

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUÍSTICA APLICADA**

**ENTRE A PRIVAÇÃO E O SILENCIAMENTO:
O SUJEITO DO DESEJO NA TRAMA DISCURSIVA DE
*TUDO SOBRE MI MADRE***

MARIA THEREZA VELOSO

**Pelotas, RS
2010**

MARIA THEREZA VELOSO

**ENTRE A PRIVAÇÃO E O SILENCIAMENTO:
O SUJEITO DO DESEJO NA TRAMA DISCURSIVA DE
*TODO SOBRE MI MADRE***

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – área de Linguística Aplicada, da Universidade Católica de Pelotas, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Aracy Ernst-Pereira

Pelotas, RS

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE

V443e Veloso, Maria Thereza
Entre a privação e o silenciamento: o sujeito do desejo na
trama discursiva de Todo sobre mi madre / Maria Thereza
Veloso. – Pelotas: UCPEL, 2010.
184 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Católica de Pelotas
(UCPEL) – Programa de Pós-Graduação em Letras, como
requisito para obtenção do título de Doutora em Letras, 2010.

1. Silenciamento social 2. Formação de subjetividades 3.
Falta constitutiva II. Título.

CDU: 81'42

Responsável pela catalogação:
Bibliotecária – Fernanda Ribeiro Paz CRB 10 / 1720

MARIA THEREZA VELOSO

**ENTRE A PRIVAÇÃO E O SILENCIAMENTO:
O SUJEITO DO DESEJO NA TRAMA DISCURSIVA DE
*TUDO SOBRE MI MADRE***

Pelotas, 14 de maio de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Aracy Ernst-Pereira - UCPel - Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Leandro Ferreira - UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Eliane Terezinha do Amaral Campello - UCPel

Prof^ª. Dr^ª. Susana Bornéo Funck - UFSC

Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza - USP

Pelotas, RS

2010

AGRADECIMENTO E OFERTA

A quem crê que é sempre tempo para (re)agir e (re)age,
que é sempre necessário e possível transgredir e transgride;
a quem faz da palavra,
por mínima que seja,
o seu canto de estar no mundo e plantar amanhã
- a esses/as agradeço o haver chegado,
e lhes ofereço as reflexões das próximas páginas,
com a esperança de que possam suscitar outras tantas reflexões e sementeiras.

Porque o olho é ainda mais crível que o ouvido: diferentemente de um enunciado, uma imagem não tem alhures (...).

MICHEL PÊCHEUX, *Delimitações, inversões, deslocamentos*. In: *Cadernos de estudos lingüísticos*, Campinas, n. 19, p. 55-66, 1994.

Tornar visível o invisível: seria esta a verdadeira função de todas as linguagens? O cinema jamais caminhou sozinho.

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE, in *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

De grossos muros, de folhas machucadas é que caminham as gentes pelas ruas.

De dolorido sumo e de duras frentes é que são feitas as caras. Ai, o Tempo
entardecido de sons que não compreendo.

Olhares se fazem bofetadas, passos cavados, fundos, vindos de um alto poço de
um sinistro Nada. E bocas tortuosas sem palavras.

E o que há de ser da minha boca de inventos neste entardecer. E do ouro que sai
da garganta dos loucos, o que há de ser?

RESUMO

Este trabalho propõe algumas reflexões analítico-discursivas sobre a privação/falta constitutiva e os efeitos do silenciamento social sobre subjetividades formadas à margem da sociedade de consumo característica do período de transição do século XX ao XXI. O *corpus* é composto por recortes discursivos fílmico-imagéticos, tomados do filme *Todo sobre mi madre*, do diretor espanhol Pedro Almodóvar, e foi analisado tendo como suporte teórico os fundamentos da Análise do Discurso.

Palavras-chave: falta constitutiva; silenciamento social; formação de subjetividades.

RESUMEN

Este trabajo propone algunas reflexiones analítico-discursivas sobre la privación/falta constitutiva y los efectos del silencio social sobre subjetividades formadas al borde de la sociedad de consumo característica del periodo de transición del siglo XX al XXI. El *corpus* se constituyó con recortes discursivos fílmico-imagéticos, elegidos del filme *Todo sobre mi madre*, del director español Pedro Almodóvar, y fue analizado bajo el soporte teórico del Análisis del Discurso.

Palabras clave: falta constitutiva; silencio social; formación de subjetividades.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Gráfico da relação lacaniana entre significante e significado	50
Figura 2: Nó Borromeano, na concepção criada por Lacan, formado por três círculos entrelaçados representando, respectivamente, o Inconsciente, o Real e o Simbólico	58

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS¹

AD – Análise do Discurso

PLONGÉE – ou câmera alta, enquadrando o objeto de cima para baixo

CONTRE-PLONGÉE – ou câmera baixa, enquadrando o objeto de baixo para cima

PLONGÉE VERTICAL – Câmera alta, enquadrando o objeto do ponto extremo vertical superior

CNT – Coordenação Nacional de Transplantes

FDs – Formações Discursivas

Fls – Formações Ideológicas

PA – Plano americano

PG – Plano geral

PM – Plano médio ou de conjunto

PAN. – Panorâmica

PAN. TRAV. – Panorâmica com travelling

PP – Primeiro plano (*Close-up*)

RACCORD – Passagem de um plano a outro

RDF-I – Recorte Discursivo-Fílmico-Imagético

SDF-Is – Sequências Discursivo-Fílmico-Imagéticas

SFD – Sujeito Fílmico-Desejante

TRAV. CIRC. – *Travelling* circular

TRAV. DE AC. – *Travelling* de acompanhamento

TRAV. FR. – *Travelling* para frente

TRAV. LAT. – *Travelling* lateral

TRAV. TR. – *Travelling* para trás

UCT – Unidade de Coordenação de Transplantes

UTI – Unidade de Tratamento Intensivo

¹ Lista elaborada com base em Xavier (2005), em Vanoye e Goliot-Lété (1994), no site <<http://penkala.files.wordpress.com>>. Acesso em 1º fev. 2010; na terminologia da Análise do Discurso e em transcrições de domínio público (abreviaturas dos sistemas de saúde).

**ÍNDICE DOS RECORTES DISCURSIVO- FÍLMICO-IMAGÉTICOS (RDF-Is)
PELA ORDEM DE CITAÇÃO**

RDF-I	DESCRIÇÃO	
RDF-I 1	Manuela contorna a Igreja Sagrada Família, no seu retorno a Barcelona...	74
RDF-I 2	Rosa é vista no <i>el Campo</i>	75
RDF-I 3	Rosa leva Manuela à casa dos pais e encontra sua mãe falsificando Pinturas	75
RDF-I 4	Manuela e Ir. Rosa na maternidade onde a freira fará a cesárea.....	76
RDF-I 5	Manuela, viajando num trem, atravessa um túnel no acesso para Barcelona	77
RDF-I 6	Abertura do filme, sem a presença de personagens	78
RDF-I 7	Câmera sobre o eletroencefalógrafo, na sala da UTI.....	79
RDF-I 8	Secretaria da ONT	80
RDF-I 9	Sala e cozinha da casa de Manuela, à noite	87
RDF-I 10	Manuela e Esteban/filho jantam em frente ao televisor.....	87
RDF-I 11	Manuela prepara uma salada na cozinha de sua casa	99
RDF-I 12	Manuela e o filho comem e veem <i>Eva al desnudo</i>	100
RDF-I 13	Esteban recolhe os pratos, após o jantar com a mãe.....	102
RDF-I 14	Em seu quarto, Esteban escreve em sua caderneta.....	103
RDF-I 15	Manuela viaja só num trem a caminho de Barcelona.....	106
RDF-I 16	Ao sair do <i>el Campo</i> , Manuela vê o vulto de um casal que se agride Fisicamente	107
RDF-I 17	Lola surge no alto de uma escadaria, no cemitério, após o enterro de Ir. Rosa.....	113
RDF-I 18	Manuela e Esteban, em frente ao Teatro <i>Bellas Artes</i>	115

RDF-I 19	Primeira parte do diálogo entre Manuela e Lola, no interior do cemitério, após o enterro de Ir. Rosa	115
RDF-I 20	Manuela e Agrado compram remédios numa farmácia durante o plantão Noturno.....	119
RDF-I 21	Tomada com CB, mostrando a superfície da rua onde ocorreu a morte de Esteban. Ouve-se a voz deste, em <i>off</i>	125
RDF-I 22	Lola e Manuela se encontram num bar e falam sobre os Esteban dois e três.....	125
RDF-I 18b	<i>Flashback</i>	126
RDF-I 23	Manuela dá a Lola a caderneta do filho, para que a leia	128
RDF-I 24	Manuela e Agrado são recebidas na portaria do <i>Caridad</i>	131
RDF-I 25	Ir. Rosa e Manuela são recebidas por Rosa/mãe, à porta da residência desta.....	132
RDF-I 26	Rosa/mãe explica à Rosa/filha que seu pai não está em casa.....	135
RDF-I 27	Rosa/mãe, na sala, diz a Rosa/filha ser desnecessário mais alguém para cuidar do marido enfermo.....	137
RDF-I 28	Rosa/mãe, a sós com a filha, expõe claramente sua contrariedade com Ir. Rosa e seu preconceito com relação à Manuela.....	139
RDF-I 29	No <i>Hospital del Mar</i> , Rosa/mãe conversa com Rosa/filha, minutos antes da cesárea desta.....	142
RDF-I 30	As duas Rosas discutem sobre a intenção de Rosa/filha de auxiliar Manuela, possibilitando-lhe um emprego.....	145
RDF-I 31	Monólogo de Manuela diante de Nina e Huma, no camarim desta	151
RDF-I 32	Manuela viaja só, ultrapassando o túnel para Barcelona	157
RDF-I 33	O desespero de Manuela pela morte de Esteban/filho, pelo olhar moribundo deste	159

SUMÁRIO

CLAQUETE!	15
------------------------	-----------

TRAVELLING I

SOBRE OS REFERENCIAIS TEÓRICOS

1 CONCEITOS, (PRE)CONCEITOS E TRANSGRESSÕES	20
1.1 LUZ, CÂMERA: DISCURSO, TRANSGRESSÃO!.....	20
1.1.1 Ajustando o foco	20
1.1.2 Roteirizando o discurso.....	26
1.1.2.1 Ao espelho pela tela.....	26
1.1.2.2 Cadeira do autor/diretor	28
1.1.3 Organizando os cenários	34
1.1.3.1 Câmera sobre o tripé	34
1.1.3.2 Um tríptico fotograma: o discurso sob a ótica pècheutiana.....	35
1.2 CORTA! – CONCEITOS <i>versus</i> (PRE)CONCEITOS	38
1.2.1 Discursos, psicanálise e subjetividade	38
1.2.1.1 Imagens introdutórias I – Discursos na prancheta.....	38
1.2.1.2 Imagens introdutórias II – Sujeito, subjetivação e subjetividade.....	44
1.2.1.3 Imagens introdutórias III – Ideologia e política: o sujeito do desejo vai ao cinema	47
2 CENAS EM CENA	53
2.1 DO IMAGINÁRIO À FALA DA/PELA IMAGEM	53
2.1.1 A imagem no espelho – “rio semântico”	53
2.1.1.1 Um mundo, dois domínios	53
2.1.1.2 Do (in)visível ao nomeado	56
2.1.1.3 Uma (re)construção (i)material da memória: entre o mundo narrado e o mundo criado, um mundo imaginado	59
2.2 O OUTRO, E O OUTRO E OS OUTROS DOS OUTROS.....	62
2.2.1 No roteiro, a falta e o desejo.....	62
2.2.1.1 Sonho e desejos humanos	62
2.2.1.2 Na tela, o discurso do corpo	65

TRAVELLING II
SOBRE O CORPUS

3 REMONTANDO AS ELIPSES.....	69
3.1 ALÉM DAS PALAVRAS E DAS IMAGENS	69
3.1.1 A língua no conjunto-significante de <i>Todo sobre mi madre</i>.....	69
3.1.1.1 Plano I – Discurso & Imagens	69
3.1.1.2 Plano II – <i>Close-up</i> sobre as narrativas verbal e visual.....	71
3.1.1.3 Plano III – Sujeito discursivo, sujeito-fílmico, forma-sujeito, posição-sujeito e efeito-sujeito: Inter-relações na perspectiva discursivo-fílmica	72
3.1.1.4 Plano IV– O (in)visível em cena: papéis interdiscursivos	73
4 EM OFF... MAS FALA!	78
4.1 INTRA/INTERDISCURSOS & INTERTEXTOS	78
4.1.1 O discurso do silêncio na (des)construção do ‘anonimato’ discursivo	78
4.1.1.1 (Des)Reconstruindo uma nova articulação discursiva.....	80
4.1.2 Ditos e não-ditos: memória ou esquecimento?	86
4.1.2.1 O não-dito de Manuela no dito de Esteban.....	86
4.2 DERRUBANDO A QUARTA PAREDE.....	97
4.2.1 O discurso da falta no corpo do desejo	97
4.2.1.1 Duas moradas e a mesma ausência	97
4.2.1.2 Ressonâncias do Outro no outro: a ambiguidade (des-re)construída no corpo.....	106
4.2.2 Espaços de (des)ocultamento e transgressão na trama fílmico- Discursiva	111
4.2.2.1 Esteban/Lola: o corpo ausente do sujeito presente	112
4.2.2.2 Agrado: identidade do desejo no corpo feito	119
4.2.2.3 Esteban: sujeito à espera de ser	124
4.2.2.4 Rosa/s: (o)posições sujeito na trama discursiva.....	131

TRAVELLING III
A ESTRUTURA NA TRAMA DISCURSIVA

5 TRANSGRESSÃO E ACONTECIMENTO.....	149
5.1 “Eu” VERSUS “eu”: A URDIDURA DO ACONTECIMENTO.....	149
5.1.1 Na costura da narrativa	149
5.1.2 Presentificação simbólica do intradiscurso	150
5.2 DECUPANDO A TRANSGRESSÃO DISCURSIVA.....	155
5.2.1 Travessia 1 – no tempo	155
5.2.2 Travessia 2 – no espaço.....	158

ZOOM

ARGUMENTO FINAL	163
REFERÊNCIAS.....	173
OBRAS CONSULTADAS.....	179
DICIONÁRIOS.....	184
ANEXOS.....	185

CLAQUETE!

Parece-me oportuno, em primeiro lugar, mencionar que estas reflexões resultaram do meu interesse profissional sobre a questão dos bens/produtos culturais de circulação ampla e consumo massivo, como a canção² e, neste caso, o cinema, especialmente pelo papel de relevância que possam eles adquirir na formação do inconsciente coletivo.

Com respeito à canção, na pesquisa realizada para conclusão do curso de Mestrado, foquei minha atenção no discurso que permeia a canção nativista do Rio Grande do Sul. Minha hipótese era a de que se tratava de um discurso conservador do *status quo*. Concluído o trabalho, percebi que minhas suposições tinham razão de ser. Se não o responsável único, absoluto, pelo olhar que se manifesta excessivamente voltado para o ontem, possível de influir, inclusive, na lentidão das ações coletivas visando a melhores e maiores oportunidades para os cidadãos da região sudoeste do Estado, o discurso conservador das canções nativistas se revelou na pesquisa como um fator cultural significativo, digno de ser considerado quando se analisam causas e efeitos dos indicadores sócio-econômicos e culturais regionais.

Neste trabalho, de certa forma dou continuidade àquele. Sob meu ponto de vista, trata-se de um passo natural em uma caminhada acadêmica que me empenho por tornar coerente, pautando-a sempre com questões vindas de outros momentos,

² Entre os produtos/bens culturais de circulação massiva e, sob o meu ponto de vista, de relevância significativa na formação do inconsciente coletivo, considero também a canção (entendida como o conjunto de letra e ritmo), especialmente a dita *de raiz, nativa* ou *regional*, que se divulga a partir de festivais específicos, frequentes e múltiplos no Rio Grande do Sul, citado aqui por ser o meu Estado de origem. O tema foi objeto da dissertação de mestrado, em que analisei as composições vencedoras durante três décadas de realização de um desses festivais – o Festival da Barranca, realizado anualmente em São Borja, durante a Semana Santa, num pesqueiro às margens do Rio Uruguai, na divisa com a cidade argentina de Santo Tomé, província de Corrientes.

circunstâncias e experiências existenciais e profissionais, que me reiteram a incompletude do percurso.

Talvez por essas características, a pesquisa sobre o discurso fílmico me pareceu inicialmente atraente e prazerosa. Entendi que me possibilitaria uma tripla satisfação – primeira, pesquisar sobre um tema do meu gosto e que me interessa profissionalmente, o cinema; segunda, usar um referencial teórico como o da Análise de Discurso – AD, de linha francesa, que possibilitaria ver o cinema – bem cultural e, ao mesmo tempo, produto comercial de ampla circulação – sob três perspectivas diferentes: como um discurso com as características linguísticas que essa definição comporta sob o ponto de vista da AD; como um produto comercial e, sob esse aspecto, item de consumo sujeito às regras do mercado e, a terceira, como recurso para estudar, a partir da estrutura discursivo-imagética de uma narrativa fílmica e da composição de personagens dessa narrativa, o processo de construção da materialidade simbólica de sentimentos e desejos próprios da condição humana.

Em um primeiro momento, essa idéia me pareceu demasiado pretensiosa. Entretanto, considerando que, por suas características constitutivas, a Análise de Discurso me forneceria os instrumentos teóricos necessários, e que tratar com essa imbricação se tornaria assim um caminho natural fosse qual fosse a análise a que me dispusesse, resolvi correr o risco, aceitar o desafio e submetê-lo à minha Orientadora. Sua concordância tornou possível à idéia tornar-se palavra escrita, e a pesquisa, um fato concreto.

Faltava, entretanto, eleger o viés pelo qual eu construiria o texto. Havia uma premissa inicial para essa escolha – a de que, se o primeiro trabalho se destinou a analisar um *corpus* discursivo conservador, este segundo deveria ser totalmente inverso. Precisaria focar um discurso que *transgredisse*, que propusesse atitudes de *ruptura* ao invés de somente constatar o conformismo reticente diante da mudança, que expusesse conflitos interiores pelos quais passa o sujeito discursivo transgressor, como decorrência natural do confronto entre o que ele *é* e a imagem que os demais têm de dele ou que ele deseja que os demais tenham dele.

Sob esse ponto de vista, e como se poderá avaliar no decorrer do trabalho, a escolha do diretor espanhol Pedro Almodóvar, um cineasta ocidental contemporâneo, reconhecidamente uma voz dissonante no meio, usuário de uma linguagem transgressora para simbolizar atitudes comportamentais da mesma

índole, pareceu-me tão natural quanto, para ser objeto de análise, a escolha de *Todo sobre mi madre*, um dos itens mais emblemáticos de sua filmografia.

Determinados esses quesitos, restou a pergunta radical: onde está origem do comportamento transgressor? No rastro dessa, uma outra questão complementar, mas de igual importância, surgiu: como (re)age o sujeito discursivo transgressor frente a comportamentos coativos, que o privam individualmente de ser quem é, e o silenciam socialmente, renegando-o algumas vezes e, outras tantas, relegando-o ao convívio das margens, em nome do que o senso comum de uma sociedade estruturada em aparências crê, falaciosamente, como padrão nas relações interpessoais?

É esse, pois, o eixo desta pesquisa, que, salientando, não é conclusiva – e nem poderia ter a pretensão de sê-lo, pois então seria conflitiva com os pressupostos da base teórica que a fundamenta. Portanto, o conteúdo das próximas páginas é um exercício de análise que, sem pretender ser inovador ou exaustivo, busca descrever aproximações conceituais entre a AD e o discurso fílmico, constitutivamente articulando palavras, imagens e movimentos na tentativa de significar diante dos espectadores.

Neste gesto que combina *descrição* e *interpretação* em que se constitui o presente texto na sua globalidade, pretendi justamente isto: apreender significados possíveis, perscrutando, na opacidade *iluminada* de um fragmento de realidade recriado na tela, *sentidos* que, emanados do discurso fílmico-imagético em sua condição de conjunto significante, pudessem talvez sinalizar alguma direção possível para obter respostas às perguntas inicialmente formuladas.

Formalmente, esta pesquisa está estruturada em cinco capítulos, distribuídos ao longo de três partes maiores, identificados – aqueles e estas – com termos próprios dos dois discursos aqui pautados, o pêncheutiano e o fílmico-imagético. Como se verá na sequência, naqueles cinco aprofundo estes três itens pontuais da pesquisa – a revisão teórica, a análise descritivo-interpretativa do *corpus* e uma leitura reflexiva sobre o conjunto dos RDF-Is analisados, tomando por referência para esta leitura uma análise do discurso do SFD Manuela, na perspectiva do todo analisado, por sua condição de fio-condutor da narrativa.

Como gesto de descrição e interpretação, reitero que esta obra nasceu de inquietudes que, inexauríveis porque próprias da incompletude humana, certamente irão gerar outras e nisto, creio, reside o algum valor que se lhe possa atribuir como contribuição ao pensamento acadêmico e à circulação da teoria de Michel Pêcheux.

TRAVELLING I

SOBRE OS REFERENCIAIS TEÓRICOS

1 CONCEITOS, (PRE)CONCEITOS E TRANSGRESSÕES

1.1 LUZ, CÂMERA: DISCURSO, TRANSGRESSÃO!

1.1.1 Ajustando o foco

Neste trabalho, realizo algumas reflexões sobre o papel da *privação*³, como constitutiva do *eu*, e do *silenciamento*⁴, como prática social, na construção de determinadas subjetividades – aquelas que, calcadas no desejo insatisfeito, podem chegar à transgressão como forma de resistência ao processo de aniquilamento social que as mantêm alijadas do protagonismo na sociedade de massas⁵ e, nesse processo, lançando talvez os fundamentos de uma Formação Discursiva diferenciada, em consonância com o Outro em que *são*.

Busquei, como ponto de partida para alcançar esse objetivo, construir um caminho metodológico baseado em uma possível aproximação, para efeitos de interpretação discursiva, entre a Análise do Discurso de filiação pêcheutiana (daqui em diante AD) e o discurso narrativo fílmico, no sentido com que aqui emprego esse conceito – discurso constitutivamente sustentado por uma combinação de imagens que, estáticas ou em movimento, servem de ambientação a personagens-sujeitos discursivos em situações simuladoras de condições de produção discursiva reais⁶.

³ Na acepção que Chemama dá ao termo, isto é, de falta que se faz nascente de todo desejo (1995, p. 166).

⁴ O termo deve ser entendido aqui como produto da censura que, conforme Orlandi, “procura estancar o movimento social e histórico do sentido que produz os sujeitos em seus processos de identificação” (2002, p. 145).

⁵ A sociedade de massas é resultado e característica do momento sócio-histórico e econômico de transição do séc. XX ao XXI no mundo ocidental, tal como definem Horkheimer e Adorno no ensaio *A indústria cultural: o Iluminismo como a mistificação das massas* (In: LIMA, 2000).

⁶ No artigo “Ética do filme e moral do censor”, Claude Bremond lembra que o filme cinematográfico de longa metragem é quase sempre uma narração e, como tal, apresenta uma série de elementos de fundo relacionados às paixões humanas e, neste sentido, “eles não são jamais desprovidos de repercussão afetiva, nem de implicação ética” (1973, p. 49). Esses elementos aparecem em situações, acontecimentos e ações próprios de uma história e sempre engendrarão o que chama de “responsabilidade moral do cineasta” (1973, p. 49).

Para viabilizar essa estratégia, trabalho com a idéia de que o sujeito-espectador⁷, ao afluir às salas de cinema e colocar-se em contato com o discurso fílmico, ao mesmo tempo em que busca sua autorreferenciação simbólico-existencial, num duplo de si que vem a ser o Outro⁸ em que de fato ele é, também vai em busca de identificação com uma forma de expressão/formação de subjetividade alternativa às modalidades serializantes impostas por um processo de individuação majoritariamente em curso no presente momento histórico.

Sendo a fundamentação teórico-analítica oriunda da AD, as análises constantes neste trabalho se baseiam na articulação entre o linguístico, o ideológico e a noção de inconsciente. Em um discurso fílmico de temática singular, como exemplifico mais adiante, busquei indícios confirmadores de que o ser humano, da forma como interage na sociedade onde atua, é um sujeito insatisfeito. Interpelado pelo *sistema*⁹, coloca-se discursivamente diante desse mesmo sistema como um ser meramente ficcional. Parti da premissa de que, condicionado pela estrutura desse

⁷ Ao me referir aqui ao *sujeito-espectador*, faço-o tendo por base o ponto de vista de Metz, para quem “o cinema é antes de mais nada um *fato*, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral. (...) Enquanto fato antropológico, o cinema apresenta uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis (...), diz o autor, acrescentando que esse *fato* desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de *participação*” (2004, p. 16). Portanto, em toda a reflexão sobre cinema nunca se poderá ignorar que, enquanto técnica ou enquanto arte, ele somente é quando colocado diante de alguém que o veja e lhe confira uma espécie de credibilidade pelo tom de evidência que assume – esse alguém é, pois, para os fins deste trabalho, o *sujeito-espectador*.

⁸ Foi em 25 de maio de 1955 que Lacan, durante o seminário anual dedicado a *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, usou pela primeira vez o termo grande Outro para distingui-lo do pequeno outro: “Há dois *outros* por distinguir, pelo menos dois – um outro com maiúscula e um outro com minúscula, que é o eu. O *Outro*, é dele que se trata na função da fala. (...) Além das representações do eu, especulares ou imaginárias, o sujeito é determinado, segundo Lacan, por uma ordem simbólica designada “lugar do Outro” e perfeitamente distinta do que é do âmbito da relação com o outro” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 558-9).

