se travar. Benigno defende que se deve conversar com os comatosos, seus cérebros são misteriosos. “Devemos conversar com eles, acariciá-los, de vez em quando”. Marco, por outro lado, acredita que seus cérebros estão paralisados, eles estão “mortos” e que a solução é esperar. “Fale com ela”, aconselha Benigno.

Marco acaba deixando Lydia aos cuidados do hospital e de seu antigo namorado, partindo para uma viagem. Quando esta morre, acaba sabendo por outros funcionários do hospital que Benigno está preso por ter estuprado Alicia em coma. Marco regressa à Espanha e fica sabendo que Alicia não só sobreviveu ao parto como voltou do coma, desmemoriada, sem saber que fora estuprada, ficara grávida e perdera o filho. Benigno se suicida na prisão sem saber de nada. Algum tempo depois, Marco e Alicia se encontram em outro espetáculo de dança de Pina Bausch.

Esses são os personagens de **Fale com ela**. Quatro seres-humanos, incoerentes, sensíveis e confusos. Os homens cuidando das suas amadas em coma. E ao redor deles, um mundo que gira. Em seu livro *Ciência com Consciência* (2005), Edgar Morin desenvolve algumas teses sobre a ciência e a ética. Para ele, nós devemos saber que a civilização ocidental se encontra em uma encruzilhada: um

ponto de chegada e também um ponto de partida. As soluções que deveriam ter sido trazidas pelo desenvolvimento da ciência, da razão e do humanismo se transformaram em problemas essenciais. Ciência e razão não salvaram a humanidade e têm “poderes absolutamente ambivalentes sobre o futuro da humanidade” (Morin, 2005:125). Para tanto, apresenta suas observações em forma de seis teses que nos obrigariam a reformular o papel da ciência e da noção da pessoa humana. “Os indivíduos em coma prolongado ainda são pessoas humanas ou são seres vegetativos?” (Morin, 2005:131), pergunta-se.

Sem querer apresentar soluções definitivas, Morin nos aconselha a procurar por uma moral provisória, levantando problemas e formulando contradições. Uma ética do debate e uma ética da compreensão se fazem necessárias. Mas devemos ir além. Devemos ser magnânimos e educar os educadores, para que estes possam esclarecer seus alunos a se associarem entre si “para salvar a humanidade do desastre” (Morin, 1998:75).

Fale com ela é uma história sobre a amizade entre homens, sobre a solidão e a longa convalescença das feridas provocadas pela paixão. É também um filme sobre a incomunicabilidade dos casais e sobre comunicação. Sobre conversação e sobre como os monólogos ante uma pessoa em silêncio podem ser uma forma eficaz de diálogo. Do silêncio como ‘eloquência do corpo’, do cinema como veículo ideal nas relações das pessoas, de como o cinema contado em palavras detém o tempo e se instala nas vidas de quem conta e de quem o escuta. Um filme que fala

sobre a ética com os convalescentes, de como devemos agir com os doentes, sejam quais forem suas doenças. Calar-se diante da morte social imposta aos doentes de AIDS, câncer, hepatite C ou coma prolongado não é uma atitude ética. Encerrar nossos doentes, loucos ou velhos em hospitais e asilos não é ético. No filme, o pai de Alicia pouco a visita, deixando-a aos cuidados dos enfermeiros, em especial Benigno. O próprio pai, um psicólogo famoso em Madri, decreta a morte social da filha. Os médicos também afirmam que “cientificamente não há esperanças”. Da mesma forma, os personagens do círculo social de Lydia parecem impor uma morte social. Sua irmã mora em Córdoba e depois de três semanas decide voltar para cuidar do marido, dos filhos e da sua vida. O cunhado, apoiando sua decisão diz: “Você sabe que não há mais nada que se possa fazer.” O próprio Marco a deixa no hospital e sai em viagem apenas ligando para saber como estão as coisas.

Norbert Elias diz que “nunca antes na história da humanidade foram os moribundos afastados de maneira tão asséptica para os bastidores da vida social” (Elias,2001:30). Sentimos um desconforto na presença dos doentes, não queremos a proximidade da morte, pois apesar do progresso científico na capacidade crescente de prolongar a vida do indivíduo, a morte ainda indica a finitude do homem e que o controle sobre a natureza tem limites. Associado a esse progresso, as sociedades contemporâneas ocidentais também passam por um processo acelerado de individualização, onde os rituais de morte “foram esvaziados de sentimento e significado” (Elias, 2001:36).