⁹ Atribuo ao termo ‘sistema’, para efeitos deste trabalho, a acepção com que é empregado por Guattari (cf. Nota 12), ou seja, ‘sistema maquínico’, produtor de subjetividades. Entretanto, cabe explicitar o ponto de vista de Rodrigues (2006), em artigo incluído numa coletânea que retoma Ernesto Laclau e Niklas Luhmann, publicada em 2006. Nesse artigo, Rodrigues recupera alguns conceitos relativos a sistema, dentre os quais os dos autores citados, e também o de Maturana e Varela, estes agregando ao conceito idéias oriundas da biologia e que, por isso, permitem entender sistema semelhantemente a um organismo vivo, ou seja, possui uma forma de circularidade, auto-organizando-se semanticamente a partir de suas próprias estruturas, no que se aproxima do conceito de autopoiesis, “que requer produção, transformação, adaptação do sistema em relação às transformações do seu meio (entorno)”. Rodrigues lembra, entretanto, que o meio ambiente ou o entorno não podem, por si mesmos, reproduzir o sistema. Daí a proximidade com o sistema autopoietico, eis que “mesmo sendo este um sistema operacionalmente fechado, responde às transformações do meio ambiente em que está acoplado, a partir de seus próprios componentes operacionais, com vistas a sua permanência como sistema” (RODRIGUES, in RODRIGUES e MENDONÇA (orgs.), 2006, p. 60).

sistema, que o inclui e em que ele próprio se inclui, esse sujeito jamais se desvela inteiramente, a não ser pela criação de segundas realidades existenciais, *máscaras*, assumidas conforme as circunstâncias e as conveniências pessoais e sociais, estratégias utilizados por ele para transgredir, burlar os mecanismos de poder engendrados pela sociedade para levá-lo a entender “o que não deve fazer, o que não deve pensar e o que não deve dizer” (PEREIRA, 1994, p. 56).

O objeto da minha reflexão aqui é, então, o sujeito discursivo resultante do embate entre sentidos biopsíquico-existenciais e socioideológicos conflitantes. Atravessado por múltiplos discursos, mediado que é pela história, é ele um produto inacabado e permanentemente sendo (des-re)construído. O sujeito discursivo que refiro neste trabalho é sempre alguém alimentado numa falta constitutiva simbolicamente determinada para estar presente¹⁰, é o sujeito do dizível nascido da incompletude. Por isso mesmo, é um sujeito que não somente é movido pelo desejo de preencher o vazio aberto por essa ausência que compõe seu imaginário, como faz dessa procura um objetivo para a própria existência.

Daí, portanto, a escolha do *corpus* – constituído por recortes discursivos retirados de um todo discursivo maior, o discurso fílmico¹¹ singular do diretor espanhol Pedro Almodóvar, autor de uma obra pontuada por aspectos pouco ou, talvez, nada interessantes para a ideologia mercantilista hoje predominante na sociedade ocidental.

Tomado do filme *Todo sobre mi madre*, foi esse discurso, gestado no interior de um mesmo sistema maquínico¹² de modelagem de subjetividades, que serviu de

¹⁰ “A privação pode ser concebida como um dos momentos de Édipo. (...) Essa privação é atribuída ao pai – um pai que não se confunde nem com o pai real, nem com o pai simbólico (ou Nome-do-Pai): ela é devida ao pai imaginário”, explica Chemama (1995, p. 166). O autor, no entanto, ressalva que “se, na psicanálise, todo desejo está ligado a um sentimento de falta, isso não significa que toda falta seja real. Em compensação, algumas vezes existe, efetivamente, uma falta real” (Idem). No *corpus* deste trabalho, a falta com que trabalha o diretor na composição de suas personagens tem como ponto de partida faltas reais, como, por exemplo, a ausência da figura paterna que povoa o imaginário de Esteban.

¹¹ “Fílmico”, aqui, relaciona-se a “fato fílmico”, tal como é entendido por Gilbert Cohen-Séat (1946), que “consiste em exprimir a vida, vida do mundo ou do espírito, por um sistema determinado de combinações de imagens (visuais, sonoras e verbais)” (*apud* AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, 2003, p. 51).

¹² O sistema maquínico é um dos sistemas produtores de subjetividade, segundo Guattari. Para o autor, os processos de subjetivação são duplamente descentrados, implicando o funcionamento do que chama de “máquinas de expressão” que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual, (...), ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos – e aqui entrariam os sistemas maquínicos – quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal dentre os quais se alinham os sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, dentre outros (2005, p. 39).

apoio à verificação/exemplificação das estratégias que têm tornado possível a Almodóvar estabelecer em sua obra uma relação dialógica de resistência entre a questão individual, resultante das aspirações e desejos constituintes da subjetividade, e a questão social, marcada contemporaneamente pela lógica do imediatismo e de sua resultante mais emblemática – o advento do descartável, humano ou não.

A propósito, sobre a civilização contemporânea, cabe recuperar o ponto de vista de Horkheimer e Adorno. Afirmam os autores que cotidianamente os fatos desmentem a tese sociológica de que a civilização que integramos se caracterizaria pela existência de um caos cultural originado na perda de apoio na religião objetiva, aliada à dissolução dos últimos resíduos do pré-capitalismo, à diferenciação técnica e social e à extrema especialização observada em áreas vitais para a sociedade. Na atual civilização tudo pareceria semelhante, dizem eles, e chegam ao ponto que repercutiu neste trabalho: “**Filmes**, rádio e semanários constituem um **sistema**” (2000, p. 169-71). (grifos acrescentados)

A maneira como os indivíduos, na condição de produtores, ou de consumidores, afluem aos centros urbanos à procura de serviços, inclusive o lazer, e de trabalho para o sustento, dá forma a esse *sistema* em que o universal e o particular seguem um esquema identitário falso, resultado de uma sociedade de massa que vive em regime de economia concentrada e, por isso, idêntica. Formata-se, assim, um perfil de sociedade que seus dirigentes nem procuram esconder. Afirmam os autores citados que, nesse contexto,

filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade de seus produtos (2000, p. 170).

Tal reflexão conduz no mínimo a duas considerações iniciais. Uma delas levaria a indagar de que maneira o indivíduo, na condição de um ser estruturado psicologicamente pela falta e pelo desejo, coloca-se, sem se *coisificar*, num sistema constituído ideologicamente em torno do mercantilismo econômico, reiteradamente legitimado pela lógica do consumo e do lucro. A outra permitiria pensar que, nesse contexto, necessariamente há ilhas de resistência capazes de se opor à

estandardização da sociedade economicista e de possibilitar a existência e a expressão do indivíduo como sujeito singular e não como sujeito condicionado pela lógica do mercado que, pelas individualidades, submete o todo.

Explicitando os efeitos da indústria cultural – o cinema aí incluído – sobre as individualidades, Horkheimer e Adorno afirmam que, num processo que dispensaria qualquer explicação, atualmente o consumidor de bens e serviços culturais é alguém atrofiado na sua imaginação e na sua espontaneidade. Os próprios bens culturais, desde o filme sonoro, considerado pelos autores como o mais típico desses produtos, seriam responsáveis por paralisar essas faculdades. A origem dessa paralisia coletiva está na forma de elaboração desses produtos, exigida para sua apreensão adequada, que

exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que se desenrolam à sua frente. É uma tensão tão automática que nos casos individuais não há sequer necessidade de ser atualizado para que afaste a imaginação (...). Os outros filmes e produtos culturais que deve conhecer, tornam-lhe tão familiares as provas de atenção requeridas que estas se automatizam. A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas (2000, p. 175).

Numa sociedade assim estruturada, em que os produtos da indústria cultural multiplicam e servem a uma ideologia capaz de automatizar o humano enquanto lhe atrofia a imaginação, determinando-lhe uma subjetividade-produto alienada e alienante, movimentos que sigam um sentido contrário a esse, quando surgem, despertam reações sociais que vão da simples indiferença ao mais veemente rechaço.

Entretanto, são os movimentos dissonantes os capazes de levar a rupturas e de promover a necessária desestabilização do instituído, de provocar mais do que aceitar, questionando mais do que validando as regras que a lógica do sistema insiste em impor como condição de sobrevivência individual e existência social.

É sob essa perspectiva que utilizo o discurso fílmico de Pedro Almodóvar neste trabalho, como um discurso dissonante, e, por isso, possível de ser enquadrado no que Guattari denomina ‘novos movimentos sociais’ – movimentos que não são “somente uma resistência contra esse processo geral de serialização

da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos de subjetivação originais e singulares, processos de singularização coletiva” (2005, p. 54).

Sob meu ponto de vista, por ser transgressora¹³ na temática e na abordagem, *Todo sobre mi madre* é uma obra que confirma a verve singular de seu criador, mas não só isso. Um olhar mais atento sobre a obra almodovariana mostra que ela pode, sim, ser incluída entre os frutos dos *novos movimientos sociales*, ou seja, está reiteradamente jogando luz sobre os desvãos do sistema. Utilizando-se dos espaços de deriva proporcionados pela heterogeneidade da linguagem em que esse mesmo sistema ilusoriamente crê sustentar-se, o trabalho do diretor espanhol, seja na cinematografia ou na criação literária que também pontua o conjunto de seu trabalho autoral, caracteriza-se como fruto da unidade fictícia desse mesmo sistema, para iluminar indistintamente os seres que o habitam, reconhecendo-lhes o direito à voz e à imagem, tal como lembra Veloso:

O olhar cinematográfico de Almodóvar, detendo-se e captando prismaticamente os movimentos, desejos, completudes e incompletudes dos seres “politicamente incorretos”, acaba por ressignificá-los, reconduzindo-os à textura própria da existência. Retira-os da condição artificial-superficial como são vistos e os reenquadra em cenários e diálogos que os devolvem à condição de sujeitos discursivos reais. Dá-lhes um rosto e lhes restitui uma voz significante, reconhecível no jogo simbólico intersubjetivo que move as relações sociais¹⁴.

Confirmada a escolha desse olhar como sinalizador para o caminho, delineado estava então o objetivo principal deste trabalho – levantar evidências desveladoras das marcas ideológicas da privação e do silenciamento como elementos constitutivos presentes na raiz da subjetividade desejante e transgressora presente no *intra/interdiscurso*¹⁵ de personagens almodovarianos. Se levantadas essas evidências, certamente se tornaria visível o Outro com que trabalha o diretor espanhol ao constituir e dar a suas personagens uma vida visível calcada na falta e no desejo e, por extensão, na incomunicabilidade ansiosa por romper-se.

¹³ A propósito, transgressão é uma palavra que incomoda Pedro Almodóvar. Teria dito ele: “La transgresión implica un respeto a las leyes que yo no tengo”, e acrescentado: “La transgresión es una palabra moral y yo no intento transgredir ninguna norma” (In: POLIMENI, 2004, p. 62).

¹⁴ In: “Estação Liberdade: *na contramão do politicamente correto*”. Comunicação apresentada durante o V Seminário Nacional sobre Linguagem e Ensino. Pelotas-RS: UCPEL, 2007.

¹⁵ Os constituintes de um mesmo discurso formam o que em AD se define como *intradiscurso*. Já o *interdiscurso* são as relações desse discurso com outros discursos, historicamente já constituídos, que emergem na fala do sujeito, ‘atravessando’ o seu discurso.

Outras questões subjazem, e igualmente de forma recorrente, na obra almodovariana, como a ambiguidade, a redefinição de gênero e a não-linearidade. São aspectos que, mesmo não estando sob o foco principal deste trabalho, certamente aqui serão pelo menos tangenciados porque indissociáveis do conjunto discursivo sob análise. Se vistas sob a ótica da AD, essas questões poderão contribuir para uma maior compreensão do interdiscurso prevalente em uma sociedade finissecular que se desdobra, no início do século XXI, num processo marcadamente de desintegração, descentrado pelas carências, contradições e ambiguidades individuais e grupais.

Penso, por isso, que analisar a existência do Outro nas personagens almodovarianas em relação à (in)visibilidade do espaço público e à opacidade do próprio discurso em que o sujeito-espectador é, e de que forma essa existência se apresenta e articula em seu dizer, pode vir a ser uma contribuição à visibilidade da presença desse sujeito-espectador na estrutura da formação social de que faz parte.

1.1.2 Roteirizando o discurso...

1.1.2.1 Ao espelho pela tela

Fixar o olhar sobre personagens do diretor espanhol Pedro Almodóvar significa deslocar a percepção do que é (pre)visível. Implica desviá-la do trajeto rotineiro dos olhares banalizados pelo hábito e pousá-la sobre portas que se vão abrindo para um universo discursivo sinalizado pelo desejo – caudalosa fonte em sua obra. Pelo jorro interior contínuo e pela insatisfação socialmente condicionada sempre ao ocultamento/silenciamento, o desejo pulsante na obra almodovariana se torna manancial significativo da transgressão ao senso comum em que se movimentam cotidianamente as vidas humanas projetadas em suas personagens.

Mais do que um registro das pulsões urdidas nas malhas do inconsciente, a narrativa de Almodóvar, conjugando palavra e imagem num discurso único, é também um registro das obsessões em que atemporalmente se erige a subjetividade. Obras como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!*, *Todo sobre mi madre*, *Carne trémula*, *Hable con ella* e *La mala educación* podem atuar como um espelho a reproduzir a forma como essas obsessões se articulam e cristalizam, pautando as relações interpessoais em diferentes níveis e contextos.

Algumas considerações se colocam inicialmente. Primeira: tais filmes, por tratarem de temas marcadamente subjetivos e introspectivos, embora possíveis de se revelarem pelo gradual desvelamento discursivo da fala das personagens, funcionariam como movimentos de regressão narcisista¹⁶ a realidades psíquicas constituintes da natureza humana, articulando-se motivadas por estímulos extrínsecos, advindos do contexto linguístico-histórico-ideológico.

Tais movimentos repercutiriam naturalmente junto aos sujeitos-espectadores como um retorno à fase do espelho¹⁷, um encontro simbólico com o Outro. Por algumas horas deixando-se submergir no prazer que satisfaz pelo efeito da simulação de realidade proporcionada pela imagem em movimento, o sujeito-espectador se perceberia diante da tela como se estivesse diante de um espelho. Desde o fundo iluminado da tela de projeção – a caverna escura¹⁸, materialização de seu inconsciente –, seria ele próprio, por seu duplo, quem assumiria o protagonismo da(s) cena(s), interpelando-se como sujeito do seu dizer e do seu fazer, estabelecendo uma relação *voyeurística* consigo próprio. Esta relação funcionaria, então, como resposta ao desejo de ver reconstituída sua subjetividade fragmentada pelo real da língua e afetada pelas condições de produção ditadas pelo *interdiscurso*¹⁹.

Buscar a sala de cinema para um reencontro com o grande Outro simbólico que assoma na tela seria, então, para o *outro-sujeito-espectador*, como uma volta a um “já achado, que está sempre por trás, mas atingido por algo da ordem do esquecimento ou seja, à identificação do sujeito com algum traço significativo do

¹⁶ Roudinesco e Plon informam (1998) que, *para Jacques Lacan, o narcisismo originário* (o secundário ou narcisismo do eu, cf. os autores, mantém-se – no início da década de 20 – como o resultado, manifesto na clínica da psicose, da retirada da libido de todos os objetos externos) *constituiu-se no momento em que a criança capta sua imagem no espelho, imagem esta que, por sua vez, é baseada na do outro, mais particularmente da mãe, constitutiva do eu.*

¹⁷ Conceito elaborado por J. Lacan, mencionado pela primeira vez no artigo “A Família”, por ele publicado na *Enciclopédie française*, em 1936. Essa fase, de acordo com Roland Chemama (1995), deve ser entendida como uma significação, isto é, entendida pela transformação produzida em um sujeito, quando ele assume uma imagem.

¹⁸ Faço aqui menção ao mito platônico da caverna, segundo o qual os homens que nela estavam desde a infância, de costas para a entrada e por isso sem ver o mundo exterior, ouviam as vozes e percebiam as sombras de outros humanos projetadas na parede interna da caverna. Acostumados a ligar as vozes às sombras que viam, a conclusão a que chegavam era de que as vozes derivavam das sombras – uma ilusão que somente se desfez quando um desses homens saiu da caverna e, depois de ser ofuscado pela luz do sol, acostumando-se à claridade, percebeu a falsidade em que até ali vivera. Lidando com a magia das imagens em movimento e a ilusão de que o som de vozes e demais ruídos são reais e acontecem naquele instante e naquela *realidade* projetada na tela, o cinema de certa forma recria a *imagem* criada por Platão.

¹⁹ O *interdiscurso* remete às relações desse discurso com outros discursos, historicamente já constituídos, que emergem na fala do sujeito, ‘atravessando’ o seu discurso.

grande Outro, da ordem simbólica” (LACAN, 1993, p. 15), como explica Žižek, a que chega pelo *efeito da retroação*²⁰, tema que retomo adiante (1992, p. 103).

Uma segunda consideração necessária: as realidades psíquicas que, mesmo reconhecidamente constituintes da natureza humana, não condizem com o que o senso comum estabelece como padrão normal de comportamento dos indivíduos, quer nas relações consigo mesmos ou nas relações sociais, e insistentemente presentes na obra almodovariana, evidenciam-se mais estigmatizantes nas minorias. Estas, sufocadas pela lógica do *sistema/mercado*, vivem circunstancialmente na atemporalidade característica dos submundos, em que a tônica é a gradativa degradação moral e social, num quadro existencial que não estanca, nem ao menos arrefece: antes, persiste e se agudiza.

Sem a pretensão de esgotá-las, penso ser possível, mediante o estabelecimento de uma aproximação entre a análise discursivo-pêcheutiana e a linguagem fílmico-imagética almodovariana, contribuir talvez para o aprofundamento dessas reflexões, até porque, pelas características da temática objeto de análise – o inconsciente calcado na falta e no desejo constitutivo nunca satisfeito, gerador, por vezes, da transgressão, e suas manifestações no discurso cinematográfico –, elas serão sempre questões em aberto.

1.1.2.2 Cadeira do autor/diretor

Antecipada no item anterior a disposição de analisar temas tão peculiares e, ao mesmo tempo, tão comuns porque indissociáveis da condição humana – como inconsciente e desejo –, tomei esse sujeito e seu discurso como ponto de partida para este trabalho, mediante um possível desvelamento do discurso de personagens criadas por um roteirista e diretor cinematográfico como Pedro Almodóvar. Escolhê-lo – ibérico, espanhol – justifica-se por que, nessa condição, nele confluem vertentes sócio-históricas, culturais e ideológicas igualmente presentes no discurso fundador da maioria dos povos americanos de origem ibérica. Acrescente-se, ainda, que sua herança cultural inclui a significativa e singular contribuição árabe-judia e cigana, que se veio somando historicamente à greco-latina posterior àquela dos povos mais

²⁰ Resumo, segundo Žižek (1992), da tese lacaniana fundamental sobre a relação significante/significado: em vez da progressão linear, imanente e necessária, pela qual a significação se desenrola a partir de um núcleo inicial, tem-se um processo radicalmente contingente de produção retroativa de significação.

antigos na Península Ibérica, uma herança igualmente representada no discurso-fundador dos americanos luso-descendentes.

Assim, se considerada a afirmação de Orlandi, de que “quando nascemos os discursos já estão em processo e nós é que entramos nesse processo. Eles não se originam de nós” (1999, p. 35), a palavra/obra de Almodóvar, sem deixar de ecoar o discurso-fundador de seus antepassados, identifica-se com a *forma-sujeito*²¹ que corresponde à da ordem social²² que lhe é contemporânea. É, portanto, representativa dessa realidade, considerada a condição de assujeitamento e multi-identidade característica de um sujeito que é fruto de formulações discursivas já feitas e esquecidas. Ressalto, a propósito, o ponto de vista da autora citada:

Ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber/poder/dever dizer, em que os fatos fazem sentidos por se inscreverem em formações discursivas²³ que representam no discurso as injunções ideológicas (1999, p. 53).

Portanto, se o discurso fílmico-imagético de Almodóvar *significa* é porque se constitui numa recriação da sociedade que o viu nascer e que o estruturou discursivamente desde sua infância, marcando-o com suas idiossincrasias ético-morais e religiosas, as mesmas encontráveis nos fundamentos da formação social dos ibero-americanos.

²¹ Expressão usada primeiramente por Louis Althusser. Em “Resposta a John Lewis”, escreveu ele: “Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se revestir da *forma de sujeito*. A ‘forma-sujeito’, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente de práticas sociais (...)” (1978, p. 67). Em “Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio”, M. Pêcheux afirma que “a forma-sujeito pela qual o ‘sujeito do discurso’ se identifica com a formação discursiva que o constitui tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, *ela simula o interdiscurso no intradiscurso*, de modo que o interdiscurso aparece como o puro ‘já-dito’ do intra-discurso” (1997b, p. 167).

²² **Ordem social**, aqui, é conceito tomado à Sociologia e tem a acepção que lhe dão Ogburn e Nimkoff, ou seja, baseia-se “em grupos de pessoas e na disposição de seus comportamentos”, apresentando dois aspectos básicos, a estrutura e as funções realizadas por esta mesma estrutura (LAKATOS e MARCONI, 2009).

²³ Introduzida inicialmente por Foucault, a noção de **Formação Discursiva (FD)** foi reformulada depois, no fim dos anos 70, no quadro da AD por Michel Pêcheux, para quem uma FD “é aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pela luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.) (1997b). Pêcheux a entende, pois, como “espaço de reformulação-paráfrase onde se constitui a ilusão necessária de uma ‘intersubjetividade falante’ pela qual cada um sabe de antemão o que o ‘outro’ vai pensar, vai dizer...” (1997b, p. 172). Žižek, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Pedro Almodóvar nasceu e passou parte de sua infância num povoado rural, Calzada de Calatrava, em La Mancha. De família pobre, seu pai, de temperamento seco como a paisagem de Castilla, era um enólogo que inicialmente ganhava a vida como *arriero*, um transportador de mercadorias em lombo de mulas. Tendo morrido cedo, não chegou a ver o primeiro filme assinado pelo filho. As experiências existenciais mais profundas do futuro cineasta vêm, portanto, da infância. Daquele período, ele lembra a convivência com a mãe e as vizinhas, mulheres rústicas, quase todas submissas aos maridos, mas *cozinhando-os* enganosamente. Elas viviam num mundo próprio, enquanto eles acreditavam ter/ser a solução do que muitas vezes se resolvia sem seu auxílio.

É do diretor a melhor explicação para a realidade em que cresceu e de onde soube retirar observações que depois pontuariam sua trajetória como criador cinematográfico:

Contra ese machismo manchego que recuerdo (tal vez agigantado) de mi niñez, las mujeres fingían, mentían y ocultaban, y de ese modo permitían que la vida fluyera y se desarrollara, sin que los hombres se enterasen ni obstaculizaran. [...] El primer espectáculo que vi fueron el de varias mujeres hablando en los patios (POLIMENI, 2004, p. 30).

De Calzada de Calatrava, a família de seis membros passou à Cáceres, um ambiente igualmente tosco, ao menos para um temperamento como o de Almodóvar. Mas vem daí uma lembrança forte de sua mãe. Ela inventava trechos inteiros durante o que se tornaria quase rotina – ler cartas que as vizinhas, analfabetas, recebiam. Ao menino, a capacidade da mãe para fingir, mentir e alterar a realidade das cartas para melhorá-la, parecia-lhe um dom, conforme lembra Polimeni (2004, p. 30). Talvez venha também dessa admiração pela mãe, que assim abriu-lhe as portas do ofício de narrar, a marcante presença materna em seus trabalhos, reatualizada na maioria de seus filmes.

Da infância em Cáceres, lembra ele que, aos onze anos,

había un cine, en la misma calle del colegio donde estudiaba. En el colegio los curas deformaban mi espíritu, con religiosa tenacidad. Afortunadamente, un poco más arriba, en la misma calle, engullido en la butaca del cine, yo me reconciliaba con el mundo. [...] Un mundo dominado por emociones perversas, de que yo estaba seguro formaba parte. [...] Yo era mucho más sensible a la voz de Tennessee Williams, en los labios de Liz Taylor, Paul Newman o Marlon Brando, que al susurro pastoso de mi director espiritual, y eso era algo que no podía evitar. La llamada de la luz, proyectada en mis ojos, como reflejo de la pantalla de cine, era mucho más fuerte que cualquier llamada (2004, p. 34).

Outra variável determinante na escolha do cineasta é o fato de haver ele nascido na metade do século anterior – 1951. Pertence, portanto, à geração posterior à Segunda Guerra Mundial, evento-motor de mudanças ético-político-sociais e culturais profundas que se acentuaram na metade seguinte do século. Até então, a velocidade e mesmo as repercussões que as mudanças provocavam na formação das subjetividades e das identidades sociais não chegavam a causar reflexos comportamentais tão rápidos e tão fundamente abrangentes.

É a partir do momento em que a sociedade mundial vinda do pós-guerra se reorganiza que começa a se formar um cenário em que se aprofundará a quase onipresença da tecnologia visual. “A câmera (de cinema) enrola num carretel o mundo exterior”, explica Mc Luhan (2000, p. 158), dando uma visão da abrangente influência cinematográfica incluída, juntamente com a fotografia, num rol de tecnologias altamente sofisticadas que, a partir de então, irá forçar o ser humano a *recriar no meio de nossos sentidos e faculdades internas o drama da existência*, conforme o mesmo autor.

O crescimento intelectual de Almodóvar será contemporâneo dessa nova ordem social. O cinema, caixa de ressonância de seu discurso, continua invadindo não apenas a tela grande, mas se conjuga ao advento da televisão e passa a ser visto nas telas domésticas em frequência e volume cada vez maiores.

Por fim, a mídia recebe uma contribuição definitiva: a conexão da rede mundial de computadores proporciona, via Internet, a instantaneidade da comunicação interpessoal que o uso do satélite inocula nas transmissões radiofônicas e televisivas. O cinema passa aos monitores de computadores de uso pessoal, a um passo dos visores de aparelhos de telefonia celular.

A rapidez das mudanças e as repercussões que esses avanços geram na formação de personalidades sociais e de subjetividades fazem balançar o antigo conceito de modernidade²⁴ e o substituem por um novo, que surge para explicar que

²⁴ Birman, desde uma perspectiva psicanalista, ao situar a modernidade e a invenção do sujeito, diz ser importante distinguir a idéia de modernidade daquela de pós-modernidade. Lembra, inclusive, o debate ainda existente sobre se existe de fato uma pós-modernidade. Sem definir esta última, ele afirma que “na pós-modernidade, não se crê mais, como outrora, que a subjetividade enquanto tal pudesse ser objeto de uma invenção permanente” (1996, p. 140 e ss). Entretanto, é pontual ao afirmar que “o que caracteriza a modernidade é a possibilidade sempre presente e renovada de inventar o sujeito” (1996, p. 141). Já na opinião de Jameson, se o modernismo buscava o Novo compulsivamente e “tentava captar sua emergência”, o pós-modernismo, entretanto, busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos, busca o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo” (2007, p. 13).

aquela modernidade, tal como era antes entendida, já perdera espaço. Irrrompe, pois, a pós-modernidade. O cinema adquire um papel importante – dará vazão às referências intertextuais e ao *pastiche* como elementos predominantes da nova fase. Será com esses elementos que, de certa maneira, tentar-se-á a recuperação da profundidade histórica perdida, mediante recriação neutra de realidades que o autor/diretor sabe que não serão originais, porque, enfim, tem consciência de que tudo já foi dito²⁵. Tais mudanças trazem conceitos ainda difusos, mas que reclamam visibilidade como constituintes de outras formas de construção identitária. Assim, conceitos como os de etnia, gênero, orientação sexual ou idade, obtêm cada vez mais um maior reconhecimento social pela reiterada exposição na mídia e também marcam presença recorrente no discurso significativo da cinematografia de Pedro Almodóvar.

É sob essa perspectiva, sob essas condições de produção, que se afirma a criação cinematográfica do diretor e roteirista e acontece o reconhecimento gradativo de sua obra. Relembremos a nomeação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro para *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; prêmio de Melhor Filme em Língua Estrangeira (não-inglesa) para *Todo sobre mi madre*, um sucesso que voltaria a reprisar em 2002, com *Hable con ella*, que lhe renderia o Oscar para Melhor Roteiro Original e a que se seguiria, dois anos após, *La mala educación*, não menos comentado e não menos controverso como todas as suas obras: revivendo aspectos da Espanha repressora dos anos 70, *La mala educación* toca em arquétipos morais e religiosos enraizados na cultura ibérica.

O que se antecipa à enumeração dessas obras é uma recriação em torno de um discurso metaficcional e, por isso, aparentemente repetido, que coloca Almodóvar entre os representantes da filmografia pós-moderna²⁶ e para além dela. Seus filmes são atravessados por uma intertextualidade aberta. São o teatro, a

²⁵ Leia-se, a propósito, o ponto de vista de Fredric Jameson, refletindo sobre o fim do ego burguês, uma das características pós-modernas, e, como consequência disso, o fim das psicopatologias desse ego, que ele tem chamado de “esmaecimento dos afetos”: “(...) isso também implica o fim de muitas outras coisas – o fim, por exemplo, no sentido do único e do pessoal, o fim da pincelada individual distinta. (...) O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de *pastiche* (que é) o imitar de um estilo único...” (2007, p. 43-4).

²⁶ No universo auto-referencial do pós-moderno, é sempre presente e sempre fugidia a idéia de estar e de não-estar, de um ser e de um não-ser que é também próprio do texto fílmico, por isso mesmo, uma das artes mais representativas desse espírito/jogo de contradições, ausências e negações que materializam o Outro como resultado da falta contínua e do consequente desejo insatisfeito.

literatura, a dança, a música e o próprio cinema que desnudam diante do sujeito-espectador o aspecto ficcional de sua obra fílmica, como criações autorreflexivas que paradoxalmente as aproximam do real cotidiano do sujeito-espectador.

O universo estético de Almodóvar, por outro lado, é o universo *kitsch*²⁷, vocábulo alemão de difícil tradução: para alguns poderia ser definido como sinônimo de lixo, de material descartável; para outros, como arte popular ainda sem o reconhecimento da crítica.

Em Almodóvar o *kitsch* se expressa de formas variadas - tanto pode ser encontrado nas múltiplas sobreposições de manifestações artísticas que utiliza na composição de seu discurso fílmico-imagético, como nos azulejos estampados da casa de Manuela, ou em cenários e figurinos tendentes a um certo mau gosto, se vistos sob o viés do social e culturalmente aceito; ou, ainda, na decisão de vestir Amparo com um falso Chanel, ou mostrar a casa em que ela vive, por exemplo – casa de um cômodo só, ao mesmo tempo servindo como quarto de dormir, cozinha e sala de estar. Repleto de lembranças pessoais, sobressaem no pequeno ambiente tanto as cores berrantes, quanto a sobreposição de enfeites e utensílios. Junto a uma pequena mesa de centro, decorada com um vaso contendo um ramo de flores de plástico, outra mesa surge, coberta por uma toalha de oleado estampado com motivos frugais. Sobre esta mesa, ao centro, um porta-retratos em destaque. Emoldurado em rosa, desde o seu interior *algo fala*. Lembre-se Pêcheux ao afirmar que esse algo falará sempre “antes, em outro lugar e independentemente”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas” (1997b, p. 162). É um *algo* vindo de um *antes* – a formação discursiva determinada pelo interdiscurso – e inscrito na história de algumas das principais personagens do filme, Manuela, a

²⁷ A palavra provém do léxico alemão da metade do séc. XVIII e originalmente aludia à tarefa artesanal de fazer móveis novos com móveis usados. Já a palavra *kitschen* significa dar gato por lebre, dar algo diferente ao solicitado, falsificar. Carlos Polimeni, fonte dessa informação, acrescenta (2004) que o ensaísta argentino José Amícola afirma em seu livro *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* que a popularização do termo resultou de um processo ocorrido na metade do séc. XIX, quando um período de acumulação econômica fez florescer na Alemanha uma nova classe de poderosos, burgueses incultos, mas endinheirados, que procuravam imitar os aristocratas no consumo de bens artísticos. O mesmo Polimeni identifica duas épocas no *kitsch* – uma ingênua, em que era consumido sem que houvesse consciência de sua existência, e outra em que, integrado ao gosto comum, começou a ser visto como um fenômeno cultural. Esta última é a fase em que o estilo motivou o interesse do cineasta Almodóvar: o *kitsch* como um gosto que dispensa adjetivos – bom ou mau – porque se converteu em substantivo (2004).

própria Amparo e Lola, presentificando a memória discursiva, um pré-construído que repercute no agora dos sujeitos discursivos.

Faz-se necessário acrescentar, ainda, que o *kitsch* tem seu espaço assegurado em Almodóvar também se tomado do ponto de vista da temática fílmica. Pode ser lido, inclusive, na flagrante disposição de compor obras que se distanciam do gosto geral. Sua narrativa fílmica, desde as primeiras películas, colocou “una radiografía hiperrealista de España” diante das platéias espanholas, explica Polimeni, acrescentando que se tratava de

una narración de largo aliento en la que millones de sus compatriotas podían encontrar un mundo propio. Almodóvar no era un cineasta *kitsch*, como señalaban, a veces a favor, a veces en contra, los críticos de cine, sino un artista que utilizaba el *kitsch* inmanente a la cultura popular española como el ámbito natural de sus historias (2004, p. 10-1).

1.1.3 Organizando os cenários

1.1.3.1 Câmera sobre o tripé

Para a AD, o discurso é o mediador entre o homem e a realidade circundante, natural e social; é “o lugar em que se pode observar a relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a Língua produz sentidos por/para os sujeitos” (ORLANDI, 1999, p. 15 e 17). É o discurso, portanto, prática de linguagem que não se origina no sujeito, mesmo que necessariamente tenha nesse sujeito o seu instrumento de realização, como informa a mesma autora (1996b).

Da ordem do inconsciente – que é estruturado como uma linguagem, tal como Lacan²⁸ precisou a partir da teoria de Freud, para quem tudo dependia da linguagem – a língua é da ordem do simbólico a que todo ser humano acede quando criança, num processo identificado como a metáfora do Nome-do-Pai, “inaugural da evolução psíquica em diversos sentidos. Além de permitir à criança advir como Sujeito, acedendo ao simbólico (e à prática da língua materna), ela institui uma estrutura de divisão psíquica (*Spaltung*) irreversível no sujeito”, como escreve Dor (1992, p. 100), acrescentando que ela aparece como o que institui o aparelho psíquico num sistema plurissistêmico. É sob essa perspectiva que ela pode ser entendida como ‘divisão

²⁸ No Seminário sobre os quatro conceitos da Psicanálise, Lacan afirma “(...) a lingüística, cujo modelo combinatório operando em sua espontaneidade, sozinho, de maneira pré-subjetiva – é esta estrutura que dá seu estatuto ao inconsciente. É ela, em cada caso, que nos garante que há sob o termo de inconsciente algo de qualificável, de acessível, de objetivável” (1993, p. 26).

inaugural do sujeito', originária da submissão deste a uma terceira ordem – a *ordem simbólica* –, mais precisamente a relação do sujeito com o Real, “enlaçando, para o sujeito, o Imaginário e o Real” (1992, p. 102).

É, pois, essa teoria do discurso como mediador – pela linguagem e, portanto, pelo simbólico – entre o sujeito e seu entorno sócio-histórico que fornece o suporte para análise do *corpus*, constituído de recortes discursivo-fílmico-imagéticos²⁹ (RDF-Is). Tomados das falas-cenas de personagens de *Todo sobre mi madre*, nesses recortes se mostram situações simuladoras de circunstâncias de vida real em que, para o sujeito, o Imaginário e o Real se enlaçam pela linguagem, situações essas permitidas pela técnica cinematográfica de reproduzir imagens fotográficas tão rapidamente que acompanham o ritmo das palavras e dos movimentos corporais e faciais de quem as pronuncia³⁰.

Submeter o *corpus* à análise sob esse ponto de vista teórico implica, portanto, submetê-lo ao crivo analítico do tripé que, articuladamente, sustenta a teoria pêcheutiana, ou seja, a presença do linguístico, do ideológico e das manifestações do inconsciente como constituintes determinantes do sujeito discursivo.

1.1.3.2 Um tríplice fotograma: o discurso sob a ótica pêcheutiana

Sob o primado teórico da AD, portanto, o sujeito é alguém que, enquanto produz um sentido para seu interlocutor, está necessariamente se construindo como sujeito pelos efeitos de sentido por ele mesmo provocados. Esse é um *processo* que se (re)constrói permanentemente, determinado pelas condições específicas de produção em que o sujeito está imerso, que atuam sobre ele, e diante das quais ele se posiciona de alguma maneira – a favor ou não, ou, ainda, deixando deslizar o discurso de um silêncio plurissêmico. Daí que as Formações Discursivas (FDs), já

²⁹ Nomeio dessa forma os recortes escolhidos considerando que a análise também contempla as imagens em movimento, fundamental recurso na linguagem fílmica para dar ao espectador a ilusão de realidade própria do cinema.

³⁰ Um filme é composto por vários elementos, mas o essencial é o *movimento* a um ritmo constante, cerca de 24 fotogramas por segundo, como regra. Cada fotograma tem 17,5mm de altura por 21mm de largura. O formato convencional de cinema projetado em todas as salas comerciais é o de 35mm. Existindo há mais de século, o cinema é a única tecnologia universal e garantida, confirmada diariamente em milhares de salas e milhões de sessões diárias, podendo ser vista em qualquer parte do globo, sem problemas impeditivos de compatibilidade técnica, ao contrário do que acontece com o vídeo devido às suas normas técnicas de origem política (Informe *A democracia do audiovisual*. Disponível em: <<http://multimax-batalha.com>>. Acesso em: 31 dez. 2007.

mencionadas aqui, sejam constitutivamente **ideológicas** (FIs)³¹, determinadas pelas “posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, as expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas) ... as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam” (PÊCHEUX, 1997b, p. 160).

Já a língua, na perspectiva da AD, não é um elemento abstrato. É uma realidade existencial concreta, está sempre em movimento, significando – forma com que exterioriza a relação existente entre ela própria, o discurso e a ideologia que comporta, já que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido” (ORLANDI, 1999, p. 17). Neste item, aliás, reside o vínculo da teoria pêcheutiana com a *linguística*, enquanto ciência – isto é, pela definição de um objeto e de um método próprio, como lembra Teixeira (2000) – vinculada ao social, como a fundaram os estudos saussurianos: “A linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro” (SAUSSURE, 2006, p. 16).

Assim, Saussure reconhece ser a língua somente uma parte da linguagem e que não se confunde com esta, embora lhe seja essencial: “É (*a língua*), ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (2006, p. 17).

Quanto à fala, Saussure a reconhece como diferente da língua justamente porque a vê como individual – “não é senão o embrião da linguagem”, diz ele na página 21 – embora reconheça que é pela sua prática que a língua, um *tesouro* tal como ele a define,

encontra-se depositada em todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade, um sistema gramatical que existe virtualmente em cada cérebro, ou, mais exatamente, nos cérebros de um conjunto de indivíduos, pois a língua não está completa em nenhum, e só na massa ela existe de modo completo (2006, p. 21).

³¹ Uma *Formação Ideológica* (FI), definem Pêcheux e Fuchs, em Gadet; Hack, “é um conjunto complexo de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas com as outras” (1993, p. 166).

Conclui-se daí que, ao descartar a fala por ser do âmbito individual, a teoria linguística saussuriana descarta também o sujeito, ou seja, aquele que a pratica – tema a que voltarei oportunamente.

Fundamental também na teoria pècheutiana é o conceito da não-transparência, da opacidade da linguagem. Essa opacidade que a impregna é, por consequência, constitutiva do discurso e depositária do *não-dito*. Este “permanece como relação de sentido que informa o dizer de ‘x’”, conforme Saussure (2006, p. 82). Portanto, ao invés de ser entendida como possuidora de um significado imanente, capaz de se manifestar em qualquer circunstância discursiva, a palavra surge impregnada de vários outros sentidos que a ela se aderem e nela subjazem. “O sentido para a AD, não está fixado a priori como essência das palavras, nem tampouco pode ser qualquer um: há a determinação histórica. Ainda um entremeio”, escreve Orlandi (1996a, p. 27). Impossível, então, procurar na palavra desse sujeito um *sentido literal*. Ela sempre repercutirá os múltiplos discursos que, desde o seu nascimento, foram constituindo esse indivíduo enquanto sujeito-discursivo.

Essa não-transparência constitutiva da linguagem é, por sua vez, determinante de outra característica da AD. Nesta teoria, o que realmente importa é o *como*, ou seja, a maneira como o texto significa; de que maneira ele, atualizado pela resignificação do *já-lá* que lhe tece a memória, atua sobre o interlocutor e, dessa forma, repercute em suas idéias e se materializa em suas ações.

Considerando-se, pois, a incompletude do sujeito, dos sentidos e do simbólico da linguagem, a mesma rede discursiva que assujeita o sujeito a sentidos que lhe são anteriores lhe possibilita ruptura e deslocamento, permite que o ainda não feito possa irromper no já existente e, conseqüentemente, possibilite outra interpretação.

Soma-se também essa característica às justificativas pelas quais a escolha recaiu sobre a AD para sustentar teoricamente estas reflexões: a Análise do Discurso é uma teoria aberta à construção de referenciais/instrumentos de análise à medida que o processo de pesquisa no *corpus* avança, *pede* e orienta.

De igual importância é sua relação com a *psicanálise* como elemento constitutivo de seu arcabouço teórico, considerada sua contribuição para o entendimento da formação da subjetividade. É a *psicanálise* que fornece a noção da

privação, da falta estruturante, do desejo que possibilita ao sujeito perceber-se como tal. Dor elucidada:

É sempre sobre um fundo de privação [-1] que a subjetivação se inicia. De resto, é após todo um ciclo que se opera a partir dessa privação original que o sujeito pode fazer surgir um saber do qual ele próprio é rejeitado e do qual percebe que permanece continuamente inadequado para significar o que o causa, isto é, o desejo (1995, p. 129).

Vêm da psicanálise lacaniana, ainda, outras contribuições fundamentais para essa aproximação entre os campos discursivo e psicanalítico – a noção do *inconsciente estruturado como linguagem*, tanto como a noção do “sujeito como ser de linguagem ou ser falante” (...). Para Lacan, “A linguagem é a condição do inconsciente, aquilo que introduz para todo ser falante uma discordância com sua própria realidade” (*apud* HENRY, 1993, p. 27 e 34).

No desenvolvimento posterior das reflexões aqui propostas, estes temas voltam à luz, na medida em que – por exigência do *corpus* – faz-se necessário confrontá-los com o conteúdo do discurso linguístico-fílmico sob análise.

1.2 CORTA! – CONCEITOS *versus* (PRE)CONCEITOS

1.2.2 Discursos, psicanálise e subjetividade

1.2.1.1 Imagens introdutórias I – Discursos na prancheta

Dois tipos de discursos estão presentes neste trabalho – o discurso pêcheutiano e o discurso fílmico-imagético³². Na motivação para esse encontro se insere a hipótese de que significações encontradas num e noutro resultem em um diálogo viável e produtivo porque embasado na linguagem – ponto comum entre eles.

³² Lembrando Rossellini, Metz explica que “o cinema é linguagem artística mais do que veículo específico. Nascido da união de várias formas de expressão que não perdem inteiramente suas leis próprias (a imagem, a palavra, a música, os ruídos até, o cinema, de chofre está na obrigação de *compor*, em todos os sentidos da palavra. É de imediato uma arte, sob pena de não ser nada. Sua força ou fraqueza consiste em englobar expressividades anteriores: algumas são plenamente linguagens (o elemento verbal), outras apenas num sentido mais ou menos figurado (a música, a imagem, os ruídos). No entanto, estas “linguagens” todas não estão no mesmo nível em relação ao cinema: o filme se apoderou posteriormente da palavra, do ruído, da música; ao nascer, trouxe consigo o *discurso imagético*. Assim é que uma verdadeira definição do “específico cinematográfico” só pode se situar em dois níveis: discurso fílmico e discurso imagético” (2004, p, 75).

Entretanto, consideradas as especificidades de um e outro discurso, de uma e outra linguagem, como buscar essas aproximações, ou, pelo menos, como procurar indícios para vê-las como possíveis? Tomando-se a AD como uma teoria do campo científico-político-acadêmico, tal como já expresse neste trabalho, e o cinema, que combina em si a característica de ser um produto da indústria cultural ao fato de ser uma ‘linguagem’ que tem nas imagens e no movimento seu vínculo com as platéias como arte/espetáculo, como e onde deve o linguista buscar pontos de aproximação entre ambos? Uma resposta possível é que o instrumental teórico da AD trabalha com o simbólico, referencial também encontrado no cinema como determinante de sua existência na condição de discurso. Os dois instrumentais trabalham com a linguagem enquanto realidades em movimento e opacas – uma e outra forma trabalham com o Real não representável, o que escapa: “No filme, tudo está presente: donde a evidência do filme, donde também sua opacidade”, escreve Metz (2004, p. 87). É uma afirmação que aproxima o estudioso do cinema a um dos pressupostos da AD – buscar, sob a aparente evidência, o oculto, o não-dito, o que não vem à superfície, o que é da esfera do não-representável, mas pode ser apreendido nos atos falhos, no equívoco, no que desliza pelos entremeios da trama discursiva.

Por outro lado, enquanto produto da indústria cultural e, portanto, produto de um sistema maquínico de produção de subjetividades, o cinema e o discurso fílmico-imagético que lhe dá existência interessam à AD também pelo viés ideológico, isto é, como processo que atravessa a formação social, sendo encontrável não apenas “na região dos objetos ideológicos (gestos e palavras, instituições e discursos), mas (...) também no nível da instância do econômico (...). Enquanto processo, Herbert propõe que a ideologia seja pensada como combinação do efeito metafórico e do efeito metonímico” (LEITE, 1994, p. 106) – efeitos esses presentes igualmente na linguagem fílmico-imagética³³.

³³ Ressalvo que os efeitos metafórico e metonímico referidos por Leite não provêm da concepção tradicional de metáfora e metonímia, mas da resignificação desses conceitos sob a ótica da AD. O efeito metafórico, aqui, “consiste no deslocamento de significações que têm um papel no ‘sistema de base’ (primário econômico)” (1994, p. 106), ou seja, significa a posição de sujeito-agente da produção e, ao mesmo tempo, dissimula ao sujeito-agente essa sua posição. Pelo efeito metonímico, de outra parte, os sujeitos são integrados a uma organização significativa que “lhes dá o estatuto de sujeito, no sentido jurídico do termo” (1994, p. 107). Para Herbert, lembra a autora, justamente pela identificação do sujeito a determinada estrutura política e ideológica é que a subjetividade se constitui “como origem daquilo que diz e faz, vale dizer, a ilusão subjetiva (...) fundamental para que se dê o desconhecimento do processo ideológico” (1994, p. 107).

Importa aqui lembrar que as palavras criam imagens e estas adquirem consistência simbólica justamente quando evocadas pelas palavras. Há, pois, uma relação de interdependência entre as duas formas discursivas. Quando colocadas em relação, tanto as imagens criadas pelas palavras, quanto as palavras *despertadas* pelas imagens, ultrapassam o universo imagético até então existente e passam a um novo estágio. Numa relação dialética, fundam novas realidades mentais e psíquicas sem que seja possível determinar quais delas, se palavras ou se imagens, foram as primeiras na fundação desse processo mental e no estabelecimento de sua continuidade.

Se as palavras estão na origem das imagens e estas nascem *inseminadas* por aquelas, estabelecida está uma co-relação entre as duas formas de discurso – o discurso pêncheutiano, ancorado no linguístico e nos efeitos de sentido por ele contidos e possibilitados, e o discurso fílmico-imagético, ancorado nas imagens³⁴. Estas, encadeadas e combinadas pelo processo de decupagem³⁵, formam uma sintaxe visual semanticamente coerente frente ao espectador. Assumem diante deste a expressão e o sentido de uma história, talvez a sua própria, ou com a qual se identifique, ou, ainda, na qual se projete em algum momento da narrativa fílmico-imagética.

A propósito da expressão na narrativa fílmico-imagética, a visão do cineasta russo Sergei Eisenstein – lembrada por Avellar no artigo *O céu da imagem*³⁶ - é de que ela é resultante de interdependências, sendo as imagens menos importantes do que as relações existentes entre elas. Nesse sentido, se não for colocada em relação com outras igualmente em movimento, numa perspectiva de avanço temporal, uma imagem de cinema pode ser comparada a uma pintura.

“O cinema fotografa em movimento um objeto não para mostrar como ele se movimenta, mas para colocá-lo em relação com outras coisas e pessoas”, diz ele, acrescentando que o cinema se aproxima muito mais da literatura do que da pintura

³⁴ Referindo-se ao cinema falado, Metz afirma que “o elemento verbal, até mesmo deliberadamente ‘literário’, tem grande importância numa composição de conjunto que, no entanto, pode ser mais autenticamente ‘fílmica’ do que nunca. (...) O jogo é igual: o texto torna-se imagem, e a imagem texto; é este jogo de contextos que faz a textura do filme” (2004, p. 73).

³⁵ Processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos, correspondendo um plano a cada tomada de cena, ou seja, à extensão do filme existente entre dois cortes, o que *significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem*, como explica Xavier (2005).

³⁶ Autor e texto citados no artigo *O céu da imagem*, do crítico de cinema José Carlos Avelar. Disponível em <<http://www.escrevercinema.com>>. Acesso em: 10 jan. 2008.

ou do teatro, é “mais próximo do discurso da fala que atribui um sentido simbólico (não literal, não ao pé da letra, não fotográfico), um novo significado concreto e material (grifos acrescentados), às pessoas e coisas visíveis na imagem”.

Esse universo significativo é igualmente criado nas situações discursivas presentes no discurso fílmico. Neste, na explicação de Metz (2004), as imagens assumem o lugar das palavras e a sequência o lugar das frases. Esclarece ele que o termo *frase* designa a frase oral, dos linguistas, e não a frase escrita, dos gramáticos. A imagem de cinema é, pois, uma espécie de *equivalente* (grifo do autor) da frase falada, não da frase escrita. Em seu modo de ver,

Não fica excluído – mas é aqui um outro problema – que alguns planos ou grupos de planos possam, além disso, corresponder a frases do tipo “escrito”. De vários pontos de vista, o cinema evoca muito mais a expressão escrita que a linguagem falada. Mas num determinado momento da decupagem das unidades, o plano, ‘enunciado assertivo completo’ como diria Benveniste³⁷, equivale a uma frase oral (2004, p. 84).

Como entender essa equivalência, ou *correspondência*, de que fala Metz, entre a imagem fílmica e a frase, no entanto? Para explicar, ele parte da imagem de um homem que caminha pela rua. Essa imagem equivaleria à frase: *Um homem anda pela rua*, uma equivalência que considera tosca e à espera de muito por dizer, mas essa mesma imagem corresponderia pouquíssimo à palavra *homem* ou *anda* ou *rua* e, muito menos ainda, ao morfema zero do verbo *anda* ou ao artigo *um*. Além de afirmar que o estatuto assertivo confere à imagem um valor semântico equivalente ao da frase, Metz acrescenta que a imagem é sempre atualizada e mesmo que correspondesse, pelo conteúdo, a uma palavra, ainda assim seria frase. E exemplifica:

Um primeiríssimo plano de revólver não significa “revólver” (unidade léxica puramente virtual) –, mas significa *no mínimo*, e sem falar das conotações, “Eis um revólver”. Ele carrega consigo uma espécie de *eis* (palavra justamente considerada por A. Martinet³⁸ como puro índice de atualização). Mesmo quando plano é uma “palavra”, ainda é uma palavra-frase, como em algumas línguas (2004, p. 84-5).