“Assim, a fala espontânea com os moribundos, da qual estes têm especial necessidade, torna-se difícil. Apenas as rotinas institucionalizadas dos hospitais dão alguma estruturação social para a situação de morte. Essas, no entanto, são em sua maioria destituídas de sentimento e acabam contribuindo para o isolamento dos moribundos” (Elias, 2001:36).

Necessitamos fazer surgir uma ética da magnanimidade, contra “a ética impiedosa da punição” (Morin, 1998:74) onde a compaixão por aqueles que estão enfermos deve ser constante. Devemos proporcionar-lhes “uma sensação de proteção e pertencimento” (Elias, 2001:36), apertar-lhes a mão, acariciá-los. E não somente isso. Herzlich aponta para a necessidade de investir a morte de um valor positivo. “Em lugar de nos esforçarmos [...] para lhe esconder a morte próxima, devemos orientar nosso esforço no sentido de partilhar e aprender com ele o significado de seus últimos momentos de vida” (Herzlich, 1993:3).

Do círculo social de Alicia, a única que a visita com regularidade é sua professora de dança, Katerina Pavlova (Geraldine Chaplin). Esta vai ao hospital e conversa com Alicia sobre um espetáculo de dança que vai coreografar em Genebra, sobre a primeira Guerra Mundial. Ela conta que apresentará bailarinas como as almas dos soldados mortos em batalha, vestidas de branco com manchas vermelhas como se fossem manchas de sangue. Ela diz: “Da morte emerge a vida,

do masculino emerge o feminino, do terreno emerge o etéreo.” Interessante perceber a metáfora de que um corpo moribundo – em coma - também pulsa com vida.

Pedro Almodóvar, em entrevista concedida a Matthew Ross, nos diz que se inspirou em fatos reais para escrever este roteiro, tomando notas sobre diferentes casos que havia lido na imprensa sobre mulheres em coma. Um deles era sobre uma mulher que havia sido estuprada por um assistente num hospital; outro, de uma mulher que acordara depois de passar 16 anos em coma. O repórter pergunta o que o inspirou tanto nos casos de coma daquelas mulheres ao que ele responde:

“Acho que era a capacidade delas escutarem. O que é interessante no que isso se impõe ao outro personagem, porque eles têm a capacidade ilimitada de se expressar. É uma grande oportunidade para eu escrever sobre alguém que fala. Sempre fui fascinado pelo relacionamento de um casal. O que eu gosto de uma mulher em coma é que ela própria está na história, **ela está viva, e apesar do que os médicos falam, o corpo delas continua querendo viver**. Mas isso mexe comigo porque nós não sabemos onde esta pessoa vive, alguém em coma está num certo lugar da vida que me é muito dramático. A verdade é que de alguma maneira, a primeira inspiração não foi de uma mulher em coma, mas do enfermeiro que cuida dela, e do homem que fala ao seu lado. Também achei interessante que em alguns casos, o relacionamento só funciona quando apenas uma pessoa está dando tudo, quando só um está se comunicando, e neste caso é bem óbvio. O filme também é sobre o fato de que se você quer alguma

coisa, você tem que procurar alcançá-la, apesar do que o mundo pensa de você. Se você se ater a isso, você consegue” (Almodóvar, 2002b). [meu grifo]

Morin, ao falar da quinta idéia-guia para construção de uma ética do sujeito responsável, adverte que as elites intelectuais possuem um saber abstrato e mutilado, incapaz de religar os conhecimentos acumulados. A boa vontade de todos deveria ser o caminho possível para o cumprimento de uma missão histórica onde estariam incluídos os órfãos, os moribundos, os doentes e também os saudáveis (Morin, 1998:75).

“Fale com ela!” Vamos falar com eles. A doença não é punição, a morte não é punição. Esses indivíduos – moribundos, doentes, excluídos – ainda são seres humanos e não podem perder o significado disso – ser humano - nem para eles mesmos nem para os vivos. Essa é a resposta para a pergunta de Morin.