A imagem é também sempre fala e nunca uma unidade da língua. Metz lembra que Saussure observava que a “sintaxe não é senão um aspecto da

³⁷ “La frase nominale”, in *Bulletin de La Société Linguistique de Paris*, 1950, vol. XLVI. Reproduzido em *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 151-167.

³⁸ *Éléments de linguistique générale*, edição de A. Colin, 3. ed. 1963, p. 125.

dimensão sintagmática da linguagem, mas que qualquer sintaxe é sintagmática” (2004, p. 85). No caso do cinema, acrescenta Metz, certamente existe uma sintaxe, mas ainda está por ser feita e somente em bases sintáticas e não morfológicas. Por se tratar de cinema, essa é uma idéia sobre a qual ele entende ser necessário uma reflexão maior, acrescentando ser o *plano* a menor unidade na *cadeia* fílmica e a sequência um grande conjunto sintagmático.

Volto agora à noção de lugar de sentido para relacioná-la à idéia de cenografia que um sujeito discursivo constrói por meio de sua enunciação, de modo a afirmar sua autoridade enunciativa, legitimando-a mediante os lugares enunciativos que constrói para si mesmo e para seus destinatários. Do ponto de vista da AD, esses lugares imaginários são efeitos criados não pelo sujeito discursivo, mas impostos pela formação discursiva a que ele pertence. Remetem, pois, às formações imaginárias “que designam o lugar que *A* e *B* se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem do próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 1993, p. 82-3). Note-se, entretanto, que *A* e *B* são representações, transformadas, de lugares determinados na estrutura de uma formação social, lugares

dos quais a sociologia pode descrever o feixe de traços objetivos característicos: assim, por exemplo, no interior da esfera da produção econômica, os lugares do “patrão” (diretor, chefe da empresa etc.), do funcionário de repartição, do contramestre, do operário, são marcados por propriedades diferenciais determináveis.

Nossa hipótese é a de que esses lugares estão *representados* nos processos discursivos em que são colocados em jogo (PÊCHEUX, 1993, p. 82-3).

São essas formações imaginárias que levam *A* a se perguntar, a propósito de si mesmo com relação a *B*: “Quem sou eu para lhe falar assim?” ou “Quem é ele (*B*) para que eu lhe fale assim?” e, da mesma forma, levam *B* a se questionar com relação a si mesmo: “Quem sou eu para que ele me fale assim?”, ou, colocando-se no lugar de *A*, perguntar “Quem é ele para que me fale assim?” A percepção, segundo Pêcheux, é sempre atravessada pelo “já-ouvido” e o “já-dito”, “através dos quais se constitui a substância das formações imaginárias (1993, p. 85-6).

Igualmente, sabendo-se que, além do que é dito, também o tom e a maneira como dizemos o que dizemos adquire importância numa análise discursiva, nas análises dos RDF-Is constituintes do *corpus* deste trabalho assume papel

significativo o entendimento também do que Kerbrat-Orecchioni (2006) chama de 'partitura invisível', quais sejam, sinais de natureza verbal, prosódica e mímico-gestual emitidos pelos envolvidos no processo discursivo e que podem ser relacionados na AD com os efeitos de sentido resultantes do processo de produção de sentido determinado no interior da formação discursiva.

Em que essas reflexões motivadas pela linha pècheutiana de ver o discurso encontram correspondência no discurso fílmico? A seguinte afirmação de Christian Metz oferece um caminho para a resposta esperada: "Estamos convencidos de que (...) o empreendimento 'filmolingüístico' justifica-se plenamente, de que ele deve ser plenamente 'lingüístico', isto é, deve amparar-se firmemente na lingüística propriamente dita" (2004, p. 77).

Para consolidar seu ponto de vista, Metz recorda que Saussure não só deu à lingüística um objeto – a língua -, como lançou os fundamentos de uma ciência mais ampla – a semiologia –, de que a lingüística faria parte, em tese, porque na verdade é da lingüística que se constrói a semiologia (2004, p. 78). Esse é um fato aceito por ele como sendo uma pequena inversão, que diz ver com naturalidade, até porque reconhece que a lingüística estaria em estágio de desenvolvimento bem mais adiantado do que os estudos semióticos.

Afirmando que os pós-saussurianos são mais saussurianos que o próprio Saussure, Metz recorda a afirmação do linguista suíço sobre que a lingüística poderia ajudar muito mais a semiologia se ela se tornasse mais semiológica. Vai, inclusive, mais longe: os pós-saussurianos, em sua opinião, estariam conseguindo a semiologia sonhada pelo próprio Saussure, construindo-a como uma translingüística³⁹, isto é, debruçando-se sobre as relações dialógicas que se estabelecem entre os falantes.

Tais relações dialógicas, embora sabidamente de caráter extralingüístico, mantêm com o lingüístico uma relação de complementar interdependência. Elas não podem ser separadas do domínio da palavra, ou seja, do plano da língua.

³⁹ Roland Barthes situa este termo: "(...) la semiología seguramente está destinada a ser absorbida por una *translingüística*, cuya materia consistirá unas veces en el mito, en el cuento o en el artículo periodístico, y otras en objetos de nuestra civilización, en la medida en que sean hablados (...) Hay pues, que admitir ya desde ahora la posibilidad de invertir, algún día, la afirmación de Saussure: la lingüística no es una parte, aunque sea privilegiada de la ciencia general de los signos, sino, por el contrario, la semiología es una parte de la lingüística: y precisamente esa parte que tiene por objeto las grandes unidades significantes del discurso" (1971, p. 14-5).

Desenvolvendo papéis interdependentes no ato comunicativo-interacional entre sujeitos discursivos, são as relações dialógicas – objeto da translinguística enquanto teoria sobre o papel dos signos na vida e no pensamento humanos⁴⁰ - que possibilitam às palavras pulsarem semanticamente, grávidas de vozes significantes, nas réplicas e tréplicas próprias do processo discursivo. Adquirem, por isso mesmo, relevante importância neste trabalho que se propõe a um olhar perscrutador sobre o discurso fílmico, constitutivamente dialógico como consequência de ser um recorte ilustrativo de realidade/condições sociais e históricas em que se movimentam os seres humanos que apresenta na forma de personagens.

1.2.1.2 Imagens introdutórias II – Sujeito, subjetivação e subjetividade

Analisar o discurso fílmico sob o ponto das relações/situações discursivas dos sujeitos/personagens implica compreender que o cinema, enquanto produto do sistema capitalista de produção, também funciona como um agente de enunciação, integrado a uma rede de agentes coletivos, mas descentrados, de formação/produção de subjetividades. Guattari alerta sobre o fato de que “todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões do desejo e da subjetividade” (2005, p. 36). Diz ele não ser mais possível explicar realidades contemporâneas, como, por exemplo, as do Irã e da Polônia. Naquele, houve o fim da monarquia e a ascensão de um regime teocrático, conduzido pelos aiatolás; nesta, houve a queda do regime comunista e a afirmação do sindicato Solidariedade como um símbolo da luta pela democracia, combinada com a ascensão de um sindicalista ao poder, segundo os parâmetros até aqui aceitos, como, acrescenta ele, “as referências universitárias e políticas tradicionais, o marxismo clássico ou um remendo freudomarxista”. Para Guattari, a subjetividade é considerada, a cada dia mais, um produto indispensável na máquina de micropolíticas, com reflexos de espectro amplo na ordem social. Sem pertencer exclusivamente à esfera individual e tampouco à grupal, essa subjetividade vem sendo fabricada social e materialmente.

A subjetividade resulta, pois, de máquinas de expressão⁴¹, tanto de natureza extrapessoal, quanto extraindividual – e a mídia e o cinema, por exemplo, aí estão

⁴⁰ SPINELLI, em Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 10, p. 33, dez. 2005. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.>>. Acesso em: 14 jan. 2008.

⁴¹ Segundo Guattari, os processos de subjetivação são duplamente descentrados, implicando o funcionamento do que chama de “máquinas de expressão” que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (2005).

incluídos –, destas fazendo parte os sistemas de percepção, de afeto e desejo, de representação, de imagem e de valor, dentre outros.

É importante salientar que Guattari prefere falar em “agenciamentos coletivos de enunciação” ao invés de falar em sujeito, seja o da enunciação ou o sujeito psicanalítico. A sua é uma posição que “pode ainda não estar verdadeiramente teorizada, mas, com certeza, está plenamente em ação em todo o desenvolvimento da sociedade” (2005, p. 39), tecendo a teia das relações sociais que perpassam condições e estilos de existência e moldando as subjetividades. Focalizo, então, o ponto de vista de Guattari: qualquer revolução pretendida em nível macropolítico tem a ver também com a produção de subjetividade.

Esse caráter social da subjetivação, entendida aqui como uma individuação, seja pessoal ou grupal, também já estava presente em Freud – o primeiro a mostrar a impossibilidade de centrar a subjetividade no indivíduo. A subjetividade decorre, portanto, como efeito de um mundo que também já é efeito, mas ela não decorre apenas desse mundo. Antes, age como parte dele, num regime de correlação de forças, de ser produzida e concomitantemente produzir, estabelecendo-se, assim, uma reciprocidade de ações, cuja atuação se dá numa dimensão de processo, como lembra Tedesco (2006), em artigo em que relaciona as práticas de linguagem e os processos de subjetivação. Convém frisar seu posicionamento a propósito das práticas serializantes mencionadas por Guattari. Num ponto de vista que parte da constatação da heterogeneidade da linguagem e que, conforme diz, encontra ressonância em Rolnik⁴², Tedesco afirma que:

No contato com a heterogeneidade da linguagem a unidade fictícia do eu fragmenta-se, abandona as modalidades subjetivas repetidoras, serializantes, para ativar seu caráter de deriva, engajada na criação de novos sentidos, na construção de novos modos de dizer e também de experimentar a vida. Ou seja, como efeito do conjunto paradoxal de dizeres é dado à subjetividade viver variadas modalidades de pensar, de sentir, de viver o mundo. O sentido bifurcante dos signos faz proliferar modos de subjetivação singularizantes (2006, p. 361).

Essa experiência singularizante é possibilitada pela existência de pontos de deriva na constituição do sujeito como produtor de um *si mesmo* enquanto ser de linguagem, condição esta complementar às das formações discursivas a que está

⁴² “Esquizoanálise e antropofagia”. In *Cadernos de Subjetividade*, n. 4, 1996, p. 83-94.

exposto e que, numa relação de troca, igualmente concorrem para sua construção/produção.

No caso da obra fílmica de Almodóvar, é possível dizer que ela se identifica como fruto dessa experimentação singular do autor/diretor. Enquanto criador cinematográfico, seu discurso quebra a linearidade de uma forma-sujeito de padrão homogeneizante, próprio do sistema de produção prevalente no momento histórico atual. Inscreve-se, assim, numa prática mutante em relação ao pré-estabelecido. A ordem da repetição se rompe. Instaure-se, em troca, a possibilidade de criação de uma nova rede de significações e subjetivações, pois o cineasta assume modos de pensar e de posicionar-se deliberadamente desestabilizadores em relação ao pensamento modelador de um registro social uniforme e uniformizador de subjetividades que, em última instância, é o construtor do que Guattari diz ser uma produção em massa de um tipo de indivíduo – “serializado, registrado, modelado” (2005, p. 40).

Cria-se, portanto, a partir desse novo discurso, uma nova Formação Discursiva, que se instaura como um contraponto ao intradiscorso anteriormente existente e havido majoritariamente como predominante na área da cinematografia, baseada esta numa ética da narração que Bremond identifica como “dominada por um esquema retributivo”, em que “é considerada como positiva a evolução que consagra a vitória do Bem e/ou a derrota do Mal; negativa, a evolução que leva à derrota do Bem e/ou à vitória do Mal” (1973, p. 53-4); que trata de aventuras “mais cotidianas (adultério, experiências sexuais, virgindades ameaçadas, etc.)”, possíveis de ser tratadas “dentro de uma certa medida”, tomando o valor de “lições” (1973, p. 55-6).

Na FD inaugurada por Almodóvar, os termos consensualmente possíveis de ser tratados dentro dessa *certa medida* o são a partir de uma nova cadeia de formulações/significações discursivas. Rompe-se, portanto, essa *certa medida*, ou seja, a repetição de um mesmo discurso, possível de identificar-se como corresponsável por uma política do dizer ajustada à modelagem maquínica e serializante de que fala Guattari.

Esta nova FD chega, assim, reorganizando um dizer recalcado no silenciamento histórica, moral e socialmente imposto, recuperando à visibilidade discursiva sujeitos discursivos opacificados em FDs calcadas em um saber

discursivo – memória do dizer, como refere Orlandi (2005) – excludente, em um interdiscurso pontuado por *vazios*, por formulações possíveis, mas silenciadas por um *não*, ou seja, por uma negação determinada por injunções sociopolíticas, morais e culturais historicamente constituídas. Ao desnudar em seu discurso fílmico uma forma-sujeito que emerge aproveitando-se desses *vazios*, Almodóvar contribui para a desestabilização dos efeitos do prevalente sistema serializante e maquinico na cinematografia ocidental-ibérica. Essa forma de expressão o insere entre as vozes discordantes constitutivas de uma formação discursiva em que o silenciamento deixa de ser norma invisível no roteiro de filmagem e dá lugar a que a privação e o desejo surjam em *close-up*.

1.2.1.3 Imagens introdutórias III – Ideologia e política: o sujeito do desejo vai ao cinema

Em AD, é conceito básico que o sujeito é efeito de um processo. Inserido em determinada formação social, ele é construído no entremeio dessa formação e também nas zonas limítrofes entre a sua e as demais formações sociais. Como essas relações/articulações são, pela condição do próprio sujeito, constitutivamente ideológicas e também dialógicas, no sentido de que se inserem em relações diacrônicas e sincrônicas de (re)configurações, (re)construções e (re)significações características da própria linguagem, esse sujeito participa também como coautor em processos semelhantes em relação a outros sujeitos. Na base desse processo está a linguagem – determinada pela ideologia e pela história – atuando como sedimento na cadeia signifiante.

Constitutivamente moldado na falta e no desejo, o sujeito da linguagem, e, como tal, motor do processo de constituição/construção *do si mesmo*, é o particular que determina o universal nas relações que estruturam os sistemas sociais, econômicos, políticos, educacionais e partidários, dentre outros. A universalidade de que fala Žižek seria, desde esse ponto de vista, um conceito falso, apenas aparente. Por trás dela, há sempre “a particularidade de um interesse” (1992, p. 59), de determinado desejo constitutivo de um sujeito-discursivo, acrescento.

Desloquem-se agora essas reflexões para o cinema, mundo simbólico do qual os recortes tomados para este estudo representam um fragmento de um todo⁴³ – o filme – e a constatação soará familiar pela similaridade observada. O sujeito fílmico que se projeta na tela nasceu determinado por uma necessidade particular de expressão/projeção, materializando-se como produto a partir de um interesse subjetivo. Ele é um sujeito significante (S) e é também uma mercadoria. No entanto, sua identidade discursiva é alcançada na medida em que a sua existência motiva a existência de seu *interlocutor* – o sujeito-espectador, também este um significante (S). Lembrando-se a fórmula lacaniana, ele é um significante representando um sujeito para um outro significante, no caso, o sujeito-espectador. “Segundo a doxa”, diz Žižek em *O significante e a mercadoria*, “S1 representa o sujeito para S2, para os outros significantes da cadeia (...)” (1992, p. 74).

Voltando à fórmula lacaniana $S1 \rightarrow S2$, Žižek considera como um problema nela existente a impossibilidade de determinar, nessa relação por ele identificada como uma díade significante, qual seria o S1 e qual o S2. Na procura de uma solução para esse impasse, o autor citado começa pelo que qualifica como “elementar”, ou seja, buscar o *diferencial* entre o S1 e o S2. Conclui que não são dois termos do mesmo nível, “opostos segundo a *diferença específica* no pano de fundo do *gênero* comum”:

Sua relação “diferencial” implica que um dos termos não é imediatamente, em absoluto, o oposto complementar do outro, de sua presença, é antes a *ausência* dele, o *vazio* que ele deixa (vazio que é o próprio lugar onde esse termo se inscreve), e o outro termo da díade, o “positivo”, *só faz preencher esse vazio*, tomar o lugar deixado livre pela ausência do primeiro termo. Nesse sentido exato, podemos dizer que cada um dos termos de uma díade significante funciona como a ausência do outro: preenche o vazio da ausência do outro (Op. cit., 1992, p. 74).

⁴³ *Todo* tem aqui a acepção de produto originado da justaposição de dois ou mais planos isolados e não de sua soma. “Parece produto porque em toda justaposição deste tipo o *resultado* é *qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente. (...) quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno”, escreve Eisenstein, exemplificando com esta afirmação de Koffka: ‘Já foi dito: o todo é mais do que a soma de suas partes. É mais correto dizer que o todo é algo da soma de suas partes, porque a soma é um processo insignificante, enquanto a relação todo-parte é significativa’ (2002, p. 16).

A propósito da oposição distintiva, *diferencial*, sujeito-filme *versus* sujeito-espectador⁴⁴, acrescenta-se que se essa oposição funciona como díade significante, não quer isso dizer que há uma alternância entre significantes, ou seja, entre o S1 e o S2. O sujeito-filme vem à presença simbólica de si mesmo no sujeito-filme contra o fundo de sua própria ausência, vazio esse que é preenchido pelo sujeito-espectador, e não contra o fundo de sua realização de oposição complementar com o sujeito-espectador. A palavra a Žižek:

A díade significante sempre inclui, ao lado dos dois significantes “positivos”, S1 e S2, o fundo de ausência possível do significante, \$: os dois significantes, S1 e S2, só podem entrar numa relação “diferencial” por intermédio desse vazio, só podendo cada um deles sobrevir como “positivação” da ausência do outro, isto é, na medida em que “representa” para o outro o vazio de sua ausência. Dessa maneira, já estamos na fórmula do significante: “um significante representa o sujeito” (\$, matema do sujeito, que também pode ser lido com o “ausência-de-significante”, segundo J. A. Miller) “para outro significante”. Pois bem, isso acontece com qualquer significante com que o primeiro significante é pareado: cada um desses significantes representa para ele seu lugar vazio, ou seja, como diz Lacan no *Avesso da Psicanálise*, não existe o princípio significante-mestre, “qualquer um pode vir na posição significante-mestre, no que é sua função eventual, representar um sujeito para outro significante” (1992, p. 75).

Pode-se trazer, como exemplo, a imagem das pegadas úmidas deixadas por alguém numa superfície enxuta qualquer até o momento em que elas deixam de ser perceptíveis. Será este o instante preciso em que se cria o vazio significante de uma ausência que será percebida por quem até ali tenha acompanhado as pegadas visíveis. Acontece, então, o preenchimento simbólico desse vazio significante, criando-se uma equivalência para suprir a ausência percebida.

Sendo assim, sempre será possível atribuir a vários significantes suas respectivas “equivalências”, isto é, as dos significantes que para eles representam seus lugares vazios, suas próprias ausências. Resultará, então, uma série indefinida, dispersa, cada significante entrando numa série *não-totalizada das relações particulares*. O impasse aí criado pode ser solucionado

⁴⁴ A propósito da importância da cadeia significante e da impossibilidade de apreender completamente a significação, é oportuno ilustrar com a observação de Alves, reportando-se a Lacan: “Lacan nos fala do dia e da noite para nos fazer sentir que a própria noção de dia, a noção vinda do dia, é alguma coisa inapreensível. A oposição do dia e da noite é uma oposição significante que ultrapassa todas as significações que ela possa recobrir e mesmo qualquer espécie de significação” (ALVES, Zélia. “Pai imaginário”. In: Revista Veredas. Traço Freudiano Veredas Lacanianas Escola de Psicanálise.) Disponível em: <<http://traco-freudiano.org>>. Acesso em: 30 jan. 2008.

pela simples inversão da série das equivalências: em vez da série infinita e não-totalizada dos significantes que representam para um *significante* seu lugar vazio (o sujeito), expomos *um único significante* que passa a representar o sujeito *para os demais* (...) é somente nesse ponto que se produz o “significante-mestre” no sentido estrito do termo: o ponto de exceção que “totaliza” a série (ŽIŽEK, 1992, p. 75).

Considerando os objetivos deste trabalho, importa, portanto, fazer a relação entre significante-mestre e o desenvolvimento da forma-mercadoria aludida em Marx, tal como propõe Žižek, ou seja, analisando o jogo do singular e do plural tanto quanto a troca dos papéis entre o S1 e o S2 nas diferentes variações da fórmula do significante. Por esse raciocínio, a *forma geral*, pela qual “*um significante representa o sujeito para todos os outros significantes*” (1992, p. 75-77), é a que melhor corresponde a uma possível aproximação elucidativa da relação estabelecida numa sala de cinema entre o sujeito-filme, o S1, o *um significante*, a mercadoria que é *posta no balcão*, para que, cumprindo o seu papel significante, atue junto a um sujeito-espectador, o S2, isto é, ao *conjunto* formado por *todos os outros* sujeitos-significantes, ou seja, a plateia.

Evidencia-se aí uma relação de identificação/aceitação do S2 com o S1 possível de ser exemplificada por uma *leitura política* do gráfico lacaniano do desejo, tal como propõe o autor na obra-referência aludida.

Parta-se da *célula elementar do desejo* (Fig. 1), ou seja, da representação gráfica da relação entre o significante e o significado, para o posterior encaminhamento da reflexão aqui pretendida:

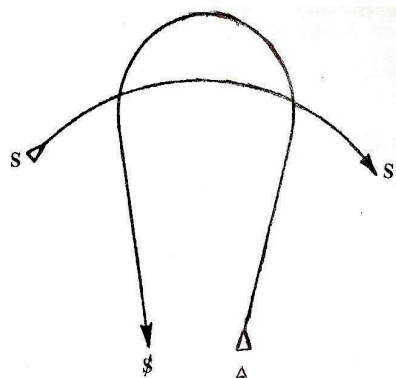


Figura 1 – Gráfico da relação lacaniana entre significante e significado.

O gráfico demonstra a reestruturação dada por Lacan à relação entre significante e significado, representados por Saussure com duas linhas paralelas ou

pelas duas faces de uma folha de papel. Lacan trabalha a noção de duplo movimento sob um outro ângulo. Ele refere uma intenção mítica pré-simbólica, assinalada por Δ , subjacente à cadeia significante, às séries de significantes assinaladas pelo vetor $S-S'$. O que *sai do outro lado*, “depois que a intenção mítica, real, passa através do significante e o ultrapassa, é o sujeito, que recebe a notação do matema \$”, ou seja, “(sujeito dividido e, ao mesmo tempo, o significante apagado, a falta de significante, o vazio na rede do significante)” (ŽIŽEK, 1992, p. 100).

Essa articulação é o atestado inicial da ocorrência do processo de interpelação dos indivíduos em sujeito, diz Žižek, acrescentando que

O ponto de basta é o ponto através do qual o sujeito é costurado ao significante e, ao mesmo tempo, é o ponto que interpela o indivíduo como sujeito, dirigindo-se a ele através do apelo a um certo significante-mestre (“Comunismo”, “Deus”, “Liberdade”, “América”); numa palavra, é o ponto de subjetivação da cadeia significante.

Um aspecto importante desse nível elementar do gráfico é o fato de que o vetor da intenção subjetiva sustenta o vetor da cadeia significante às avessas, numa direção retroativa: ultrapassa a cadeia num ponto anterior àquele em que a cruzou inicialmente. O que Lacan destaca com isso é precisamente o caráter retroativo do efeito de significação, o fato de que o significado fica atrás em relação à progressão da cadeia significante: o efeito de significação é sempre produzido na posteridade (1992, p. 100).

O ponto de basta, explica ele, representa o lugar do grande Outro, código simbólico e sincrônico, mas não exatamente o lugar do Um. Este é o Um psicanalítico, que, diferentemente do Um do padrão, do comum a todos, do conagraçamento, é base de todo confronto, lugar que escapa sempre à apreensão e em que as singularidades rotineiramente estão forçando a invenção e a criatividade (FORBES, 2002).

Interessa a este trabalho o fato de o vetor da intenção subjetiva sustentar o vetor da cadeia significante num movimento retroativo (Fig. 1). O resultado é que o significado fica sempre atrás em relação à progressão da cadeia significante e que o efeito da significação é sempre produzido posteriormente.

Em *Todo sobre mi madre* é perceptível essa relação. A cena inicial é claramente estruturada numa progressão significante retroativa. Tal retroatividade, como será possível confirmar depois, está presente ao longo de todo o filme, costurando-lhe as diferentes sequências. É perceptível em todas elas um seguir, um deslocar-se para um sempre mais adiante, mas esse avançar é justificado pela

busca de determinado elemento da cadeia significante que ficou preso nas urdiduras de um ontem ainda por entender. Esse processo é melhor percebido quando se recorda que no espaço fílmico-ideológico criado por Almodóvar sempre flutuam significantes como *morte*, *mãe*, *transexualidade*, *religião*, *família*, *identidade*, *falta/ausência* e *liberdade*, dentre outros recorrentes em sua obra autoral.

No caso do *corpus* deste trabalho, essa cadeia será suplementada por um significante-mestre, a *falta constitutiva* do pai da personagem Esteban, que determina retroativamente a significação aos demais significantes. Tal processo é explicado justamente pelo bastreamento: essa falta constitutiva só se torna *real* quando percebida como uma *ausência*, significação que se *costura* ao significante e dá sentido aos demais significantes flutuantes justamente pelo *efeito da retroação*.

2 CENAS EM CENA

2.1 DO IMAGINÁRIO À FALA DA/PELA IMAGEM

2.1.1 A imagem no espelho – “rio semântico”

2.1.1.1 Um mundo, dois domínios

Onírico e mágico – esse é, por antecipação, o mundo do cinema. Ficcional, *cria* situações plausíveis e, nesse ato criador, joga com a relação existente entre o eu ideal e o ideal do eu, mas não só isso: caminha à vontade por dois domínios – o da *identificação imaginária*, que ocorre com a imagem que se gostaria de ser, e o da *identificação simbólica*, que acontece desde o lugar de onde se é observado, de onde o sujeito olha para si mesmo de maneira a parecer simpático a si próprio, a ser querido e aceito.

Do ponto de vista das imagens, o cinema é generoso em fabricá-las. Os filmes mostram à platéia modelos e ideais a serem seguidos, imitados espontaneamente, numa perspectiva autocondescendente de *maturidade*, na afirmação de Žižek (1992). E assim o faz apesar dos riscos que comporta, já que o traço de identificação também pode conter “uma certa falha, uma fraqueza, uma culpa do outro, de modo que, ao enfatizar essa deficiência, podemos inadvertidamente reforçar a identificação” (1992, p. 104). Este tema voltará a ser objeto de atenção neste trabalho, até porque é da natureza da linguagem cinematográfica não somente sua autonomia, mas também sua interdependência e inserção entre as artes e as culturas, sua interação no cotidiano, suas maneiras de expor e de ocultar, como lembram Fernando e Benjamin Albagli no depoimento com que apresentam *A linguagem secreta do cinema*, de Jean-Claude Carrière (2006, p. 7). Dizem que, para Carrière, “os filmes não existem só ali, na tela, no instante de

sua projeção. Eles se mesclam às nossas vidas, influem na nossa maneira de ver o mundo, consolidam afetos, estreitam laços, tecem cumplicidade” (2006, p. 8).

Um *rio semântico*, como definiu Milan Kundera e como recorda Carrière, as sequências fílmicas envolvem os indivíduos e os transformam em terra porosa, pronta para absorvê-las. É assim que essas sequências/imagens adquirem tal dimensão de familiaridade que, até alcançarem o limite possível ao sujeito de embeber-se delas sem afogar-se, não terá esse sujeito a urgência de detê-las e sentir-se solto, à margem, alheio à sua influência. No entanto, surgida essa urgência, o sujeito-espectador ou estanca o fluir desse *rio semântico*, ou lhe redireciona o percurso e o sentido de cada onda.

Essa, aliás, é uma realidade consoante com o contemporâneo advento da tecnologia e a formação de novos espectadores, tanto quanto é real o advento da ilusão de ser o espectador o dono e senhor da linguagem cinematográfica. Avanços como a chegada do videocassete primeiro e do DVD depois, além da comodidade permitida pelo uso do controle remoto, permitiram ao sujeito-espectador comandar a sequência lógica que deseja dar ao filme escolhido para ver na tela de um televisor. Controle remoto à mão, o sujeito-espectador impõe o *seu* comando sobre a narrativa fílmica, seja *cortando* uma sequência que, desde o seu nível de exigência/gosto, considere *descartável* e passando para outra, seja simplesmente trocando de filme/canal.

Está aí plantada a ilusão de que a imagem pertence ao espectador, de que alguma forma de poder ele possui sobre ela, circunstância que levou Fellini a considerar que a chegada da televisão contribuiu para a formação de um tipo de espectador *autoritário, arrogante e neuroticamente impaciente*. Carrière concorda (2006, p. 46), e relembra que

(as imagens) são simples imagens perseguindo outras imagens, sem nenhuma esperança de tragá-las. Essa impaciência, dizia Fellini, nunca poderia ser satisfeita ou mitigada, pois não conseguimos fixar nossos olhos numa imagem antes de eliminarmos o filme a que estávamos assistindo, assim como não podemos pronunciar duas palavras ao mesmo tempo (2006, p. 47).

Essa é uma constatação que confirma um real inquestionável – a dupla constituição do filme. Por um lado, ele é uma mercadoria, um objeto de consumo,

isto é, produzido e construído de acordo com saberes e normas técnicas específicas. Seu ingresso e circulação dão-se num mercado determinado, o mercado de bens e serviços de entretenimento, sendo este regulado ideológica e politicamente pelo sistema social e econômico dominante.

Por outro lado, todo filme é, na sua essência constitutiva, um ente simbólico, ideológico, nessa condição materialmente inapreensível e imensurável. Entra-se aqui no campo do imaginário e da imagem, da presença do simbólico. Nessa condição, embora sendo uma mercadoria e, portanto, à disposição de um público *consumidor*, um filme/produto é um universo *fictício*, uma (ir)realidade circunscrita a um espaço e a um tempo determinados que, embora mensuráveis do ponto de vista das dimensões da sala, do número e *materialidade* dos fotogramas nas fitas de celulóide, e da duração da projeção, são imensuráveis se vistos sob a perspectiva de repercussão na memória e nos efeitos ideológico-comportamentais que possam originar no seu *consumidor/espectador* e, dessa forma, dos reflexos perceptíveis nos espaços de convivência deste. Não se pode, aqui, omitir a definição dada por Debord para *espetáculo* – classificação em que, além de mercadoria, enquadra-se o cinema enquanto objeto/bem cultural. Escreve ele que

O espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real. O espetáculo é, materialmente, a 'expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem'. A 'nova força do embuste' que nele se concentrou tem por base essa produção, pela qual 'com a massa de objetos cresce... o novo domínio dos seres estranhos a quem o homem fica sujeito'. É o estágio supremo de uma expansão que fez com que a necessidade se oponha à vida (1997, p. 138).

Portanto, enquanto espetáculo e, como tal, na definição de Debord, ideologicamente constituído, um filme é um bem intangível, impossível de ser valorado monetariamente, seja por peso, seja pelo número e qualidade dos recursos humanos e materiais empregados na sua produção. Tampouco um filme pode ser pago no justo *preço* pelo seu *espectador/consumidor*. Este apenas paga pelo direito a ingressar na sala de projeção e de interagir imaginária e ilusoriamente com as imagens e situações-símbolos projetadas na tela. O *custo* – um valor pré-estabelecido, de acordo com as regras mercadológicas em vigor – é, portanto, tão *simbólico* quanto o são as imagens a que o espectador terá acesso.

2.1.1.2 Do (in)visível ao nomeado

Neste item, a ideia é refletir sobre o papel do imaginário e do simbólico – matérias intangíveis, mas contraditoriamente reais – como elementos constitutivos do diálogo que se pretende vislumbrar entre os discursos pêncheutiano e fílmico.

“Uma sociedade só pode existir se uma série de funções são constantemente preenchidas (...) ela inventa e define para si mesma tanto novas maneiras de responder às suas necessidades, como novas necessidades”, diz Castoriadis (1982, p. 141). Várias são as necessidades tidas como inerentes à constituição dos núcleos sociais, desde a produção de bens e serviços necessários à subsistência física e material, à gestão e ao convívio coletivo, até a necessidade de criação e/ou disponibilização de bens considerados próprios da natureza humana. Incluem-se nestes os bens do espírito, isto é, os bens culturais, desde os provindos e/ou supridos da/pela educação formal até os gestados pelo desejo natural de cada ser humano de expressar de alguma forma a relação que estabelece com seu entorno geográfico e social, registrando-a.

Para responder a essas necessidades individuais e sociais, os seres criam símbolos, classificando-se estes em graus e maneiras distintas, mas todos eles nascidos da imaginação/aceitação de um grupo social como resposta às demandas por representações nas mais diversas instâncias, algumas destas, inclusive, impossíveis de existir sem a instância do simbólico. Sistemas de direito, poderes instituídos, o arcabouço doutrinário e ritualístico das religiões, a normatização de relações interpessoais em qualquer nível, as posições ocupadas pelo próprio sujeito nas diferentes esferas de convivência, as decisões, os gestos e as tratativas de qualquer ordem, por exemplo, constituem uma rede simbólica, ou seja, uma rede de significantes. Estes possuem um conteúdo de significado que é a sua própria substância, que lhes atribui existência numa ordem racional de aceitação ou não, e que implica consequências, desejadas ou não, a quem ingressa nessa rede. “A sociedade constrói sempre sua ordem simbólica num sentido diferente do que o indivíduo pode fazer. Mas essa constituição não é “livre”, diz Castoriadis (1982, p. 147).

E acrescenta:

Ela (a ordem simbólica) deve tomar sua matéria no “já existe”. (...) Todo simbolismo se edifica sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes, utilizando seus materiais. (...) Por suas conexões naturais e históricas virtualmente ilimitadas, o significante ultrapassa sempre a ligação rígida a um significado preciso, podendo conduzir a lugares totalmente inesperados (1982, p. 147).

Situando-se assim o simbólico como condição básica da existência material e psíquica das sociedades, cabe direcionar o foco desta reflexão sobre a instituição simbólica primeira – a linguagem, ancoradouro para o pretendido neste trabalho.

Primordial enquanto instituição simbólica, a linguagem – nas suas mais variadas expressões – se faz no *já existe* de que fala Castoriadis. Seu conteúdo significativo *costura* significados novos a significados anteriores, isto é, históricos e naturais, informando e nomeando novas realidades, apontando necessidades, negando, suprimindo e conservando ambiguidades, ambivalências, equivalências, contrariedades.

Onde, porém, buscar esse *já existe* de que se origina a linguagem? Arrivé (2001) analisa a contribuição de linguistas à teoria freudiana que aproxima língua e simbolismo como tendo origem numa fonte comum. Cita Hans Sperber, um dos dois linguistas mais mencionados por Freud (o outro, diz, foi Carl Abel), e sua teoria sobre a influência dos fatores sexuais na origem e na evolução das palavras, exposta em artigo do mesmo nome, publicado na revista *Imago* (1912), e segundo a qual a primitiva espécie humana, originária de seres vivos inferiores, não possuía linguagem. Esta teria surgido posteriormente, no decorrer do longo trajeto que trouxe esses seres primitivos ao ser que hoje é o homem: “O estado primitivo destituído de linguagem é uma hipótese incontornavelmente necessária e não [como pretende Wundt, M.A.] uma ‘ficção vazia de sentido’ [p.407]” (2001, p. 81). Mais adiante, ele afirma: “Na minha opinião, todos os índices mostram que é no exercício da sexualidade que devemos reconhecer uma das raízes, ou melhor, a raiz essencial da linguagem [p. 410]” (2001, p. 82).

Arrivé conjectura que se a teoria de Sperber assume um papel preponderante no pensamento freudiano a respeito de palavra e simbolismo, no caso de ser verdadeiro que “as necessidades sexuais desempenharam papel dos mais

importantes no nascimento e no desenvolvimento da linguagem” (1916-1917, p. 184) e se, igualmente, for possível a garantia de que “a palavra se destacou da sua significação originalmente sexual para ligar-se definitivamente ao trabalho (1916-1917, p. 185)”, então

não existe mais contradição entre o funcionamento da linguagem e o do simbolismo. Simplesmente, o segundo conservou uma propriedade que a linguagem – parcialmente – perdeu: torna-se possível ver na relação simbólica uma sobrevivência da antiga identidade das palavras (ARRIVÉ, 2001, p. 83).

Portanto, se psicanaliticamente é possível explicar como estando na sexualidade a raiz da linguagem humana, e se está predominantemente calcada na sexualidade a linguagem fílmica utilizada por Almodóvar na totalidade de sua obra, pode-se concluir pela relação estreita que essa obra comporta com o simbólico da linguagem, e, também, por sua importância no delineamento de um perfil discursivo mais verdadeiro no conjunto de vozes significantes na sociedade contemporânea.

Trate-se do simbólico da linguagem fílmica, portanto, a partir dos três registros que compõem o funcionamento da cadeia significante na teoria lacaniana – o real, o simbólico e o imaginário (RSI) – segundo a figura topológica do Nó Borromeano (Fig. 2), feito de três círculos entrelaçados, significando os três registros⁴⁵ mencionados e a relação de interdependência e coexistência existente entre eles.

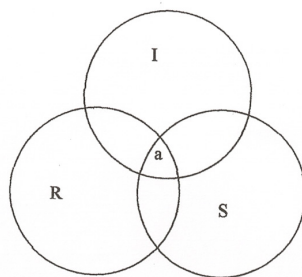


Figura 2 – Nó Borromeano, na concepção criada por Lacan, formado por três círculos entrelaçados representando, respectivamente, o Inconsciente, o Real e o Simbólico.

⁴⁵ Os três registros mesclam no seu interstício, respectivamente, o Real - o lugar do impossível, onde trabalha a psicanálise e onde se encontra a *alíngua*; o Simbólico, que é a cadeia significante, o lugar do discurso e onde atua a AD; e o Imaginário, espaço da ideologia. Nesse interstício se instaura o lugar da falta, de que o objeto (*a*) é a presentificação.

Neste estudo, a reflexão sobre *Todo sobre mi madre* surgirá como um objeto teórico, ocupando o lugar do que Lacan denomina como objeto *a*, no centro do Nó Borromeano. Este lugar, para efeitos do fazer cinematográfico como criação/produção artística, funciona como um centro escuro, ponto *vazio*, pré-discursivo, anterior ao início do processo criativo, no entrecruzamento dos três registros lacanianos. Linguisticamente, é esse centro o lugar onde surge o objeto *a*, recoberto pelo simbólico e pelo imaginário e a partir do contorno que lhe é dado pela pulsão, tal como conceituado por Lacan, materializado no discurso, nos atos falhos da língua, instaurados estes pelo equívoco, conforme Tfouni e Laureano (2007). Transportado para este estudo, esse é o espaço que, no interstício de saberes, será o lugar da falta estrutural/ausência que o objeto teórico filme, tocando o simbólico, irá assinalar e, embora parcialmente, suprir.

2.1.1.3 Uma (re)construção (i)material da memória: entre o mundo narrado e o mundo criado, um mundo imaginado

Memória, em AD, é a memória discursiva, responsável por atualizar o que se diz no momento da enunciação, confirmando, rejeitando, fazendo aparecer ou até ocultando enunciados. Inerente à linguagem, é graças a ela que emerge a memória coletiva, como se fora voz anônima repercutindo desde o interdiscurso e expandindo-se diferentemente nos mais variados discursos. Ela está associada à formação discursiva e resulta da capacidade desta de fazer atuarem formulações anteriores, já que enunciar é sempre situar-se em relação a um *já-dito* que é o Outro do discurso. A partir dessa transposição do *já-dito* ao que se diz, mudam as condições de produção e, conseqüentemente, proporcionam-se novos conteúdos semânticos aos fragmentos trazidos de formulações anteriores.

É possível dizer, então, que a memória discursiva tem participação fundamental no trabalho de reelaboração dos sentidos, de refundação destes, na medida em que os reatualiza num processo de ressignificação que acontece em conformidade com as circunstâncias reais de enunciação no instante em que esta se realiza. Está aí o vínculo possível entre o *já-dito* e o *por-dizer* no momento em que esse *x* por-dizer está sendo dito. O elo entre um e outro seria o imaginário. À semelhança de um fio, ele vai costurando *x* ao tecido do mundo e, dessa forma,

segue moldando na realidade concreta a realidade desejada e buscada – construindo as memórias individuais e sociais enquanto fatos de significação possíveis de ser memorizados e integrados ao corpo social como elementos vivos de uma memória coletiva (DAVALLON, 1999).

No entanto, como o registro ou evocação de um acontecimento não significa obrigatoriamente a constituição de um fato da memória social, faz-se necessário trazer à reflexão o papel dos operadores de memória social – os objetos culturais, entre eles situado o cinema. Registrando acontecimentos singulares ocorridos em certo instante da existência de uma determinada comunidade social, eles conterão em sua própria estrutura um valor representativo essencial daquele momento, das circunstâncias que cercaram seu surgimento e realização. Estarão esses objetos a meio caminho entre *memória coletiva* e *história*, podendo-se adiantar, a título de hipótese, como afirma Davallon, que isso não acontecerá no “sentido de um antagonismo, mas antes de uma conjunção, de um entrecruzamento, de uma síntese” (1999, p. 27) entre elas. Essa importância dos objetos culturais no registro e na fixação da memória amplia-se também pelo fato de eles possibilitarem um controle da memória social em razão de seu funcionamento formal e significativo.

Note-se que, com a intenção de fugir ao entendimento da memória sob um sentido psicologista resultante do exercício da *memória individual*, Michel Pêcheux sentiu ser necessário distinguir esse sentido dos “sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscritas em práticas, e da memória construída pelo historiador” (1999, p. 50). Entende-se, então, que os objetos culturais definem-se como resultantes de práticas sociais, depositários da memória social, inscrevendo-se nela e, ao mesmo tempo, inscrevendo-a numa linha de continuidade histórica, como referenciais espaço-temporais dos acontecimentos. Além disso, constituem-se em vínculo perceptível de uma

passagem do ‘visível’ ao ‘nomeado’, na qual a imagem seria um operador da memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito. Na transparência de sua compreensão, a imagem mostraria como ela se lê, quer dizer, como ela funciona enquanto diagrama, esquema ou trajeto enumerativo (1999, p. 51).

Cabe trazer a esta reflexão a contribuição de Durand, a uma formatação conceitual do que ele considera como “um fenômeno que por natureza escapa às

normas da semiologia” (2002, p. 40), ou seja, o processo motivador da gênese do simbolismo imaginário. Este, segundo diz, teria uma gênese recíproca, que oscilaria entre os gestos pulsionais e as influências do meio material e social e vice-versa. Definindo imaginário, diz o autor:

Afinal, o imaginário não é mais do que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como mostrou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo (2002, p. 41).

Transportem-se esses conceitos à materialidade do *corpus* em análise neste trabalho e se perceberá a materialização do ponto de vista de Durand. Mais concretamente, estabeleça-se uma relação entre simbolismo imaginário e cinema. Situe-se o primeiro como o trajeto definido pelo referencial teórico proposto por Pêcheux, isto é, em que a representação subjetiva do objeto se deixa modelar tanto pelas pulsões quanto pelas influências do meio, e cinema enquanto forma como acontece a representação imagética na condição de resultante das experiências visuais anteriores, evocadas pelas imagens escolhidas pelo diretor para criar um universo que, embora fictício, *induz* o espectador a *imaginá-lo* como real.

Feita essa aproximação, nota-se que serão as pulsões subjetivas, atuando mutuamente combinadas com as experiências existenciais ligadas ao meio objetivo e resgatadas pela memória visual/discursiva, que determinarão o mundo imaginário em que navegarão, cada um no seu devido tempo, o criador cinematográfico, o homem-artista, responsável por um trabalho autoral, e o espectador. Pulsões subjetivas e experiências existenciais determinarão o produto final que chegará à tela, materialização do ponto de vista e da perspectiva sob os quais acontecem, respectivamente, a criação da obra fílmica, sua recepção posterior pela platéia e a interação que esta consiga estabelecer com a obra nascida do mundo imaginado pelo cineasta.

2.2 O OUTRO, E O OUTRO E OS OUTROS DOS OUTROS

2.2.1 No roteiro, a falta e o desejo

2.2.1.1 Sonho e desejos humanos

Com que sonha o ser humano e que faz ele para dar *vida* ao que sonha e viver *no* que sonha? Em que sentido sonhar é pré-manifestar um desejo, atribuindo-lhe forma, tamanho, aparência, consistência ou até mesmo sabor? É possível satisfazer um desejo pelo exercício do olhar? Que é *olhar*?

Começo pela reflexão sobre o que é o sonho. Para chegar a defini-lo, Freud propôs uma interpretação gradual, a partir do possível de ser superficialmente utilizável pela pessoa que sonha quando, ao despertar, relata o conteúdo do sonho – estágio esse definido por ele como sonho manifesto. O produto do trabalho do sonho, e não o próprio sonho, é o considerado por Freud como sendo efetivamente o sonho. Significa dizer que o sonho acontece como um trabalho do inconsciente, resultante do pensamento latente ao sonho num estágio pré-consciente anterior ao próprio sonho. Esse estágio é relacionado à atividade consciente realizada durante o dia, e a um resíduo diário, na definição do próprio Freud, que se liga ao pensamento latente. No entanto, este pensamento latente é aberto também para a atividade consciente. Ele serve de canal para a expressão de desejos e impulsos afetivos íntimos. Mantidos sob controle, durante o sono, período em que a atividade onírica acontece porque a vigilância sobre o inconsciente diminui, esses desejos e impulsos deslocam-se para o interior da atividade consciente, sem qualquer perigo para esta, já que a atividade onírica permanece num nível simbólico desligado da ação. Em resumo, diz Furth, “o desejo inconsciente fornece a energia, a motivação para a formação do sonho, e o pensamento latente é bem-vindo ao desejo inconsciente, à medida que se presta a expressar o desejo como realizado” (1995, p. 49).

Para Freud, estudar os sonhos, interpretando-os, possibilitou o estudo da maneira como age o inconsciente, ou seja, em nível profundo, “o sonho expressa a realização de um desejo inconsciente; mas, ao mesmo tempo, disfarça a expressão e liga ao resíduo diário, para torná-lo aceitável à pessoa consciente” (1995, p. 50). Levar esses estudos para outras áreas da vida diária, como a produção artística e a formação dos grupos sociais, ampliou a importância da contribuição de Freud e de seus estudiosos para além das finalidades terapêuticas. Possibilitou, ainda, que se

especule sobre os objetos culturais como resultantes da atividade onírica inconsciente, manifestando-se mediante a realidade psicológica de um desejo, expressando-se na forma de um componente afetivo ativo, de imagens ativas. Estas adquirem uma espécie de vida graças a um prazer visual que, no caso do cinema, desperta no espectador cinematográfico quando este está em estado consciente, e nisso diferenciando-se do sonho. A propósito de a experiência cinematográfica situar-se nesse limiar entre sonho e realidade, cabe trazer a afirmação/proposta de Guimarães:

Ora, a psicanálise, justamente, retira a realidade da base das produções fantasísticas, colocando aí o rejeitado, aquele ponto obscuro pensado por Lacan como real excluído. Isto significa que a impressão de realidade, longe de ser ponto de partida, é produto do trabalho inconsciente de figuração no sonho. Propomos assim que o cinema parte não da realidade objetiva, já que realidade é fantasia, mas do real sempre escapante, só surgindo imaginarizado (sic) e simbolizado, sendo que o “real” simbolizado corresponde à realidade (2004a, p. 63).

Se a *realidade é fantasia* e se o que se projeta na tela é o *real* simbolizado correspondente à realidade, tal como afirmado pela autora no fragmento destacado, pode-se compreender como uma representação da ausência da realidade objetiva o que o olhar do espectador capta a partir das imagens projetadas na tela. O sujeito discursivo que se projeta ali é, pois, a presentificação de um não-estar, isto é, uma ilusão de realidade, que se torna signo, mostrando uma ausência que, enfim, não representa (2004a, p. 68). A autora complementa:

Em seu poder de fascinação, o signo, que é a presentificação de uma ausência, é tomado pelo sujeito como a coisa mesmo que não está lá. No sentido dado por Lacan, o signo vem no lugar do objeto perdido para sempre e, neste sentido, ele tem a ver com o objeto *a* como *mais gozar* que causa o discurso, o qual é articulado em torno da perda pela repetição significante (2004a, p. 70).

O que se obtém, então, indo ao cinema, será a sensação de um *mais gozar* proporcionada por uma realidade que o espectador sabe ser fictícia, inventada. Mesmo assim, aceita expor-se a ela, submisso ao fascínio proporcionado pela aparência que, coisificada, na tela vira aparição. Há que se reconhecer, nesse intrincado jogo de parecer-ser-o-que-não-é e de aceitar-como-real-o-que-não-o-é, o papel preponderante exercido pelo olhar. Mas que gozo é esse que se satisfaz

conduzido pelo olhar? No ensaio *O que o olho não vê*.⁴⁶, Tiburi lembra que, desde a tese de Debord sobre a sociedade do espetáculo,

dizer que existir é ser visto virou um lugar comum, a infeliz atualidade do narcisismo industrializado. (...) Mais que ser visto, numa sociedade visual é o desejo de ver que está em jogo. Termos como 'voyeurismo' entraram no vocabulário comum. Num viés psicanalítico pode-se traduzi-lo por 'gozo escópico' (2007, p. 38).

Uma reflexão mais atenta demonstra que a procura desse *gozo escópico* se dá num duplo movimento conduzido por um terceiro – de um lado, pelo olhar subjetivo da câmera na captação das imagens que, mais tarde, constituirão um todo simbólico diante do sujeito-espectador; de outro lado, pelo olhar do espectador que, por identificação imaginária, fica diante de si mesmo, confrontando-se com o que vê como se real fosse. Tais olhares convergem para um terceiro, o olhar das personagens no cenário fictício criado na tela como ilusão de verdade. É como se o olho da câmera se prolongasse no olho do espectador conduzido por um fio invisível, o olhar da personagem em cena. Cria-se um processo de identificação em que um seria o duplo do outro, ambos em tempos diferentes convergindo para um terceiro, num prolongamento que, no entanto, não chega a se concretizar. O olhar das personagens na tela, porque *congelado* no instante da edição do filme, será sempre o mesmo na repetição dos mesmos movimentos, nas mesmas direções e com os mesmos conteúdos simbólicos que, no entanto, significarão diferentemente de acordo com o olhar de cada espectador. Isso ocorre porque o espectador, embora a ilusão evanescente de pertencimento às cenas, permanece nelas como protagonista de uma *outra cena*, a que se desenrola na platéia, espaço em que o único deslocamento possível é o do olhar como objeto da pulsão escópica mencionada pela psicanálise freudiana.

A citada é uma realidade, aliás, análoga ao efeito obtido pelo pintor espanhol Diego Velázquez, em *As meninas*. Nesse óleo, o olhar do Velázquez-pintor-personagem “encontra” outro olhar – o de um sujeito imaginário à sua frente, cuja presença diante da tela é, assim, recuperada *ad aeternitatem* pelo próprio Velázquez. Esse olhar é atemporal. Cria um “vínculo” com o observador da tela, integrando-o na cena e fazendo-o sentir-se como se dela fizesse parte.

⁴⁶ Seção “Filosofia – Ponto de Vista”. *Cult*, n. 120, p. 38-9, 12/2007.