“A morte não é terrível. Passa-se ao sono e o mundo desaparece – se tudo correr bem. Terrível pode ser a dor dos moribundos, terrível também a perda sofrida pelos vivos quando morre uma pessoa amada. Não há cura conhecida. Somos parte uns dos outros [...] a morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa. O que sobrevive é o que ela ou ele deram às outras pessoas, o que permanece nas memórias alheias. Se a

humanidade desaparecer, tudo o que qualquer ser humano tenha feito, tudo aquilo pelo qual as pessoas viveram e lutaram, incluídos todos os sistemas de crenças seculares e sobrenaturais, torna-se sem sentido” (Elias, 2001:77).

Touradas e Dança

A representação da tourada nesse filme não é gratuita. Paixão nacional espanhola, a tourada é a contra-partida da Dança, expressão artística de grande influência naquela nação. Há quem diga que a tourada é uma dança, uma arte, na medida em que exige o controle dos gestos e um domínio do corpo. A tourada é uma cerimônia com uma série de regras e etiquetas. Antes, era um esporte praticado pela nobreza espanhola, que lutava contra os touros, montada em cavalos. Posteriormente, com o interesse crescente do povo, surgiu a figura do toureiro a pé, que com sua capa e sua espada ataçavam o touro para a luta. Assim, surge o desfile de abertura com a entrada dos toureiros, ricamente vestidos, sob aplausos intensos da platéia. Uma das touradas de Lydia, no filme, é embalada pela canção ‘Por toda a minha vida’, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina. Diz a letra:

“Oh! meu bem-amado,
Quero fazer-te um juramento, uma canção
Eu prometo, por toda a minha vida
Ser somente tua e amar-te como nunca

Ninguém jamais amou
Ninguém
Oh! meu bem amado,
estrela pura aparecida
Eu te amo e te proclamo
O meu amor, o meu amor
Maior que tudo quanto existe
Oh! meu amor”

A doutora em literatura Renata Farias de Felipe, em seu artigo *Silêncio e (meta) linguagem em 'Fale com ela'* (2004), afirma que a tourada é um universo tipicamente masculino, com “uma incipiente participação feminina, uma vez que dominar o touro e penetrá-lo repetidas vezes com a lança são atos que remetem à virilidade. No entanto, é inevitável associar tal atividade também à feminilidade, pois a capacidade de seduzir, atrair o animal com o uso da capa vermelha (espécie de véu) são atos que remetem, convencionalmente, às estratégias femininas de conquista” (Felippe, 2004). Ao vencer o touro, embalada por esta canção, Felipe afirma que Lydia buscava vingança por ter sido abandonada por seu antigo amante. Em outra tourada, Lydia se prepara para enfrentar o touro, ajoelhada. Ela traz em si a expressão da morte. O touro avança sobre a toureira e a arrasta pela arena. Gravemente ferida é levada em coma para um hospital. Felipe afirma que Lydia se entregou ao touro em sacrifício e que com esse ato simbólico fechou um

ciclo que clamava pela morte. O artifício da metalinguagem²⁵ foi usado aqui para falar sobre a submissão da mulher ao homem e de como a personagem Lydia encontra-se dividida entre os papéis de esposa - mulher submissa - e toureira - mulher independente. Essa aparente contradição a levou à morte. Diz Felipe:

“O sacrifício voluntário da personagem representa a renúncia e a crítica à sociedade patriarcal. O gesto de Lydia é contraditório como a sua própria natureza: ao mesmo tempo em que desiste de lutar contra o patriarcalismo e se nega a passar por mágoas futuras, demonstrando sua fragilidade, jamais se coloca na condição de vítima. Lydia tem um final trágico porque assim o deseja” (Felippe, 2004).

Mas diferentemente da tourada, cujo clímax é a morte - do touro ou do toureador - a dança celebra a vida. Nesse sentido gostaria de descrever o final do filme. A cena se passa em um teatro onde Marco, Alicia e Katerina (Geraldine Chaplin) assistem ao espetáculo **Masurca Fogo**, também de Pina Bausch. Em cena, uma mulher, de olhos fechados, passa pelas mãos de vários homens e seu corpo está inteiramente entregue às mãos dos bailarinos. A dançarina tem um microfone nas mãos, e emite apenas sons. Há um intervalo e na volta a cena muda para vários casais dançando ao som de uma melodia alegre e *naif*. Almodóvar, na página oficial do filme, nos conta sobre o espetáculo:

25 No que diz respeito à metalinguagem, esta pode ser vista, de uma maneira generalizada, como uma linguagem que serve para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação.