Semelhantemente, diante da tela de cinema, o espectador é a personagem que, embora não visível, é essencial. Enfim, é para adquirir sentido diante do olhar desse espectador que as cenas se desenrolam e os olhares falam do interior do quadrilátero iluminado, captados pelo olhar da câmera. Esses três olhares estão no tripé que sustenta imageticamente o filme enquanto sujeito discursivo.

2.2.1.2 Na tela, o discurso do corpo

Na concepção de Santaella e Nöth, o mundo imagético é constituído por dois domínios – o das imagens como representações visuais, nas quais se incluem as imagens cinematográficas, e o domínio imaterial, este constituído pelas imagens na mente humana. No primeiro caso, o das representações visuais, as imagens “são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual” (2005, p.15). No segundo, o do domínio imaterial, as imagens surgem como representações mentais. É neste segundo domínio que se gestam as do primeiro. No entanto, também estas se originaram no mundo visual.

Há, pois, uma ligação indestrutível entre os dois domínios, ou seja, entre o lado perceptível e o lado mental do mundo imagético. Entram aí os conceitos de signo e representação como conceitos unificadores desses dois domínios da imagem. Os mesmos autores informam que “como um sinônimo de *signo*, *representação* já se encontra em Locke, e, na sua primeira fase, Peirce caracteriza a semiótica, em 1865, como ‘a teoria geral das representações’ (...), falando também simplesmente de ‘signo ou representação’” (2005, p. 16).

Percebe-se, então, o entendimento do conceito de *representação* como um processo de utilização sógnica, processo esse que se concretiza como ação na mente de alguém ao despertar-lhe a concepção de algo, ao evocar-lhe sensações, ao provocar-lhe reações, pela *materialização* mental que faz do objeto como se este fosse realmente quem ou o que evoca.

Ao unir expressão e representação na imagem em movimento, o cinema se apropria das funções que unem os domínios visual e mental do mundo das imagens para atuar no imaginário da platéia. Com isso, recupera o papel da imagem que a visão aristotélica da verdade, baseada na visão binária de um falso e um verdadeiro que nascera em Sócrates e passara por Platão, foi aos poucos desvalorizando por

não possibilitar que se lhe extraísse, pela percepção, uma única proposta *verdadeira* ou *falsa* formal, tal como previa o raciocínio dialético, excludente de um terceiro (DURAND, 2004). A propósito da existência desse *terceiro* raciocínio, escreve Durand:

A imagem pode se desnovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença” (2004, p. 10).

Será essa *realidade velada* o *terceiro* e, para o cinema, característico *raciocínio* dialético possibilitado pela imagem, que o torna singular e o faz jogar com as forças do imaginário – essas mesmas forças que se foram erodindo por influência do racionalismo aristotélico, somado ao iconoclasmo que, a partir do oitavo século, persegue idólatras, soma-se depois à escolástica medieval e, num terceiro momento de seu avanço, encontra-se com as bases da física moderna que nascia de Galileu e Descartes. No entanto, tal é a força do imaginário que igualmente Platão, antes mesmo de Aristóteles, preocupou-se com legitimar a imagem de alguma maneira. Durand (2004) lembra que Platão fez de seus famosos *Diálogos* instrumentos de difusão do raciocínio dialético. Entretanto, ele próprio sabia de sua finitude, e que valor se lhe vinha sendo atribuído ao longo do tempo:

muitas verdades escapam à filtragem lógica do método, pois limitam a Razão à antinomia e revelam-se, por assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a antiguidade grega conhecia muito bem: o mito. (...) Platão admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma (2004, p.16-7).

Essa imagem mítica fala diretamente à alma porque, pertencendo o mito ao imaginário social, ele toca igualmente nos arquétipos que constituem os indivíduos que, agrupados, dão vida ao que Orlandi – ao lembrar *espírito da sociedade* e recuperando Sigmund Freud em *Psychologie des masses et analyse du Mot*, referindo-se a corpo e grupo, escreve ela que “ninguém deve se colocar à frente: todos devem se parecer e ter a mesma coisa” –, diz ser “uma obscura equação” entre ambos (In: MARIANI, 2006, p. 24).

Essa é uma equação que se pode aplicar ao cinema enquanto arte de *representação e expressão*. O que fala e interage nas imagens que tomam a tela é o

corpo das personagens em movimento, individualmente ou em grupo, sugerindo serem realidade gestos, emoções, sensações, percepções que, embora aparentem ser reais, são ilusão de verdade. O que ouve e interage na platéia é o corpo dos espectadores, individualmente ou em grupo, tocado pelos mesmos gestos, emoções, sensações, percepções – resposta, enfim, ao apelo mítico. Este, dialogicamente, flui e reflui desde a tela iluminada, transformado num discurso coletivamente inteligível. O que seria uma experiência individual, nascida do olhar perscrutante do diretor, traduz-se num discurso capaz de *criar* uma verdade que, naquele instante, passa a ser compartilhada como real, embora fugaz. Não por outra razão, observam-se, durante as projeções cinematográficas, reações coletivas de alegria, tristeza, medo, repulsa ou estupefação que, manifestadas em uníssono, transformam as platéias num único corpo, um corpo coletivo, e, para retomar Platão, numa única alma.

No caso do transgressor discurso fílmico característico da FD almodovariana, a tela se transforma num oásis encantatório. Nela o (in)dizível deixa de sê-lo para assomar, audível e visível, diante da platéia, fazendo-a sentir-se um sujeito que se olha, fala, sente-se ouvido e visto. A diversidade identitária que singulariza cada espectador, por instantes, e só por instantes, dá a impressão de ser uma *unidade* coerente e em movimento. Dá-se aí um reencontro com o lacaniano estádio do espelho.

J. D. Nasio, ao refletir sobre as sensações que o estádio especular provoca no bebê, alude a uma defasagem existente “entre o que a criança vê no espelho e o que sente em seu corpo, entre o corpo *visto* e o corpo *sentido*” (2009, p. 87). Entretanto, é diante do espelho, tomando a própria imagem como seu modelo, que a criança começa a se construir identitariamente. É esse o momento em que “eclode o *eu* simbólico e desabrocha o *Eu* imaginário” (2009, p. 89).

Transportando-se essa visão psicanalítica para uma relação discursivo-dialógica com o caráter significante do cinema, torna-se perceptível uma forma-sujeito singular, constituída pela platéia que, naquele instante, por um processo de identificação, percebe-se *sendo* o que lhe desperta o que vê e sente nos corpos que assomam na tela; essa forma-sujeito *diz no* discurso desses corpos em movimento. Outra vez relendo Nasio pela perspectiva da realidade de uma sala de cinema, a platéia sente que *é* nas imagens que vê.

TRAVELLING II
SOBRE O CORPUS

3 REMONTANDO AS ELIPSES

3.1 ALÉM DAS PALAVRAS E DAS IMAGENS

3.1.1 A língua no conjunto-significante de *Todo sobre mi madre*

3.1.1.1 Plano I – Discurso & Imagens

Toda situação discursiva real pressupõe não apenas o que se diz e o como é dito, mas igualmente a cena em que se realiza o discurso. Significa dizer que toda cena comporta não só os sujeitos envolvidos nessa situação e as (re)ações físico-comportamentais que apresentam na procura da adequação – e/ou entendimento – da palavra à coisa a ser dita e à situação interlocutiva em si mesma. Por isso, para a análise discursiva a que me propus, possui relevância também uma outra espécie de linguagem, aquela criada pelo cenário em que se movimentam atores-personagens, ou seja, o universo imagético em que essas mesmas personagens se inserem e onde interagem discursivamente. Portanto, é do encontro do verbal com o não-verbal, este acrescentando àquele elementos igualmente significantes, que resulta o discurso cinematográfico, o universo ficcional do filme, o *todo-da-imagem*, na definição dada por Metz (1973).

Considerando esses dois aspectos, optei por duas formas de procedimentos metodológicos:

A) para analisar o discurso dos SFDs pelos efeitos de sentido criados entre eles como interlocutores em uma cena discursiva, procurei pistas na materialidade linguística observada em sequências discursivo-fílmico-imagéticas (SDF-Is) recortadas de um conjunto maior – o filme em sua integralidade – que atendessem aos seguintes quesitos básicos:

1) estivessem contidas em cenas⁴⁷ em que os enquadramentos mostrassem os SFDs em situações discursivas que interessassem ao objetivo do trabalho, que permitissem neles vislumbrar, através de reações físico-emocionais das personagens a situações existenciais-limites, pistas de desejo/falta, submissão e/ou rompimento;

2) juntassem a possibilidade de trabalhar simultaneamente a ocorrência do discurso da palavra *silenciosa*, embora eloquente e inteligível – aquela que não é dita, mas pode ser pressentida ou sentida através do que chamo de *leitura da fala do corpo*, ou da expressão gestual – e o discurso da palavra pronunciada, mas nunca transparente por ser constitutivamente multissignificante, impregnada que é do *não-dito*;

B) para analisar o discurso imagético como um recurso visual complementar do todo significativo que é a situação discursiva entre dois ou mais sujeitos, e considerando que “o princípio do cinema é sugerir” (FEYDER, *apud* MARTIN, 2003, p. 75), procurei compreender a organização das imagens nas sequências como pertencentes a uma narrativa de ficção, atendo-me na observação especialmente daquilo que Browne designa como

atributos formais dessas imagens – o enquadramento dos planos e sua seqüência, a repetição dos *set-ups*⁴⁸, a posição dos personagens, a direção de seus olhares, tomados em conjunto como uma estrutura complexa, entendidos como uma resposta característica ao problema retórico de contar uma história, de mostrar uma ação ao espectador (In: RAMOS, 2005b, p. 229).

Sabendo-se, portanto, da existência de diferenças pontuais entre os dois tipos de linguagem - a verbal e a não-verbal – que constituem o *todo-da-imagem*, a busca foi por significados não-visuais (o verbal/linguístico) e visuais que, tomados na inter-relação que resulta no espetáculo⁴⁹ cinematográfico, permitissem considerar esse mesmo espetáculo como um *acontecimento* discursivo – que, na tela, traduz-se num melodrama, isto é, com situações em que o *bem* se confronta com o *mal*, que

⁴⁷ Na definição de Xavier (2005), as sequências são compostas de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal.

⁴⁸ Construção cenográfica de um ou mais planos, incluindo o posicionamento da câmera e outros elementos técnicos, como a fotografia, cf. explica o organizador da obra.

⁴⁹ Tomado na acepção sociológica lembrada por Metz, de “rito social consistindo num agrupamento humano orientado para um acontecimento predominantemente visual” (2004, p. 177).

contém muitas vezes uma “moral oculta” além de um quê surreal, responsável por manter a distância entre o fictício e a realidade cotidiana – passível de ser comparado a uma situação discursivo-existencial *natural* aos seres nela envolvidos. Essa situação é possível de ser assim considerada graças ao caráter protensivo próprio do cinema, que lhe permite levar o espectador à percepção ilusória, mas nem por isso menos crível, de que o narrado na tela é um fragmento de um todo maior, iniciado antes, que não se esgotará ali, pois terá um devir, um alongamento temporal, seja qual for a cena que lhe seja apresentada como *final*.

3.1.1.2 Plano II – *Close-up* sobre as narrativas verbal e visual

Se o já mencionado *todo-da-imagem* é revelado ao espectador pelo uso conjunto de recursos da linguagem verbal e da não-verbal, e se a narrativa, desde o ponto de vista do verbal, oral ou escrito, possui características distintas da narrativa fílmica, faz-se necessário lançar aqui um feixe de luz sobre uma e outra, com o intuito de assinalar como se dá a aproximação entre ambas para formar um conjunto significativo, uma vez que o cinema – meio que fornece o *corpus* para esta pesquisa – opera a passagem do ato de relatar/narrar verbalmente ao de relatar mostrando com imagens, ou seja, ao ato de visualização de um relato.

Gaudreault & Jost (1995), a propósito do relato cinematográfico e antes de particularizá-lo, discorrem sobre três tipos de relato: o oral, o escrito e o fílmico. Lembram que o relato escrito chega ao leitor em um tempo posterior ao de sua produção, por meio do que chamam de *intermediário*, ou seja, um livro, um jornal ou qualquer outro meio impresso. Faz-se *in absentia*, tal como a narração fílmica.

A narrativa oral, ao contrário, é imediata, ocorre no instante mesmo em que se produz entre interlocutores, ou seja, acontece *in praesentia*, sem intermediários. Este é o tipo de narrativa que se pode denominar de *simples*, que supõe apenas narrador(es) explícito(s) e uma só atividade de comunicação narrativa, aquela que se realiza no ali e agora em que os sujeitos discursivos se colocam frente a frente.

Ainda conforme os autores citados (1995), o relato fílmico constitui uma outra forma de narração. Nesta é possível, inclusive, eliminar por completo a figura do narrador, tal como se apresenta no relato escrito, para privilegiar a reunião, em uma mesma cena, das diversas personagens envolvidas no relato. Neste caso, utilizam-

se atores para que, diante dos espectadores, numa simulação de realidade, revivam *ao vivo* ações que noutra lugar, noutra época e noutra circunstância se suponha tenham vivido as personagens que eles, atores, interpretam.

O relato fílmico não é, pois, somente uma narração de algo; é também uma *mostração*, uma imitação de realidade e, dessa forma, acerca-se da acepção aristotélica da palavra *imitação*⁵⁰. Se a imagem em movimento mostra para contar, a narrativa verbal conta para mostrar. Conjugadas, as duas formas narrativas criam a *materialização* sonora e visual do contexto de produção discursiva. Do uso da imagem contextualizada e em movimento, ou seja, da combinação simultânea do visual-sonoro com o verbal, resulta a condição de verossimilhança necessária para criar a ilusão de verdade discursivo-factual diante da platéia.

Em outras palavras, apropriando-se da imitação das ações humanas como recurso de constituição e forma de expressão, o cinema adquire o *status* de arte. Sem ser cópia perfeita do real, é, no entanto, uma representação que, por ser capaz de estabelecer uma relação analógica plausível com a realidade, constitui-se em uma possibilidade de narrativa/encenação e significação de mundo, como ficará demonstrado nas análises presentes em próximos subitens.

3.1.1.3 Plano III – Sujeito discursivo, sujeito-fílmico, forma-sujeito, posição-sujeito e efeito-sujeito: Inter-relações na perspectiva discursivo-fílmica

Recordando que o sujeito-fílmico é um significante existente na relação com outro significante, o sujeito-espectador – S1 e S2 – tal como referido no subitem 1.2.1.3, do *Travelling I*, esta reflexão é cabível na medida em que, na AD, o sujeito “é posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso” (ORLANDI, 2005, p. 99).

Faz-se fundamental aqui, retomar e aprofundar a idéia de sujeito-fílmico. Já mencionada no subitem acima nomeado, essa noção nasce da constatação de que, ao assumir a condição de objeto significante nascido como expressão criativa de um diretor/autor, esse objeto significante passa à condição de sujeito com identidade

⁵⁰ “A imitação é congênita no homem e própria da nossa natureza, por imitação apreende o homem as primeiras noções (...)” (ARISTÓTELES, 1966, p. 67-8).

discursiva própria, que *escapa* ao controle de seu criador, sempre que assumir uma outra posição-sujeito em uma nova situação discursiva. Nessa nova condição, o sujeito-fílmico assumirá tantas posições-sujeito quantas forem as determinadas pelas condições de produção sócio-históricas e culturais que cerquem o ato de recepção e interlocução discursiva em que esteja imerso, condições estas – saliente-se – nascidas da ordem social⁵¹ em que se insere o sujeito-discursivo e pautadas na formação discursiva que lhe corresponda dentre as demais constitutivas dessa mesma ordem social.

Portanto, para a análise a que me proponho neste trabalho, importa definir que é a partir do instante em que o sujeito-fílmico (S1) assume a *posição-sujeito* que lhe é própria na Formação Discursiva instaurada pelo discurso fílmico almodovariano numa ordem social mais ampla, que igualmente se instaura uma nova *forma-sujeito* – aquela que se “realiza” discursivamente nas personagens criadas pelo cineasta. Nesse processo de identificação com a FD, é a forma-sujeito que concede a ilusão de realidade unívoca que o sujeito-fílmico, neste caso o filme *Todo sobre mi madre*, o S1, adquire quando diante do S2, isto é, da platéia ou sujeito-espectador.

Como se comprova ao longo das análises, o sujeito-fílmico da FD almodovariana é um sujeito discursivamente constituído na falta e no desejo, resultantes da privação e do silenciamento determinados pelas formações sociais que o conformaram como tal. Por isso, para identificá-lo nestas reflexões, designo-o como *sujeito-fílmico-desejante* (SFD), identificação essa que, daqui em diante, qualificará as personagens da trama discursiva sob análise.

3.1.1.4 Plano IV– O (in)visível em cena: papéis interdiscursivos

Todo sobre mi madre é, antes de tudo, uma obra ficcional em que ressoam ecos de outras vozes, mostram-se outras expressões ficcionais, ou, usando imagem criada por Orlandi, é uma obra “onde o discurso deriva para outros discursos possíveis” (1996a, p.13). Delineia-se o filme como um discurso que coloca à

⁵¹ Conceito tomado por empréstimo à Sociologia. Segundo Ogburn e Nimkoff, citados por Lakatos e Marconi, “a ordem social é fundamentalmente baseada em grupos de pessoas e na disposição de seus comportamentos” e teria dois aspectos fundamentais – a *estrutura* e as *funções* por esta realizadas. A *estrutura* constitui-se na organização de grupos de pessoas, através de organizações sociais, cada qual com identidade própria, como a família, a empresa e o partido político, entre outras; já as *funções* seriam o que cada um desses grupos faz com respeito ao respectivo funcionamento para alcançar os objetivos que lhes determinou se constituírem como tais (2009).

percepção do interlocutor outras nervuras da trama discursiva (re)criada pelo diretor, que possibilita a irrupção de tantos efeitos de sentido quantos forem os pontos de deriva nascidos da *alíngua* (MILNER, 1987).

Em *Todo sobre mi madre* Almodóvar se supera. Seu discurso metaficcional é trabalhado neste filme de uma maneira tal que suas personagens interpretam, no real-ficcional das cenas que engendra, o ficcional criado não apenas por ele mesmo – o SFD Manuela de *Todo sobre mi madre*, por exemplo, é o SFD Manuela de *La flor de mi secreto*, filme de 1996, em que a personagem igualmente é uma enfermeira que trabalha num setor de doação de órgãos –, mas também por Tennessee Williams⁵², Federico García Lorca⁵³, Joseph L. Mankiewicz⁵⁴ e não só por eles. Almodóvar consegue estabelecer um diálogo igualmente com a arquitetura e seu simbolismo.

No retorno do SFD Manuela a Barcelona (**RDF-I 1**), a Igreja da Sagrada Família, de Gaudí, assoma diante do olhar da personagem com todo o significado que se possa aferir do modelo de família que a Espanha de raízes católica e conservadora cultiva e respeita. Nessa cena, filmada em plano americano e *contre-plongée*, alternam-se as imagens de Manuela. Primeiro, aparece ela sentada, junto à janela, no banco traseiro de um táxi. Através do vidro da janela do automóvel, pelos olhos de Manuela se vislumbram imagens da Igreja Sagrada Família. Instantes depois, desfaz-se ela do translúcido intermediário. Desce o vidro, e é assim, conduzido pelo olhar da personagem, que o espectador se percebe “contornando” a igreja, vendo-a assomar diante de si em toda a sua grandeza simbólica. É a forma como Almodóvar não só dialoga com o arquiteto catalão Antoni Gaudí e sua obra mais significativa e emblemática de Barcelona, mas “conversa” com a tradição religiosa milenar que estabelece como padrão de constituição de núcleo familiar o trimembre, o mesmo padrão que, depois, mostrará como possível de romper-se como uma consequência natural da metamorfose que o ser humano, à imagem de uma crisálida, terá de romper para *sonorizar* discursivamente a própria voz, fazendo-

⁵² Autor de *A street car named Desire* (1947) – “Um bonde chamado desejo”, na versão em português – peça em que, em *Todo sobre mi madre*, atua Huma Rojo, a atriz que Esteban admira e de quem deseja um autógrafa.

⁵³ São dele os fragmentos das peças *Yerma* e *Bodas de sangre* referenciados no filme pela personagem Huma no espetáculo *Haciendo Lorca*.

⁵⁴ Diretor de *All about Eve* (1950) – ‘A malvada’, no Brasil – filme a que Esteban e Manuela assistem no início de *Todo sobre mi madre*.

se significativa na polifonia de um mundo permanentemente movido pelo impulso de significar.

Não se estanca nessas, entretanto, a interlocução discursiva que o diretor materializa em sua obra. Ao colocar o SFD Rosa no lugar de prostituição transexual conhecido em Barcelona como *el Campo*, (**RDF-I 2**) o diretor traz à cena uma Rosa que lembra a Beatriz, de Dante⁵⁵. Filmada em plano americano, a cena é rápida, mas põe diante do olhar do espectador uma figura que destoa do ambiente e de seus/suas frequentadores/as – Rosa, a freira, está ali e faz seu trabalho social: totalmente vestida e sem nenhuma pintura no rosto, cabelo preso, olhar fixo nas próprias mãos, alheia ao que acontece à sua volta, mas atenta ao que faz, distribui preservativos aos frequentadores do lugar, descendo a uma das materializações possíveis do inferno nos dias atuais.

Em *plongée*, a câmera faz uma panorâmica com *travelling* lateral. Como se fosse o olhar do espectador, ao som de *Tajabone*⁵⁶, composição interpretada no idioma Wolof⁵⁷, acompanha o percurso de automóveis, motocicletas e travestis-prostitutas, num lento e incessante movimento circular, combinando numa só imagem vozes, trejeitos, pó, corpos que falam a linguagem da oferta, sugerindo uma realidade apocalíptica: fogueiras queimam aqui e ali, enquanto o comércio do sexo é, ao mesmo tempo, meio de sobrevivência e vaticínio de morte. Mais uma interlocução discursivo-ficcional de Almodóvar, mais uma ficção dentro da ficção fílmica, mas não a última.

Ao chegar com Manuela à casa dos pais, com a intenção de indicá-la para ser contratada como cozinheira de sua mãe (**RDF-I 3**), Irmã Rosa flagra sua própria mãe, que também se chama Rosa, falsificando um quadro de Marc Chagall⁵⁸. A câmera, em plano americano, mostra ao fundo uma série de cópias de obras do pintor até colocar no centro do campo visual do espectador o quadro *Madonna du*

⁵⁵ No Canto II da Primeira Parte (Inferno) do poema A Divina Comédia, Dante, na “região do padecer eterno”, pede a Beatriz: (75): “Dizei-me, porém, qual o motivo que vos fez descer do Céu a que desejais voltar depressa” e recebe como resposta: (85) “Se tanto queres ser informado, vou dizer em frase breve por que, sem receio às trevas, desci a este sítio (...) a miséria deste local não me atinge, como não me podem queimar as chamas deste incêndio” (1979, p. 30).

⁵⁶ Em <<http://www.ismael-lo.com>>, encontra-se a letra de *Tajabone*, cujo tema é o final da festa do Ramadã, o mês sagrado dos muçulmanos: “*Tajabone beni tajabone / tajabone beni tajabone / wele, wele, wele, wele / abdu nyamba... wele / nyari malaika... wele / sika vle yowe...dari wele / dari siserum... wele/ munina... wele / eka muhola ... wele / ah ah ah ...!*”

⁵⁷ Língua falada na África Ocidental, em Gâmbia, no Senegal e na Mauritânia.

⁵⁸ Pintor judeu nascido em Pestkovatik, uma pequena vila situada na hoje Bielo-Rússia.

village – óleo sobre tela que mostra a imagem de Maria com o Menino Jesus nos braços⁵⁹.

Como se não bastasse o emprego do discurso linguístico-visual-imagético em movimento, colocando em interlocução em seu filme variadas formas de expressão artística e de literatura leiga e religiosa, Almodóvar lança seu olhar perscrutador para o além-mar. Cecília Roth, a atriz que vive a personagem Manuela, é de nacionalidade argentina.

Vestida com a identidade ficcional da personagem, Cecília serve a Almodóvar como caixa de ressonância de sua percepção da realidade político-social vivida na Argentina que se reencontra e exorciza seu passado de negação das liberdades individuais e democráticas. Nos instantes que antecedem a cesárea de Rosa (**RDF-I 4**), a possibilidade de que esta venha a morrer durante a cirurgia é rechaçada por Manuela diante de dois fatos que considera auspiciosos – um, o nascimento do terceiro Esteban, o filho de Rosa; o outro, a prisão de Jorge Rafael Videla⁶⁰, ocorrida em 1985. Trazendo-se essa informação para o contexto fílmico, é a *memória discursiva* que se recupera na obra almodovariana. O diretor não apenas acaba por datar seu filme, mas promove a reatualização de um fato histórico, na medida em que o coloca numa perspectiva temporal de contemporaneidade com o próprio filme, fazendo-o emergir diante da platéia transformado numa imagem virtual. Esta, na opinião de Pernisa Júnior e Landim, é

aquilo que é colocado em oposição ao atual e não ao real, como algumas vezes é apresentado. O virtual não pode se opor ao real. Uma imagem virtual pode se atualizar, e de diferentes formas, mas isso não quer dizer que ela não seja real, pois uma imagem, ao se atualizar, ou seja, se apresentar, se colocar em presença, se dá a ver, deixa de ser virtual, que é aquela que não está presente, visível (2008, p. 42).

Tomado pela perspectiva da AD, o discurso político assoma nesse instante como um *acontecimento*. Ele *se dá a ver*, constituindo-se numa irrupção da

⁵⁹ Pintado por Chagall entre 1938 e 1942 e que integra o acervo do Museu Thissen-Bornemisza, de Madrid.