“‘Masurca fogo’ se inicia con la tristeza de Benigno ausente (los suspiros) y reúne a la pareja superviviente (Marco y Alicia) alrededor de una misma emoción bucólica: varias parejas bailan en el campo al ritmo de una mazurca caboverdiana, acompañados también por el sonido de una pequeña cascada de agua que nace como un milagro de la hierba en su esplendor.

Si se lo hubiera pedido a propósito no habría obtenido nada mejor. Pina Bausch había creado sin saberlo, las mejores puertas por las que entrar y salir en ‘Hable con ella’” (Almodóvar, 2002a).

Fale com ela é um filme sobre a alegria de narrar e sobre a palavra como arma para ruir a solidão, a enfermidade, a morte e a loucura. Também é um filme sobre a loucura, esse tipo de loucura cercada de ternura e sentido comum que não se diferencia da normalidade.

Resistir

Resistir, do latim *resistere*: verbo intransitivo, opor resistência; não ceder; fazer face a; defender-se; recusar-se; agüentar-se; não sucumbir; subsistir.
(Cunha, 1997)

Os filmes de Pedro Almodóvar possibilitam uma leitura bastante acurada da sociedade ocidental. Talvez por seu senso estético, uma vez que ele se habilita a falar do corpo, de seus desejos inconfessáveis, da repressão sexual ou dos acontecimentos diários, que acompanhamos nos jornais. Seus filmes são pessoais, baseados em suas próprias experiências, apesar dele adiantar que ele mesmo não conta sua vida. Na diegese²⁶, de uma maneira geral, os personagens têm uma trajetória prévia que é abalada por algum acontecimento, trágico ou não: separação, liberdade, morte, doença ou acidente trágico. A partir de então, eles buscam um novo equilíbrio para suas vidas, aprendendo a conviver com as diferenças.

Minha tarefa foi ir além dos filmes e tentar costurar uma teia – bastante peculiar – entre história das doenças e realidade fílmica. Não sei se consegui ser

26 Em cinema, o termo diegese se refere ao que é contado (a estória narrada, numa expressão mais vulgar); já os termos discurso ou narrativa, dizem respeito à forma como a estória é narrada. Definições bastante didáticas desses e outros termos cinematográficos podem ser encontradas em João Batista de Brito, *Imagens amadas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1995.

claro. Com certeza não contei tudo. Por isso retorno aqui para as últimas considerações.

Ao escolher **Mulheres à beira de um ataque de nervos** e **Ata-me**, pretendi trabalhar como os doentes e sua rede de familiares e círculo social tentam estabelecer estratégias de comunicação com o saber médico em relação às suas patologias. Ser doente, ou não, depende de um saber superior que não o seu, e essas negociações podem resultar em um entendimento sobre seu estado físico, ou mental. Em ambos, percebi uma tentativa de reintegração ao mundo que os rejeitou, à sociedade. Os personagens não têm saída em suas condições enfermas. As negociações falharam.

Já a escolha de **Tudo sobre minha mãe** e **Fale com ela** permitiram perceber outro aspecto que seria justamente a ética para um melhor relacionamento entre doentes e sãos. Nesse caso, propus uma nova ética no lidar com esses enfermos, sem acusações e com mais debate e compreensão. Uma ética baseada na responsabilidade mútua, nos deveres que temos uns com os outros. Aqui, os personagens tentaram se religar uns aos outros, em uma tentativa de reverter quadros infelizes. Com os filmes, busquei a compreensão de uma nova consciência coletiva, mais complexa, onde se rejuntaria tudo aquilo que foi separado pelo pensamento cartesiano (Carvalho, 1998). O objetivo dessa nova consciência seria a construção, ou melhor, a restauração de um sujeito responsável, intimamente ligado ao debate, à compreensão, às boas vontades, à magnanimidade e ao

religamento que une e faz de todos nós o que somos, humanos. Nós devemos ser mais solidários uns com os outros. ‘Solidariedade’ é uma palavra que deriva de ‘sólido’, ou seja que não se deixa destruir facilmente.