⁶⁰ Ex-militar argentino que ocupou a presidência de seu país entre 1976 e 1981. Chegou à presidência em um golpe de estado que derrubou a presidente María Estela Martínez de Perón. No Poder, exerceu uma ditadura cruel. Seu governo foi marcado por violações aos direitos humanos e por um conflito fronteiriço com o Chile, que esteve a ponto de se tornar um conflito armado. Depois de restaurada a democracia, foi julgado e condenado à prisão perpétua e destituído da patente militar, por numerosos crimes cometidos durante seu período governamental. Disponível em: <<http://www.wikipédia.com.br>>. Acesso em: 12 set. 2008.

realidade do momento histórico datado. Essa realidade que irrompe se apresenta dando voz a um novo sujeito discursivo – o general Videla que a *memória discursiva* recupera é agora um homem preso, não mais o ditador. É a realidade que se insere na irrealidade ficcional atemporal da narrativa fílmica e, dessa forma, inscreve-se na memória cultural-histórica da comunidade hispânica e ibero-americana, permanência essa assegurada pela condição de obra artística, de um bem cultural, de que se reveste o filme de Almodóvar.

A intertextualidade proposta por Almodóvar em *Todo sobre mi madre* é ainda mais abrangente. Promovendo um retorno à cultura filosófica grega, ele reatualiza o mito platônico da caverna, ao colocar um túnel no percurso do SFD Manuela (**RDF-I 5**). Para chegar à Barcelona, ou dela sair, a personagem passará por esse túnel como se saísse das sombras, em que permanecera durante parte significativa de sua vida, para a luz de uma existência sem segredos, ou para a luz da recuperação de sua própria identidade, até ali relegada à margem inclusive de si própria.

É, pois, nessa confluência de discursos, em que o linguístico se mescla ao visual-imagético em movimento, que Almodóvar constrói a trama discursiva de *Todo sobre mi madre*.

4 EM OFF... MAS FALA!

4.1 INTRA/INTERDISCURSOS & INTERTEXTOS

4.1.1 O discurso do silêncio na (des)construção do ‘anonimato’ discursivo

A cena inicial de *Todo sobre mi madre*, identificada aqui como Recorte Discursivo-Imagético 6 (**RDF-I 6**) é destituída da presença física de personagens humanos. A trilha musical⁶¹, de acentuado valor estético e simbólico em *Todo sobre madre*, desperta o espectador para os primeiros movimentos da câmera. A introdução dos créditos vem acompanhada da composição *Soy Manuela*, um tema doce, com predominância de acordes de piano e um certo ritmo argentino, levemente dramático, sem, entretanto, parecer trágico. Esse tema ao longo do filme estará associado ao SFD Manuela. O discurso silencioso do simbólico é o que se capta aqui. O que surge na tela, em plano americano, é um preenchimento do espaço cenográfico vazio com a câmera em *travelling* de acompanhamento, iniciado à esquerda da tela, conduzindo o olhar do espectador desde esse espaço, cinzento e impessoal, até uma embalagem de soro que se esvazia, gota a gota.

É esse o pano de fundo para identificação da produtora *El deseo S.A*, não por acaso, escrita com caracteres em vermelho, cor prevalente na obra almodovariana. O olho da câmera subjetiva conduz novamente o olhar do espectador de cima até

⁶¹ Em *A linguagem cinematográfica* (2003), Marcel Martin afirma ser a música a contribuição mais interessante do cinema falado, sendo o diretor musical, juntamente com o diretor de fotografia, o principal criador da plástica cinematográfica. Lembra, também, compositores como Maurice Jaubert, Georges Auric, Joseph Kosma, Georges Delerue (franceses) e Hanns Eisler, Kurt Weill, Nino Rota e Giovanni Fusco, entre outros, como responsáveis por fazer da música de filme um gênero autônomo e perfeitamente válido no plano artístico. Martin cita, inclusive, o diretor russo Vsevolod Pudovkin: “Assim como a imagem é uma percepção objetiva dos acontecimentos, a música exprime a apreciação subjetiva dessa objetividade” (2003, p. 123).

abaixo, como se o transportasse pelo conduto plástico por onde as gotas de soro caem a intervalos ritmados. A imagem se funde com a da aparelhagem característica das unidades de terapia intensiva (UTI), as palavras *oxígeno* e *vacío* aparecem duas vezes cada uma, novamente o olho da câmera fita o vazio enegrecido de onde, como saindo do escuro de um túnel em direção à luz, aparece em vermelho a inscrição *Un film de Almodóvar*. Corte.

A cena seguinte (**RDF-I 7**) coloca um eletroencefalógrafo em primeiro plano. Confirma-se a cena discursiva previamente vislumbrada – o ambiente é o do interior da UTI. O detalhe da tomada anterior se amplia. Mesmo assim, somente são perceptíveis o ruído do monitor e o do respirador artificial. Há um paciente sobre uma cama. Em nenhum momento ele será identificado e tampouco o serão os profissionais incluídos na cena. A posição ocupada por duas enfermeiras e um médico sugere a imagem ternária do triângulo em posição normal – o médico, que ausculta o coração do paciente, assinalando o vértice; na lateral direita, uma enfermeira que confere os níveis do soro gotejante. Na esquerda, uma segunda enfermeira acompanha com o olhar a impressão do eletroencefalograma. A base é marcada pela presença corpórea do paciente.

Uma leitura mais detida dessa cena conduz à simbologia do triângulo que, em posição normal, representa o fogo e o impulso ascendente de tudo para a unidade superior, desde o extenso, a base na cena representada pelo paciente, ao inextenso, o vértice, imagem da origem ou ponto radiante.

A enfermeira que, prancheta à mão, conferia o gráfico, ao perceber o resultado final do eletroencefalograma, faz um gesto mecânico à colega, informando que irá telefonar, e deixa a UTI. “Ora, mas que é um gesto?” pergunta Peter Pál Pelbart, em *O corpo do informe*, para, logo após, completar: “Não é o meio pelo qual se age ou se produz, mas aquilo por meio do que se assume, se suporta. O gesto transforma um fato num acontecimento, ele se basta...” (2003, p. 69). Nesta cena, o gesto de Manuela à colega pode ser lido como a confirmação de um desfecho esperado. É o ponto final que faltava num discurso que se conclui. A enfermeira que lidava com o frasco de soro *leu* o significado do silencioso discurso gestual da colega. Uma série de linhas paralelas havia acabado de *falar*, indicando que o cérebro do paciente parara de funcionar. Instantes após, é também através de uma

linha – a telefônica – que se estabelecerá, a partir dessa morte, uma nova possibilidade de vida a um outro sujeito, restabelecendo-se um novo fio discursivo.

A enfermeira se desloca até a Unidade de Coordenação de Transplantes e disca um número.

4.1.1.1 (Des)Reconstruindo uma nova articulação discursiva

Em plano⁶² médio, a câmera mostra, na sequência discursivo-fílmico-imagética (**RDF-I 8**) a seguir, um novo espaço discursivo. Neste, uma jovem de fisionomia que lembra uma hindu e portando um *terceiro olho* na frente, na função de secretária, atende ao chamado:

RDF-I 8

Secretária:

- *Organización Nacional de Trasplantes, dígame.*

Manuela:

- *Hola, soy Manuela, del Ramón y Cajal.*

Secretária:

- *Díme, Manuela.*

Manuela:

- *Tenemos un posible donante. Se le ha hecho el primer electroencefalograma y hay consentimiento familiar.*

⁶² O plano corresponde, numa primeira acepção, a cada tomada de cena (extensão do filme entre dois cortes) e, numa segunda acepção, a um determinado ponto de vista em relação ao objeto (quando a relação câmera-objeto é fixa) filmado, ou seja, passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto. Desde essa perspectiva, Xavier (2005) enumera a existência de quatro planos – *Plano Geral* (cenas em exteriores ou interiores amplos, em que a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação), *Plano Médio ou de Conjunto* (usado em situações ambientadas em interiores (uma sala, por exemplo, a câmera mostra o conjunto dos elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário); *Plano Americano* (corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a elas; e, *Primeiro Plano [close-up]* (próxima da figura humana, a câmera apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela. O *primeiríssimo plano* seria uma variante do Primeiro Plano e se refere a um maior detalhamento, como, por exemplo, um olho ou uma boca ocupando toda a tela).

Secretária:

– *Dame los datos.*

Manuela:

– *Es un varón, de treinta y cinco años.*

Secretária:

– *¿Grupo sanguíneo?*

Manuela:

– *0 positivo, pesa alrededor de setenta quilos.*

A câmara, que enquanto o diálogo acontecia alternou seu olhar entre um personagem e outro, desloca-se da imagem da secretária e se detém numa pasta com informações sobre hospitais, órgãos humanos – coração, rins, pulmões – e cidades: Málaga, La Coruña. O olhar do espectador acompanha o da secretária da Coordenação Nacional de Transplantes (CNT) à procura de compatibilizar os dados fornecidos por Manuela com os de um possível receptor.

Um olhar para o todo discursivo proposto por Almodóvar nessas sequências permite ao analista transitar do simbólico do silêncio da palavra não-dita, mas presente nos gestos dos personagens e dos objetos contidos na cena discursiva, para a interpretação da materialidade linguística proporcionada pela comunicação gestual da enfermeira Manuela com sua colega e pelo diálogo que, depois, Manuela mantém com a secretária que lhe responde desde a sede da CNT.

No texto de apresentação da obra *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*, lembrando que a interpretação está sempre presente onde quer que exista uma manifestação de linguagem, Orlandi afirma que “os sentidos não se fecham, não são evidentes, embora pareçam ser. Além disso, eles jogam com a ausência, com os sentidos do não-sentido” (1996a, p. 9). Buscar sentido no trabalho fílmico de Almodóvar é, pois, trazer à luz o conteúdo simbólico com que o diretor

trabalha a matéria significativa de seus filmes – as imagens cotidianas que interpreta e que coloca em curso abertas a novas possíveis interpretações.

Na cena inicial de *Todo sobre mi madre*, Almodóvar propõe a presença de uma UTI hospitalar como recurso simbólico relacional entre a palavra não-dita, mas presente e plena de sentido, o pensamento e o mundo, costurando a materialidade discursiva possível naquela circunstância. Uma UTI, salvo as exceções em que, por seus recursos, a vida se restabelece, é o lugar em que predomina o discurso silencioso do Nada – a morte – como ponto final para o discurso de um existir.

Ao conectar dois espaços com finalidades médicas diferentes, mas inter-relacionadas – uma UTI e uma Central de Transplantes – o diretor rearticula seu discurso, dando-lhe uma nova significação. O que seria o discurso do Nada ressurgue no discurso de um novo Existir, possível, talvez, se reinventado, se transplantado para um outro lugar.

Reatualiza-se, assim, uma das alternativas apontadas por Platão para o ato de morrer – aquela que fala da morte como uma mudança: “- Morrer é uma destas duas coisas: ou o morto é igual a nada, e não sente nenhuma sensação de coisa nenhuma; ou, (...) trata-se de uma mudança, uma emigração da alma, do lugar deste mundo para outro lugar” (1964, p. 37).

Se Platão, refletindo sobre a morte a concebe no bojo de duas perspectivas possíveis, mesmo que uma exclua a outra, a do nada ou a da mudança, Almodóvar oferece nessa cena a possibilidade de que as duas alternativas se viabilizem, vendo a morte desde uma perspectiva dual. Ao não ser identificado, o doador de órgãos é visto na condição de morto, ou seja, *é igual a nada*. Anula-o a ausência de uma identidade que, se fosse recuperada no discurso de Manuela, o distinguiria dos seus iguais, seres dotados de raciocínio e vontade. De outra parte, vendo-o como um doador de órgãos que possibilitarão, de alguma forma, que essa vida se prolongue, permitindo-se e permitindo continuidade em/de outras vidas, o discurso fílmico de Almodóvar aproxima-se da imagem platônica da mudança da alma de um lugar a outro, neste caso, simbolizada por um órgão que, transplantado, passa de um corpo a outro corpo.

O gesto que Manuela faz com a mão, indicando à colega que irá telefonar, é um discurso pleno de conteúdo significativo e constitui, por si só, uma linguagem

paraverbal impossível de ser ignorada no conjunto discursivo da cena. Se, por um lado, comunica que a morte do paciente já está confirmada pelas linhas retas e ininterruptas visíveis na folha branca e extensa que vagarosamente se desprende da impressora, por outro lado esse mesmo gesto pode ser interpretado como o início de um processo de uma quase ressurreição para alguém que, em algum lugar, aguarda por essa possibilidade.

Tal processo, como se fora a antecipação de um novo nascimento, aos enfermeiros de profissão soa tão natural quanto o de conviver cotidianamente com os instantes-limites entre a vida humana e a consequência e/ou condição que lhe é inerente, a da morte física. É aparentando aceitação de mais uma morte como possibilidade de preservação de outra vida, que Manuela se afasta da UTI e caminha até seu escritório – local onde está instalada a Coordenação de Transplantes do Ramón y Cajal. É desse lugar que o processo de reinvenção de uma outra vida começa a adquirir forma.

O telefonema de Manuela para a Organização Nacional de Transplantes é atendido por uma jovem aparentemente de nacionalidade hindu, que surge na função de secretária, recebendo telefonemas e direcionando as ações de doação/recepção de órgãos para transplante. Ela veste uma blusa amarela, traz o cabelo repartido ao meio e preso atrás da cabeça. Na testa, entre as sobrancelhas, um pingente vermelho-sangue lembra um terceiro olho.

Numa cena em que os diálogos se resumiram a somente um, toma especial importância o simbolismo presente nos demais constituintes discursivos do cenário, e essa jovem é um deles. Analisá-los é trazer à tona sentidos não aparentes, mas possíveis de serem lidos como tais porque a situação discursiva está alicerçada na presença da linguagem não-verbal.

Assim, a cor amarela da blusa que veste a secretária da ONT é recordada como atributo de Apolo, o deus solar, da beleza, da medicina e da cura. É a cor que, no imaginário sociocultural da Humanidade, representa a generosidade, a intuição e o intelecto. Já o *terceiro olho*, ou olho frontal, materializado pelo pingente que traz na frente, carrega o simbolismo da onipresença, o tudo conhecer, a impossibilidade de que algo escape ao seu campo de ação e de visão.

São – a cor amarela e o terceiro olho – duas outras formas de linguagem que, combinadas, assumem o discurso da cura num ambiente em que a esperança de repente pode deixar de ser uma atitude de expectativa quanto a um futuro possível para tornar-se a materialidade palpável de uma existência recriada porque reinventada, rearticulada graças à generosidade de um/a doador/a.

Saindo-se da análise discursiva do não-verbal para a análise da materialidade linguística constituída pelo diálogo de Manuela com a secretária da ONT, é possível perceber a impessoalidade que cerca o sujeito que ingressa como paciente em uma unidade hospitalar, situação essa que recrudescer quando ocorre sua morte.

A UTI hospitalar é, no entanto, o lugar, o momento e a circunstância que Almodóvar escolhe para atribuir identidade significativa à enfermeira que, até ali, constituíra-se somente numa das faces do triângulo de profissionais a que o espectador fora apresentado no início da projeção cinematográfica.

– *Organización Nacional de Trasplantes, dígame.*

Com essas palavras, a secretária da ONT introduz a impessoalidade formal do atendimento. Ela não atende ao chamado telefônico em nome próprio, mas identifica a instituição em nome da qual fala, ou seja, uma pessoa jurídica. Ao fazê-lo, a secretária *representa* a instituição hospitalar. Seu discurso contém *um* sentido, uma *estrutura* que a identifica, personalizando-o no contexto dos demais. O verbo *dizer* é empregado por ela no imperativo – o modo da voz do discurso institucional, a fala da autoridade – e na terceira pessoa do singular, *usted*, que, no espanhol peninsular, remete estritamente à formalidade, ao distanciamento entre os participantes da cena discursiva. Mantém-se, portanto, a impessoalidade que já se antevira no discurso não-verbal do interior da UTI.

Entretanto, esse mesmo diálogo será o da identificação de Manuela aos olhos do espectador. É dela, e ocorre nessas circunstâncias, a primeira das múltiplas situações e atitudes transgressoras que se verá a partir desse instante na tecedura de *Todo sobre mi madre*.

- *Hola, soy Manuela, del Ramón y Cajal.*

Ao iniciar sua conversa telefônica com a secretária da ONT, Manuela usa uma saudação informal – *Hola* – e se identifica utilizando o verbo *ser* na primeira pessoa do modo Indicativo, o modo da realidade e da concretude. Ao fazê-lo, não identifica seu sobrenome, o que lhe atribuiria um vínculo de família por consanguinidade, mas estabelece uma outra forma de pertencimento. Ao informar que era (do corpo clínico) do Ramón y Cajal⁶³, ela se assume como um sujeito discursivo na plenitude de sua condição – como pessoa e como profissional, (...) *soy Manuela*, diz e logo acrescenta: *del Ramón y Cajal* – tentativa de, ao nomear-se integrante da mesma *estrutura* significante, um fio visível da trama sócio-histórica determinante de sua FD, estabelecer um canal mais próximo de identificação discursiva com sua interlocutora.

A interlocutora de Manuela, no entanto, mantém a impessoalidade ao responder-lhe, embora a trate pelo nome a partir daí. Os verbos que usa – *dizer* e *dar* -, flexionados na segunda pessoa do singular e no modo Imperativo, mantêm a formalidade característica do espanhol peninsular (que emprega a segunda pessoa do plural como índice de informalidade):

– *Díme, Manuela. (...) - Dame los datos.*

Essa relação discursiva que se estabelece entre elas, em que podem se mostrar mais ou menos “próximas” ou mais ou menos “distantes”, é o que Kerbrat-Orecchioni (2006, p. 63) chama de *eixo da relação horizontal*, cuja simetria é possível de gradualmente oscilar ora para a distância, ora para a familiaridade e para a intimidade.

No diálogo entre Manuela e a secretária da ONT, que acontece à distância, por via telefônica e, portanto, sem a possibilidade de gestos de aproximação ou distanciamento físico perceptíveis pelo olhar, a tentativa de proximidade e familiaridade, pelo menos institucional, é manifestada por Manuela, que, ao invés do formal *Buenos días* ou *Buenas noches* prefere a informalidade ao cumprimentar.

Se o SDF Manuela se identifica junto à sua interlocutora, não é possível dizer o mesmo do paciente que acabara de morrer na cama da UTI. Manuela assume sua

⁶³ Hospital Universitário integrado ao Serviço Madrileno de Saúde; realiza assistência médico-hospitalar e docência, sendo considerado *top* de linha em pesquisa médica.

condição estritamente profissional e não o individualiza enquanto sujeito. Após identificá-lo anonimamente como um *possível doador*, informa haver-lhe sido feito o primeiro eletroencefalograma e existir consentimento familiar. Os dados complementares – um homem de trinta e cinco anos, grupo sanguíneo ‘O’ *positivo* e peso aproximado de setenta quilos – que acrescenta são insuficientes para atribuir ao recém-morto uma identidade na plenitude do que essa condição representa para um ser humano que tenha pertencido a determinado grupo/contexto familiar e/ou social.

A cena se desdobra na tomada seguinte, em que o primeiro plano é direcionado às mãos da secretária – que, aliás, tampouco é chamada pelo nome próprio e dessa forma permanece na cena com uma identidade incompleta. Ela verifica, uma a uma, as fichas contendo informações sobre pessoas necessitadas de algum órgão para ser-lhes transplantado. Aqui o discurso é o do silêncio que preenche a ausência de diálogos pelo simbólico das palavras escritas nas orelhas das fichas contidas numa pasta cinzenta, pelo movimento das mãos da secretária – *o terceiro olho* ao qual nada escapa e tudo se faz visível.

No jogo discursivo da alternância do verbal e do não-verbal, viu-se que se complementam as simbologias na produção dos sentidos, na identificação discursiva das personagens. Uma e outra linguagem são complementares e surgem diante da analista como possibilidades de vislumbrar, no conteúdo semiótico-linguístico que comportam, a motivação ideológica determinante à hora de o criador cinematográfico optar por uma ou por outra possibilidade de significar discursivamente por meio da voz e dos gestos dos seus sujeitos-personagens.

4.1.2 Ditos e não-ditos: memória ou esquecimento?

4.1.2.1 O não-dito de Manuela no dito de Esteban

À semelhança de um tecido que, depois de combinadas várias estampas, costurado formará uma única peça de vestuário e servirá para cobrir e também para identificar discursivamente determinado corpo, *Todo sobre madre* entrelaça várias histórias pessoais conduzidas pelo fio discursivo em que se constitui a personagem Manuela. Neste subitem, recolho e analiso, na forma de RDF-Is (**RDF-I 9** e **RDF-I 10**), fragmentos de duas dessas histórias entrelaçadas – respectivamente, a

de Manuela e a de seu filho Esteban. Minha atenção recai sobre recortes discursivo-imagéticos que, contendo indícios de marcas de silenciamento, dúvida e/ou ambiguidade, contribuem para delinear o perfil discursivo das respectivas personagens.

No **RDF-I 9**, a cena inicia ambientada simultaneamente em dois espaços interiores, a sala e a cozinha da casa de Manuela, à noite. Filmada em plano médio, a primeira imagem que se desdobra diante do espectador acontece na sala. Sentado à frente do televisor, um jovem escreve numa caderneta e, vez por outra, confere as imagens de um comercial que se sucedem na tela. É Esteban, o filho.

Na cozinha, está Manuela, a mãe. Antes apresentada ao espectador como a enfermeira do Ramón y Cajal que trabalhava na seção de transplantes de órgãos, ela agora assume outra posição como sujeito discursivo – a de mãe e dona de casa, responsável pelos afazeres decorrentes de uma e outra condição. Ela prepara dois pratos de salada de verduras e legumes. Enquanto acrescenta as folhas verdes de alface ao prato, misturando-as ao multicolorido dos legumes picados – berinjela, alho-poró, tomate –, Manuela limpa as pontas dos dedos com os lábios e belisca pedacinhos de tomate, numa interação gustativa que pode ser lida como uma demonstração do afeto com que prepara o alimento que, dali a pouco, deverá uni-la em intimidade a seu filho. De uma peça a outra da residência, um novo diálogo se estabelece, desta vez entre Manuela e Esteban, sem intermediários.

- *¡Mamá!...*

- *¿Qué?...*

- *¡La película va a empezar!*

Manuela responde, da cozinha, sem interromper a decoração dos pratos de salada:

– *Voy... Voy...*

Há um corte. A cena seguinte, em plano americano, constitui-se no **RDF-I 10** e mostra mãe e filho, lado a lado, no mesmo sofá em que antes só estava Esteban. Cada qual com seu prato no colo, ao comer criam o ambiente de cálida intimidade

que os gestos de Manuela haviam renunciado, instantes antes, na cozinha. Na tevê, os comerciais dão lugar às imagens e à palavra do apresentador: *Eva al desnudo*, informa, traduzindo livremente ao espanhol o título em inglês, surgido na tela em primeiro plano – *All about Eve*.

Esteban comenta em tom de protesto:

– *¡Qué manía de cambiar el título! ¡"Al about Eve" significa "Todo sobre Eva"!*

– *"Todo sobre Eva" suena raro.*

O comentário-resposta de Manuela é apenas isso, um comentário, mas repercute no pensamento de Esteban. Tivera ele um lampejo, naquele momento. A cena prossegue. Esteban interrompe a comida, volta-se e toma do assento do sofá, à sua direita, a caderneta de notas e o lápis e começa a escrever em letras maiúsculas: *TODO S...* Duas câmeras acompanham e registram a cena. Colocada por trás dos personagens, uma delas mostra, em primeiro plano, o lápis de Esteban no movimento de escrita evoluído da folha da caderneta para uma superfície vítreo-transparente, o próprio olho da câmera. Um corte e a câmera, colocada frontalmente diante dos dois personagens, torna a mostrar mãe e filho enquanto sobe, em primeiro plano, ampliado e convertido no título do filme, o que Esteban acabara de escrever no alto da página de sua caderneta de apontamentos literários – *TODO SOBRE MI MADRE*.

Manuela para de mastigar e pergunta, curiosa:

– *¿Qué escribes?*

Esteban responde, desconversando e olhando para a caderneta de notas:

– *Nada, futuros premios Pulitzer.*

Há segredos, sim, há silêncios nos interstícios discursivos existentes na aparentemente translúcida relação mãe/filho – a negação expressa oralmente não corresponde ao gesto de Esteban, que havia tomado a caderneta de notas e

escrevia demonstrando não querer perder uma idéia recém-chegada à cabeça. O *nada* da resposta de Esteban era portador de uma intenção subentendida, a de não revelar o que escrevia.

Manuela ri, vira o rosto para o lado oposto ao de Esteban e, ainda sorrindo, volta-se outra vez para ele e retruca:

– Ha, ha... Y venga a comer. Tienes que hacer unos quilitos por sí en algún momento tienes que hacer la carrera para mantenerme.

Sem tirar os olhos do prato, Esteban devolve uma resposta mastigada com a comida:

– Para hacer la carrera no hacen falta quilos, sino un buen rabo.

Manuela para um instante de comer. Com expressão de surpresa traduzida tanto nos olhos, demasiadamente abertos, quanto na boca entreaberta, como se lhe faltasse a palavra certa para a ocasião, ela olha Esteban e o inquire com ar de reprovação:

– ¿Quién te ha enseñado a hablar así?

Esteban levanta os olhos, volta-se para a mãe e responde, como se estivesse transferindo a Manuela a responsabilidade pelo que ele acabara de dizer:

– Tú preguntaste...

É de quase uma explicação, ou de autojustificativa pela imprudência de sua pergunta, a resposta que Manuela devolve ao filho:

– Era una broma.

Esteban, entretanto, não cala. Seu olhar para a mãe beira a insistência e a provocação. Ele encara Manuela. Sua pergunta faz com que ela necessite voltar ao

tema e não apenas encerrá-lo com a justificativa de que suas palavras teriam sido apenas uma brincadeira:

– ¿Y tú?

Outra vez a expressão facial de Manuela é a de quem, tomada de surpresa, deseja se esquivar da determinação do filho em saber algo que ela não deseja dar-lhe a conhecer. E contrapõe, como se não estivesse entendendo a pergunta:

– Yo, ¿qué?