Mas falta ainda a ética da resistência, que seria o início ou o fim de tudo. Resistir seria a síntese para a “responsabilidade coletiva generalizada, capaz de construir uma ética societal que respeite o homem, a vida e a liberdade planetárias, e estimular a consciência de pertencimento à Terra-Pátria” (Carvalho, 1999:27). Nesse sentido gostaria de resgatar a última cena de **Ata-me**, quando Ricky, reencontra Marina sob as bênçãos de Lola. Eles estão voltando para Madri no carro de Lola e no rádio toca uma canção, **Resistire**, de Carlos Toro e Manuel de la Calva, cuja letra diz:

*Cuando pierda todas las partidas
Cuando duerma con la soledad
Cuando se me cierren las salidas
Y la noche no me deje en paz.*

*Cuando sienta miedo del silencio
Cuando cueste mantenerse en pié
Cuando se rebelen los recuerdos
Y me pongan contra la pared.*

*Resistiré, erguido frente a todo
Me volveré de hierro para endurecer la piel
Y aunque los vientos de la vida soplen fuerte
Soy como el junco que se dobla*

pero siempre sigue en pié.

[...]

Cuando me amenace la locura

Cuando en mi moneda salga cruz

Cuando el diablo pase la factura

O si alguna vez me faltas tu.

[...]

Ricky consegue enfim se reinserir à sociedade que o rejeitou. O último passo para deixar de ser louco foi dado. Marina o aceitou e Lola também. O amor da sua vida, uma família, um emprego. Ele agora é 'normal'. Sua negociação chegou ao fim. "Resistirei para seguir vivendo, suportarei os golpes e jamais me renderei e ainda que os sonhos se rompam em pedaço, resistirei..."

Que esses sejam nossos desejos, resistir sem jamais se render.

Bibliografia

1- Fontes primárias

1.1- Fontes Fílmicas

O gabinete do Doutor Caligari

Título Original: *Kabinett des Dr. Caligari*

Origem: Alemanha

Ano: 1919

Direção: Robert Wiene

Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz

Elenco: Werner Krauß, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover e Hans H.Twardowski.

Nosferatu

Título Original: *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*

Origem: Alemanha

Ano:1922

Direção: F.W. Murnau

Roteiro: Henrik Galeen, baseado em livro de Bram Stoker

Elenco: Max Schreck, Greta Schröder e Karl Etlinger

M - O Vampiro de Dusseldorf

Título Original: *M - Eine Stadt Sucht den Moerdrer*

Origem: Alemanha

Ano: 1931

Direção: Fritz Lang

Roteiro: Fritz Lang, Adolf Jansen, Thea von Harbou e Paul Falkenberg

Elenco: Peter Lorre, Gustaf Gründgens, Ellen Widmann e Inge Landgut.

Doutor Fantástico

Título Original: *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

Origem: Inglaterra

Ano: 1964

Direção: Stanley Kubrick

Roteiro: Stanley Kubrick, Terry Southern e Peter George, baseado em livro de Peter George

Elenco: Peter Sellers, George C. Scott

Pepi, Luci e Bom

Nome original: Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón

Origem: Espanha

Ano: 1980

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Elenco: Carmen Maura, Félix Rotaeta, Olvido Gara Alaska, Eva Siva, Concha Gregori, Cecilia Roth, Cristina Sánchez Pascual.

Labirinto de paixões

Nome original: Laberinto de pasiones

Origem: Espanha

Ano: 1982

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Elenco: Cecilia Roth, Antonio Banderas, Imanol Arias, Helga Liné, Cristina Sánchez Pascual.

Maus hábitos

Nome original: Entre Tinieblas

Origem: Espanha

Ano: 1983

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Elenco: Cristina Sánchez Pascual, Julieta Serrano, Marisa Paredes, Mary Carrillo, Lina Canalejas, Carmen Maura e Chus Lampreave.

Mulheres a beira de um ataque de nervos

Nome original: Mujeres al borde de un ataque de nervios

Origem: Espanha

Ano: 1988

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Elenco: Carmen Maura, Antonio Banderas, Julieta Serrano, Rossy de Palma, María Barranco e Kiti Manver.

Ata-me

Nome original: Átame

Origem: Espanha

Ano: 1989

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Elenco: Victoria Abril, Antonio Banderas, Loles Leon, Julieta Serrano, María Barranco.

Flerte

Título Original: Flirt

Origem: Estados Unidos, Japão e Alemanha

Ano: 1995

Gênero: Romance

Direção e roteiro: Hal Hartley

Elenco: Martin Donovan, Robert Burke e Elina Lowensohn.

Corra Lola, corra

Título Original: Lola Rennt

Origem: Alemanha

Ano: 1998

Direção e roteiro Tom Tykwer

Elenco: Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup e Nina Petri.

Tudo sobre minha mãe

Nome original: Todo sobre mi madre

Origem: Espanha

Ano: 1999

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Elenco: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Pena, Antonia San Juan, Penélope Cruz, Rosa María Sarda, Fernando Fernán Gómez, Toni Canto e Eloy Azorín.

Fale com ela

Nome original: Hable con ella

Origem: Espanha

Ano: 2002

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Elenco: Javier Cámara, Dario Grandinetti, Leonor Watling, Rosario Flores e Geraldine Chaplin.

As Chaves de Casa

Título Original: Le Chiave di Casa

Origem: Itália/ França

Ano: 2004

Direção: Gianni Amelio

Roteiro: Gianni Amelio, Sandro Petraglia e Stefano Rulli

Elenco: Kim Rossi Stuart, Charlotte Rampling, Andrea Rossi e Alla Faerovich.

1.2- Periódicos

Bravo! Setembro de 2004, ano 2, nº 84.

Folha de São Paulo 01/05/1988, 06/06/1990, 31/07/1994

Folha *Online*, 25/11/2003, disponível em
<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/bbc/ult272u26386.shtml>> Acesso:
19 jul. 2005.

Folha *Online*, 25/11/2003, disponível em
<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/bbc/ult272u26386.shtml>> Acesso:
19 jul. 2005.

Folha *Online*, 26/09/2002 disponível em
<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u922.shtml>
> Acesso: 8 jul. 2006.

Folha *Online*, 07/10/2002 disponível em
<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u27861.shtml>>
Acesso: 8 de jul. 2006.

ABN Notícias, cobertura do Oscar 2003, disponível em
<<http://www.abn.com.br/cineoscar2003.htm#Pedro%20Almodóvar%20recebe%20Oscar%20por%20Fale%20com%20Ela>> Acesso: 8 jul. 2006.

Jornal do Brasil, 18/11/1988, 29/09/2002

O Globo, 3/11/1988, 18/11/1988, 09/11/1990, 23/11/1990, 24/11/1990,
21/09/1999, 27/09/1999, 28/09/2002

Revista Época - 15/06/2006, Edição 422.

ARQUIVO NACIONAL. Recine - Revista do Festival Internacional de Arquivo,
Ano 1, nº 1, Rio de Janeiro, setembro, 2004.

2- Fontes Secundárias

2.1- Artigos

ENGEL, Magali Gouveia. As fronteiras da 'anormalidade': psiquiatria e controle social. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. V, nº 3, p. 547-563, 1999.

HERZLICH, Claudine. Os encargos da morte. Trad. Jane Dutra Sayd. *Série Estudos em saúde Coletiva*, Rio de Janeiro: UERJ/IMS, nº 52, 1993.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história - interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, UFF, Departamento de História, vol.1, no 2, p. 73-98, dez. 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História questões e debates*, Curitiba, Editora UFPR, ano 20, n. 38, p. 11-42, 2003.

MUREKIAN, Noemi Graciela et al. *Las representaciones sociales de la salud mental em um contexto de reforma psiquiatrica. Jueces y politicos de la ciudad de Viedma y Buenos Aires frente a la desmanicomializacion. Cadernos Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, UFRJ/NESC, vol. X, nº 2, p. 125-156, 2002.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. A face visível da AIDS. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, vol. IV, nº 1, p. 169-184, 1997.

PÔRTO, Ângela. A vida inteira que podia ter sido e que não foi; trajetória de um poeta tísico. *História, Ciência, Saúde - Manguinhos*, vol. VI, nº 3, p. 523-550, 2000.

2.2 Livros e capítulos

ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

ALMODÓVAR, Pedro. *Fogo nas Entranhas*. Trad. Eric Nepomucemo. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

ARMUS, Diego. *El Viaje al Centro: tísicas, costureritas y milonguitas em Buenos Aires (1910-1940)*. In: ARMUS, Diego (Ed.) *Entre Médicos y Curandeiros – cultura, historia y enfermedad em América Latina moderna*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2002, pp. 221-258.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987.

BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique (Org.). *Passados Recompuestos: campos e canteiros da História*. Trad. Marcella Mortara e Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ e Editora FGV, 1998.

BERLINGUER, Giovanni. *A Ciência e a ética da responsabilidade*. Trad. Victor Aiello Tsu in NOVAES, Adauto, (Org.). *O Homem-Máquina: a Ciência manipula o Corpo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CAÑIZAL, Eduardo Puñuela. *A Corrosão do Relato Falocêntrico no primeiro longa de Almodóvar*. In: CAÑIZAL, Eduardo Puñuela, (Org.). *Urduídas de Sigilos: Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume Editora, 1996.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da História: Ensaio de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

- CARVALHO, Edgar de Assis. (Org.). *Ética, Solidariedade e Complexidade*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre Práticas e Representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- DELGADA, Lucília de Almeida Neves. *História Oral: memórias tempos e identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DUBY, George. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Trad. Eugênio Michel da Silva, São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- FACCHINETTI, Cristiana. O Brasileiro e seu Louco: notas preliminares para uma análise de diagnósticos in NASCIMENTO, Dilene Raimundo do e CARVALHO, Diana Maul de (Orgs.). *Uma História Brasileira das Doenças*. Brasília: Paralelo 15, 2004.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Betânia Amoroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HANSEN, Bert. *Americans Physiscians "Discovery" of Homosexuality, 1880-1900: A new diagnosis in a changing society*. In: ROSENBERG, Charles e GOLDEN,

- Janet (Ed.). In: *Framing Disease - Studies in Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, pp.104-134.
- HAOULLI, Janete El. A Voz de Almodóvar. In: CAÑIZAL, Eduardo Puñuela, (org.). *Urdiduras de Sigilos: Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume Editora, 1996.
- HOBBSAWM, Eric J. Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOCHMAN, Gilberto e ARMUS, Diego (org.). Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.
- LE GOFF, Jacques (org.). História: Novos Objetos. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LIPOVESTKY, Gilles. A Era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, Manole, 2005.
- LYRA, Bernadette. O jogo dos Três Desejos. In: CAÑIZAL, Eduardo Puñuela, (org.). *Urdiduras de Sigilos: Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume Editora, 1996.
- MORIN, Edgar. Ciência com Consciência. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MORIN, Edgar. A ética do sujeito responsável. Trad. Edgar de Assis Carvalho. In: CARVALHO, Edgar de Assis (org.). *Ética, Solidariedade e Complexidade*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. As pestes do século XX: Tuberculose e Aids no Brasil, uma história comparada. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.
- NASCIMENTO, Geraldo Carlos. Um Tigre Cresceu no Jardim. In: CAÑIZAL, Eduardo Puñuela, (org.). *Urdiduras de Sigilos: Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume Editora, 1996.
- NOGUEIRA, Mirian. ¡Atame! Última parada do desejo. In: CAÑIZAL, Eduardo Puñuela, (org.). *Urdiduras de Sigilos: Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume Editora, 1996.
- NOUZEILLES, Gabriela. An Imaginary Plague in Turn-of-the-Century Buenos Aires: Hysteria, Discipline, and Languages of Body. In: ARMUS, Diego (Ed.) *From*

- Malaria to Aids: Disease in the History of Modern Latin America*. Durham: Duke University Press, 2003, pp.51-75.
- PETER, Jean-Pierre e REVEL, Jacques. O corpo: o homem doente e sua história. In LE GOFF, J. e NORA, P. (orgs.) *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- RAMOS, José Mário Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.
- ROSENBERG, Charles. *Explaining Epidemics and others studies in the History of Medicine*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- ROSENBERG, Charles. *Introduction: Framing disease: Illness, society and history*. In: ROSENBERG, Charles e GOLDEN, Janet (Ed.). *Framing Disease - Studies in Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, pp. xiii-xxvi.
- ROSEN, George. Uma História da Saúde Pública. Trad. Marcos Fernando da Silva Moreira. São Paulo: Huicitec, 1994.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Os Fascismos. In: REIS FILHO, Daniel, FERREIRA, Jorge & ZENHA, Celeste (orgs.). *O Século XX: revoluções, fascismos e guerras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SILVA, Wilson H. da. No Limiar do Desejo. In: CAÑIZAL, Eduardo Puñuela, (org.). *Urdiduras de Sigilos: Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume Editora, 1996.
- SILVEIRA, Anny Jackeline Torres da e NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. A doença revelando a História: uma historiografia das doenças. In: NASCIMENTO, Dilene Raimundo do e CARVALHO, Diana Maul de (orgs.). *Uma História Brasileira das Doenças*. Brasília: Paralelo 15, 2004.
- SONTAG, Susan. A Doença como Metáfora. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- SONTAG, Susan. AIDS e suas Metáforas. Trad. Paulo Henrique Britto. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.
- STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

- TRIGO, Benigno. Anemia, Bruxas e Vampiros: figuras para governar a colônia. In: HOCHMAN, Gilberto e ARMUS, Diego (org.), *Curar, Controlar, Cuidar. Ensaio históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, pp.125-155.
- VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da História: Ensaio de teoria e metodologia*, Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.
- VIEIRA, João Luiz. Anatomias do visível: Cinema, Corpo e a Máquina da Ficção Científica. In: NOVAES, Adauto, (org.). *O Homem-Máquina: a Ciência manipula o Corpo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- WAILOO, Keith. Detecting. 'Negro Blood': black and white identities and the reconstruction of sickle cell anemia. In: WAILOO, Keith. *Drawing Blood – technology and disease identity in Twentieth-Century America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997, pp.134-161.
- WEBER, Max. Ciência e Política; duas vocações. Trad. Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- XAVIER, Ismael (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

2.3- Teses, dissertações e monografias

- CASSAL, Alex Barros. *A Solidão do Herói: Prisão, clandestinidade, exílio e outros isolamentos no cinema brasileiro*. Monografia (Bacharel em História). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.
- COSTA JUNIOR, Ives Mauro Silva da. *AIDS: uma década de cinema 1989-1999*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Monografia (Bacharel em História). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.
- MOREIRA, Arthur Barroso. *A Temática da perversão na obra de Pedro Almodóvar*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O Futuro do Pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica, 2005.

2.4- Documentos eletrônicos

ALMODÓVAR, Pedro, 2002. Disponível em <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hableconella/intimidad2.htm>> Acesso: 01 jul. 2005.

ALMODÓVAR, Pedro, 2002. Disponível em <<http://www.zetafilmes.com.br/interview/pedroalmodovar.asp?pag=pedroalmodovar>> Acesso: 02 jul. 2006.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DIGITAL PEDRO ALMODÓVAR, Apresentação, disponível em <<http://sdogma.uclm.es:8080/uclm/home.html>> Acesso: 19 jul. 2005.

CAMPOS, Michele *et al.* História da Ética, 2002. Disponível em: <<http://www.cientefico.frb.br/Textos%20CienteFico%202002.2/PSciologia/%C3%89tica/Historia%20da%20Etica.pdf>>. Acesso em 8 jul. 2006.

CARVALHO, Edgar de Assis. Mal Estar Civilizatório e Ética da Compreensão, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v13n3/v13n3a03.pdf>>. Acesso em 8 jul. 2006.

FELIPPE, Renata Farias de. Silêncio e (meta)linguagem em "Fale com ela", 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000200014>. Acesso: 8 jul. 2006.

GOLDIM, José Roberto. Ética, 2000. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/bioetica/etica.htm>>. Acesso: 8 jul. 2006.

GOVERNO FEDERAL. Ética. Disponível em: <<http://www.mec.gov.br/sef/estrut2/pcn/pdf/livro082.pdf>>. Acesso: 8 jul. 2006.

HERZLICH, Claudine. A Problemática da Representação Social e sua utilidade no campo da doença, 2005. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v15s0/v15s0a04.pdf>> Acesso: 08 jul. 2006.

JOVER, Eliane Rivero *et al.*. Repetição e estilo em Almodóvar, 1998. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79721998000300006>. Acesso: 8 jul. 2005.

SCHILD, Susana, 2002. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?secoes=&artigo=159>. Acesso em 7 jul. 2006.

SOUZA, Claudia Teresa Vieira de, 2001. Disponível em: <http://portaldeses.cict.fiocruz.br/transf.http://portaldeses.cict.fiocruz.br/transf.php?script=thes_chap&id=00008302&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 8 jul. 2006.

SILVEIRA, Lia Carneiro e BRAGA, Violante Augusta Batista. Acerca do conceito de loucura e seus reflexos na assistência de saúde mental, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-11692005000400019&script=sci_arttext>. Acesso: 8 jul. 2006.