Esteban, então, torna-se ainda mais claro, mais contundente em sua determinação, intenção essa que chega ao espectador pelo olhar firme com que ele encara a mãe:

– ¿Serías capaz de prostituirte por mí?

Manuela percebe haver chegado o momento de interromper o diálogo. Olhando o rosto do filho com firmeza e, ao mesmo tempo, fazendo-lhe um carinho no queixo enquanto sua expressão se vai tornando suave e conciliadora, dá ao novo Esteban, o filho que ela acabara de conhecer, mais crescido e mais determinado naquele instante, a resposta que ela julga que convém a ele ouvir:

– Yo ya he sido capaz de hacer cualquier cosa por ti. Come.

A resposta que recebe vem pontuada por implícitos, por não-ditos, marcas de um silêncio que remete à construção da história existencial da mãe que, pouco a pouco, é interpelada pelo filho a revelar-se com uma espontaneidade que, se nele fora exuberante na franqueza, nela é hesitante, reticente, não-desejosa de auto-revelação:

– Yo ha he sido capaz de hacer cualquier cosa por ti.

Um silêncio se levanta entre eles enquanto se impõe o discurso do olhar. Mãe e filho se olham e nesse olhar confrontam dúvidas e certezas. Ela continuará sendo capaz de fazer qualquer coisa por ele. O filho tem certeza disso.

– *Come*, manda Manuela.

Nada mais tranquilizador, mas também nada mais revelador. Manuela entra no jogo discursivo proposto pelo filho. Ela não confirma uma resposta, mas tampouco desmente a pergunta que continha uma afirmação implícita. O verbo comer, usado no Imperativo, é o ponto final que a mãe impõe ao diálogo que se tornara inquiridor. O mandato materno – *Come* – devolve-lhe a condição de mãe que sabe o que é melhor para o próprio filho e, por isso, assume o discurso autoritário, naquele instante a atitude que a ela parece necessária.

Esteban silencia, mas seu silêncio não é o silêncio da convicção e da certeza, mas o da concordância com a autoridade da mãe, fato que significa, para ela, uma tranquilizadora atitude de protelar um desfecho que ambos sabem ser inevitável – o do (re)encontro com suas próprias histórias de vida.

Neste diálogo fica evidente uma das características estilísticas do diretor – a de transgredir o convencional também pelo uso da linguagem. Ao colocar a linguagem das ruas na boca de suas personagens – *Para hacer la carrera no hacen falta quilos, sino un buen rabo* – Almodóvar recria em seu filme o universo linguístico da formação discursiva que socialmente as identifica. O discurso da margem é por ele deslocado para o centro da tela, outorgando verossimilhança ao discurso fílmico-imagético.

Fica evidente também nessa cena, por diversas vezes, o papel do *pré-construído*. A resposta de Esteban, por exemplo, inscreve-se no imaginário social do papel da sexualidade como moeda de troca para obtenção de ascensão social ou profissional, especialmente em se tratando da carreira de ator/atriz. Já a pergunta de Esteban a Manuela – *¿Serías capaz de prostituirte por mí?* – e a resposta que obtém – *Yo ya he sido capaz de hacer cualquier cosa por ti* – contêm implícita a carga semântica negativa por gerações atribuída ao verbo *prostituir-se*.

Na pergunta de Esteban está implícita a idéia de que a prostituição é o último grau de degradação moral a que uma mãe se submeteria pelo amor a um filho. Ao introduzir sua pergunta com o verbo *ser* flexionado no condicional e acrescentar-lhe o adjetivo *capaz*, Esteban deixa vazar um *não-dito*, o desejo de certificar-se do grau de importância afetiva que lhe atribui Manuela. Prostituir-se seria um gesto extremo

de Manuela. Só um inquestionado amor da mãe pelo filho poderia, talvez, justificar um procedimento de tal ordem como último recurso a que uma mulher, pela condição mesma da maternidade, poderia apelar.

Introduzida pela pergunta de Esteban, está presente nesta cena uma das idéias básicas da AD – a noção de que tanto o sentido quanto o sujeito se constituem no espaço discursivo criado entre o *eu* e o *tu*. A resposta de Manuela - *Yo ya he sido capaz de hacer cualquier cosa por ti* – confirma esse pressuposto teórico da Análise do Discurso. A resposta de Manuela ao filho não confirma que tenha se prostituído, mas tampouco o nega. Pelo contrário, ao afirmar que já foi capaz de fazer *qualquer* coisa por Esteban, o discurso de Manuela se constitui pleno de ambiguidades e subentendidos. Ao evitar pronunciar a palavra *prostituir*, acaba por sugerir que também ela a rejeita pelo conteúdo simbólico que faz aflorar. Conforme Pêcheux,

o sentido de uma palavra, expressão, proposição, etc., não existe em *si mesmo* (isto é, em sua relação transparente com a realidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões, e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). (...) Isso equivale a afirmar que as palavras, as expressões, proposições, etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas (1997b, p. 160).

Se comparada esta resposta de Manuela à observação que sobre ela fez Rosa, a mãe da freira Rosa, quando a conheceu – *¿Cómo te atreves a traer una puta a casa?* – ou à explicação dada à freira Rosa, desmentindo informação que lhe dera sobre si mesma, sugerida por Agrado - *...no soy puta, nunca lo he sido. Me han puteado mucho, pero nunca he sido puta* – percebe-se que a real identidade discursiva de Manuela está determinada por uma formação discursiva similar à da família da freira Rosa, pertencente a uma formação ideológica conservadora quanto aos conceitos morais ditados pelo interdiscurso como sendo o recomendável nas relações familiares de uma sociedade de aparências.

Nas duas cenas reproduzidas, chega-se também a duas outras leituras possíveis. Uma delas leva à constatação da assimetria discursiva existente entre os dois sujeitos, determinada pela FD a que pertencem. Manuela exerce o discurso da autoridade materna sobre o filho. Na constituição da sociedade familiar de tradição ocidental-cristã, cabe aos pais o discurso da autoridade sobre as atitudes permitidas

ou não permitidas aos filhos, discurso esse que se reatualizará sempre que uma nova sociedade familiar se constitua dentro desses mesmos padrões ideológico-religiosos e sociais. É um papel discursivo socialmente aceito e tido como inerente à condição de ser pai e/ou de ser mãe. Cabe a estes, por direito, exercê-lo.

A Esteban, pelas mesmas regras socioideológicas que ditam a posição-sujeito de Manuela como mãe, corresponde a posição-sujeito de filho, a quem cabe obedecer ou, máxima transgressão permitida, argumentar e contra-argumentar, numa atitude originada/determinada no intradiscurso.

Cabe, no entanto, considerar que, mesmo obedecendo ou argumentando e/ou contra-argumentando, Esteban – ao se definir pelo silêncio diante da ordem que lhe é dada pela mãe (*Come.*) – evita assumir o preço da forclusão⁶⁴, o preço de rejeitar o acesso a uma história que, mesmo sendo a de Manuela, por ser ela sua mãe, também o inclui. Contentar-se com o não-saber, significaria, de algum modo, expor-se a rejeitar como não sua uma parte da memória de si mesmo, um significante que, embora não sendo por ele conhecido, é constituinte de seu universo simbólico.

Entretanto, um e outro discurso resultam condicionados pelo interdiscurso de que são igualmente produto. Reafirma-se um pré-construído determinando o discurso de uma e de outro, tanto como há as condições de produção, em que esses mesmos discursos se (des-auto)constroem, exercendo o papel de condicionadoras do dizer de Manuela e do dizer de Esteban.

A segunda leitura possível, baseada na análise das imagens, leva à percepção da qualidade da relação afetiva existente entre Manuela e Esteban. Na primeira, em que Esteban aparece sozinho diante do televisor enquanto escreve em sua caderneta de apontamentos literários, a fisionomia da personagem é séria e compenetrada, atenta ao que faz – escrever – sem, no entanto, deixar de transparecer que acompanha com algum interesse o desenrolar da publicidade do canal sintonizado, o de número onze, não por acaso inserido numericamente na cena: 11 é uma combinação simbólica de um com outro um – como o são Manuela e Esteban, duas identidades que, mesmo mantendo suas individualidades, constituem

⁶⁴ Termo tomado por empréstimo à Psicanálise. Foi criado por Lacan (em 04 de julho de 1956, na sessão final de um Seminário dedicado às psicoses e à leitura de comentário de Sigmund Freud sobre a paranóia do jurista Daniel Paul Schreber), conforme Roudinesco e Plon, “para designar um mecanismo específico da psicose, através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito. Quando essa rejeição se produz, o significante é foracluído” (1998, p. 245).

um só conjunto discursivo. Imediatamente depois dessa imagem, após um breve instante de silêncio, ergue-se na tevê a trilha sonora anunciando a próxima atração do horário. Esteban confirma a programação com o olhar e, de pronto, volta-se na direção da cozinha e chama:

– ¡Mamá!... ¡la película va a empezar!

Não escapa ao espectador perceber que na programação familiar daquela noite estava agendado que mãe e filho jantariam juntos e assistiriam ao filme programado para aquele horário. O artigo definido *la* identifica ser aquele o filme escolhido, e o fato de Esteban alertar que a projeção começaria naquele instante também manifesta a intenção de acompanhá-lo desde o início e de que vê-lo era do interesse de ambos.

Por si só, essa preocupação mostrada pelo filho já demonstraria uma identificação de gostos e de interesses entre ambos. A resposta de Manuela “– Voy... Voy... –” confirma a expectativa do filho. O clima de afetividade é também atestado pelo fato de sentarem e comerem, lado a lado, para acompanharem a programação e, também, pelo interesse da mãe em saber o que escrevia o filho em sua caderneta de notas.

No entanto, esse clima de afetividade começa a se romper no momento em que a pergunta “¿Qué escribes?” – feita por Manuela – é despistada por Esteban, ao responder-lhe, sem encará-la:

– Nada... futuros premios Pulitzer.

Há segredos, sim, na aparentemente translúcida relação mãe/filho. Há silêncios nos interstícios discursivos existentes entre ambos. E são esses silêncios que trazem à superfície de ambos os discursos um já-lá aparentemente *mudo*. Esse *já-lá* se desnuda ainda mais quando, respondendo à argumentação da mãe, de que comer lhe seria necessário para tornar-se forte numa eventualidade de precisar fazer carreira, ou seja, exercer uma profissão para cuidar dela, mãe, Esteban tangencia a ambiguidade:

– *Para hacer la carrera no hacen falta quilos, sino un buen rabo.*

Diante dessa resposta, a fisionomia de Manuela se transforma. Sua reação combina surpresa e uma visível incredulidade. Questionadora, lança ao filho um olhar penetrante:

– *¿Quién te ha enseñado?*

Além de comunicar conhecimentos e idéias, experiências, habilidades e hábitos a quem não os conhece, na língua espanhola o vocábulo *ensinar* também pode significar mostrar como funciona ou como se faz algo ou, ainda, indicar uma direção/caminho a alguém. A pergunta de Manuela, usando o interrogativo *quem*, desloca para uma terceira pessoa o haver fornecido a informação que Esteban revela possuir sobre um fato que é do senso comum, mas soa em desacordo com a formação moral que ela lhe vem inculcando. É uma pergunta que resguarda sua posição discursiva de mãe e, por isso, responsável pela educação do filho.

Por outro lado, com o verbo flexionado no Pretérito perfeito do modo Indicativo – tempo que expressa ações passadas que perduram no presente – subentende-se na mesma pergunta a idéia de que ela compreendeu um outro implícito presente na resposta do filho, fato que é reafirmado na resposta de Esteban:

– *Tú preguntaste...*

É mais um espaço de silêncio discursivo existente até ali entre eles dois e que, naquele instante, abre-se à leitura. Se Manuela não houvesse perguntado, ele nada diria. Ao utilizar uma expressão que poderia ser traduzida por “perguntou, ouviu”, mais uma vez a resposta firme que recebe do filho mostra à mãe uma nova face da personalidade de Esteban, um adolescente que se está tornando adulto, que se aceita e se assume tal como é.

A expressão de Manuela que a imagem fílmica deixa transparecer é de quem ficara surpresa com o grau de seriedade com que o filho conduzira o que para ela

teria sido apenas uma brincadeira, uma conversa sem maiores consequências ou desdobramentos, mas que Esteban insiste em prolongar, como já se viu aqui.

É importante, para os objetivos deste trabalho, trazer o ponto de vista de Davallon a propósito da importância da imagem enquanto *estratégia de comunicação* (grifo do autor). Escreve ele que

existe uma espécie de aproximação entre as oposições formais (de forma, de cor e de topologia) e a instância textual e enunciativa (...) essa aproximação possui a vantagem de trabalhar sobretudo com os sistemas de oposição e simultaneamente com as relações entre emissor, receptor, mensagem e contexto (1999, p. 30).

Transportado esse ponto de vista de Davallon para o âmbito dos recursos analíticos possibilitados pela AD, o resultado é a *materialização* do discurso da linguagem do corpo não como acessório à materialidade discursiva da linguagem verbal, e, sim, como seu constituinte indissociável para uma leitura globalizante do processo discursivo, naquilo que o distingue, como criador de sentidos, de ser somente um registro linguístico.

É desde essa perspectiva que se pode entender a surpresa de Manuela ou a firmeza de Esteban ao tratarem, cada qual, de se desincumbir das interpelações contidas no jogo de simbolizações e ocultamentos presentes em seus respectivos discursos. Intenções, distanciamentos ou aproximações, subentendidos, despistes, olhares, gestos e/ou tons de voz, enfáticos ou não, são elementos que, entre outros próprios da linguagem corporal, constituem uma sintaxe visual em movimento que, na composição dos períodos discursivos, equaliza-se com a sintaxe verbal para se transformar num todo significante, num acontecimento na acepção que tal palavra possui para a AD, ou seja, ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória, conforme Pêcheux (1997a), possibilitador de um gesto interpretativo novo, que emerge da cadeia discursiva, que rompe com a repetição do estabelecido, cria um outro espaço de deslocamento e abre outros de deriva de que surgirão discursos-outros, ainda no estágio de *coisas-a-saber*, como qualifica o mesmo Pêcheux (1997a).

Nas histórias individuais dos SFDs Manuela e Esteban acontece, nesse instante de intimidade familiar, o preâmbulo do acontecimento discursivo mais relevante, em que a memória comum a ambos começará a ser, nele, além de

manifestação de um desejo não satisfeito, também o da decisão em satisfazê-lo e, nela, a destruição do fantasma de uma história sobre a qual prefere que o silêncio, por ela própria instaurado, não se desfaça.

A propósito das histórias dos SFDs nomeados, cabe aqui recuperar o ponto de vista de Orlandi sobre história e historicidade. Lembra-nos a autora que, com a AD, a história é constitutiva do discurso. A relação que se estabelece entre fatos e temporalidade não é externa, mas interna; deve ser entendida como inscrita no próprio texto e não como um reflexo que atua sobre ele vindo do seu exterior. É o que denomina de historicidade. Escreve ela, na mesma obra, que: “A temporalidade (na relação sujeito/sentido) é a temporalidade do texto. Não se trata, assim, de trabalhar a historicidade (refletida) no texto mas a historicidade do texto, isto é, trata-se de compreender como a matéria textual produz sentidos” (1996a, p.54-5).

Compreender as histórias individuais dos SFDs Manuela e Esteban é sim tentar entendê-los como sujeitos discursivos imersos cada um em sua temporalidade existencial empírica – ela sendo a mãe que o criou, que continua a ampará-lo, que o acompanha orientando-o em sua trajetória de se fazer adulto, mas protela o momento que para ele é o mais ansiado; ele sendo o filho que só tem a ela como referência existencial, que busca encontrar a vertente biológico-afetiva que lhe falta, mas não obtém dela a revelação que mais deseja.

Entretanto, na perspectiva que interessa a este trabalho, compreender as histórias individuais dos citados SFDs é essencialmente tentar desvendar a historicidade que os constitui enquanto discursos, compreendidos estes como estrutura e acontecimento (Pêcheux, 1997a), que se materializam nos instantes da interlocução mãe/filho, constituindo-os em unidades produtoras de sentido.

4.2 DERRUBANDO A QUARTA PAREDE⁶⁵

4.2.1 O discurso da falta no corpo do desejo

4.2.1.1 Duas moradas e a mesma ausência

⁶⁵ Termo que tomo emprestado ao teatro e que, *grosso modo*, significa uma parede imaginária, invisível, que separa o(s) ator(es) da platéia. Tem sua origem na estética Naturalista, conforme pensada por Émile Zola e, depois, desenvolvida em termos de encenação, por André Antoine, na França, e Constantin Stalishnavski, na Rússia (In: *Quarta parede*. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 25 out. 2008).

A partir do conceito heideggeriano de corpo como *morada do ser*⁶⁶, neste trabalho considero o corpo como mediador, pelo discurso, entre o ser/linguagem que o habita e o mundo. Teorizando sobre essa *morada do ser* que é o corpo, diz Takahashi que:

Numa primeira instância há a pele, fronteira física entre o corpo e a dimensão espacial do entorno. Em seguida, a extensão desta pele, ou a roupa que vestimos, como abrigo para o corpo, e inegavelmente, nessa mesma continuidade do ponto de fuga, a nossa dimensão do espaço pessoal, composto e estruturado por certa gramática de organização espacial regida pelo nosso vocabulário pessoal de imagens e signos (2003, p. 147).

Como essas instâncias de que fala Takahashi se manifestam em *Todo sobre mi madre*, expandindo o universo discursivo das personagens para além de seus corpos e dando uma outra dimensão ao seres discursivos que neles habitam? Como as instâncias da pele, da roupa, dos gestos, do espaço social que organizam em torno de si mesmos, combinam-se para *corporificar* uma linguagem sígnica singularmente transgressora, capaz de se liberar dos estereótipos que povoam o paradigma de organização social, tal como o conhecemos hoje?

No ensaio *O corpo do ator em ação*, Nunes diz que é a partir da modernidade que o homem “passou a possuir um corpo (...) e ao se expor externamente a seu corpo, teve então que tentar dominá-lo por meio de sua mente e sua racionalidade” (2003, p. 119). Nessa afirmação, a autora reconhece a dualidade constitutiva do ser humano em dois corpos – o corpo físico e o corpo psíquico. Significa que esse ser que habita o corpo físico, visível, faz deste mesmo corpo o seu limite entre o interior e o exterior, entre o sensível e o mecânico, entre o concreto e o impalpável, articulando a ponte entre o psíquico, o linguístico e o ideológico, constitutivos do sujeito discursivo, na teoria pècheutiana.

Ao estabelecer-se como esse limite possível, o corpo exerce a sua condição essencial – ele é o instrumento que o ser que o habita possui e usa para fazer-se discursivamente inteligível ao que lhe é externo, ao seu entorno. É o corpo que dá visibilidade à existência do sujeito discursivo que cada um é na vida cotidiana. É

⁶⁶ Em *Carta sobre o Humanismo*, Heidegger afirma que “a linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação. A guarda que exercem é o consumir a manifestação do ser, na medida em que a levam à linguagem e nela a conservam” (1991, p. 1).

também ele que, na ficção, exerce o mesmo papel de conduto de uma narrativa que adquire forma e se expressa. A comunicação corporal é essencial à atividade da representação/imitação da condição humana na realidade do aqui e do agora ficcionais.

A primeira cena da sequência 1⁶⁷ (**RDF-I 11**) é emblemática da importância da linguagem/expressão corporal construída pela atriz Cecília Roth no papel de uma mãe que prepara o ambiente para a refeição familiar, mesmo que essa família esteja composta somente por duas personagens que interagem sob a lembrança de uma terceira, ausente. A câmera está diante da personagem Manuela, colocando-a de frente para a mesa de cozinha de sua casa e também de frente para o espectador.

Rodada em plano médio, com a câmera atuando como se fosse os olhos do espectador postos na personagem, esta cena mostra o SFD Manuela vestindo blusa vermelha e saia azul claro. Ela prepara dois pratos de salada de verduras e legumes que mais tarde irá comer sentada no sofá da sala, ao lado do filho, diante do televisor.

Analisar a *naturalidade* com que a atriz veste a personagem nessa sequência remete a Constantin Stanislavski⁶⁸, quando diz que “não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que sinta, interiormente, algo que as justifique” (*apud* NUNES, 2003, p. 123).

A verdade que Cecília imprime à sua Manuela se manifesta inteira no envolvimento que todo o seu ser deixa transparecer em cada gesto. Sua atenção está toda posta no que faz – a forma como pega a verdura, com as pontas dos dedos indicador e polegar das duas mãos, e a rasga; como dispõe os pedaços verdes sobre os legumes, a maneira com que passa a língua nos dedos indicador e médio da mão esquerda, como para limpá-los do óleo e para tomar-lhe o sabor, misturando-o à própria saliva e o engolindo logo após.

⁶⁷ O roteiro de Almodóvar inclui a sequência Zero, subdividida em três cenas A, passada integralmente dentro da UTI; cena B, desde o instante em que Manuela entra na sala identificada com a inscrição *Coordinación de transplantes* até o momento em que a secretária da Organización Nacional de Transplantes (ONT) procura em sua pasta a relação de possíveis receptores de órgãos; e, a cena C, quando, na ONT, a secretária procura um possível receptor e se detém na ficha de um paciente cardíaco residente em La Coruña.

⁶⁸ Diretor e roteirista russo (1863-1938), uma das maiores expressões do teatro no século XX, autor do método das *ações físicas*, em que o corpo do ator se dirige para a realização de algum objetivo. Conforme explica Nunes (2003), para Stanislavski, o movimento e a atividade são funcionais e somente se tornam ação quando se justificam e significam cenicamente.

O perceptível nessa cena é uma narrativa do gosto, não no sentido de sensibilidade estética, mas de um dos sentidos físicos com os quais o ser humano estabelece sua relação discursivo-simbólica com o mundo. A leitura possível é a da simbiose do corpo e do alimento, num movimento articulado do cérebro, dos olhos, das mãos que, numa sincronia perfeita, dançam entre os ingredientes, movimento que se completa na forma que lhes dá quando cuidadosamente os deposita no prato. Aqui o gozo de comer é antecipado. Ele se apresenta no instante em que Manuela prova o alimento, antevendo-lhe o sabor. O prazer do corpo é materializado no ato de levar as pontas dos dedos à boca, para o contato íntimo com a língua. Esse contato o traduzirá num código gustativo que lhe dirá se corresponde ao seu paladar ou não, se agrada ou não ao paladar do filho Esteban. Enquanto isso, o filho a aguarda na sala de tevê para uma outra degustação – a fílmica, ponto de convergência da atenção de mãe e filho, naquele momento.

Esse prazer se dissolve, no entanto, quando uma voz da ordem do Inconsciente, (a)sonora, na definição de Guimarães⁶⁹, que escapa à voz e à fala, mas acontece como pulsão originária do sujeito discursivo Esteban, sai das sombras e assoma entre ambos, no entremeio da conversa com que os dois completam o tempero do alimento. É a voz do Outro que teima em se fazer escutar representando-se pela palavra. Há uma falta, uma outra espécie de fome que ele sente e que Manuela não concorda em saciar.

A cena mais emblemática dessa falta constitutiva na vida de Esteban está na sequência 4, embora seja anunciada ao final da anterior, quando ambos comem e veem *Eva al desnudo*, na televisão.

Retomo, então, a sequência 3 (**RDF-I 12**). Nesta, mãe e filho aparecem comendo, em silêncio, enquanto se sucedem na telinha da tevê, em preto e branco, cenas de *Eva al desnudo*. Esteban se sente tocado pelo texto e pelas cenas em que uma mulher conta sua própria história a um grupo de outras mulheres. Manuela

⁶⁹ A autora explica que a voz (a)sonora “significa a modalidade da voz como objeto-causa do desejo-que não está destinada ao registro da fala, sem ser confundida com o enunciado verbal –, embora permita que se façam considerações, no tocante à entonação, modulação, inflexão que é organizada em função das palavras. A voz surge com sua dimensão de objeto quando é a voz do Outro. Essa é apresentada ao sujeito sob a forma de comando, chamado ou apelo. Voz que não se pode dizer em palavras (...) Tomo aqui como voz o que se refere à linguagem de antes da fala, em comum acordo com a mudez” (2004b, p. 61).

também vê o filme demonstrando interesse. Percebendo que a mãe olha a cena com atenção, pergunta-lhe:

– *¿No te encantaría ser actriz?*

Recebe ele da mãe uma resposta que se completa com outra pergunta:

– *Bastante me ha costado hacerme enfermera. ¿Por qué me preguntas eso?*

Respondendo-lhe, Esteban confirma aos olhos de sua mãe o desejo que o anima em relação a ela:

– *Si fueras actriz yo escribiría papeles para ti.*

O clima de intimidade que se rompera enquanto comiam parece recompor-se nesta cena. A resposta de Manuela, reconhecendo existir um resquício de possibilidade na afirmação de Esteban, contribui para que o espectador chegue a essa percepção:

– *De jovencita estuve en un grupo de aficionados. No lo hacía nada mal. Debo tener alguna foto por ahí...*

Percebe-se na resposta a presença de uma manifestação inconsciente de Manuela. Ela *deseja* mostrar-se a Esteban como a mulher que fora antes de ser mãe, num retorno ao simbólico anterior à maternidade. Há um fragmento de sua identidade discursiva que é desconhecido pelo filho, um *não-dito* que, motivada pela hipótese marcada linguisticamente com o uso da conjunção condicional *si* – *Si fueras actriz...* –, ela recupera e o desvela, aludindo ao próprio passado. À hipótese de Esteban, Manuela responde com o real de si mesma, um real até então opacificado pelo silêncio que conscientemente se impusera. O olhar de Esteban é de quem sentiu ser aquele um instante precioso para recuperar parte da existência da mãe que até ali lhe fora silenciada. Pergunta-lhe, entre admirado e curioso:

– *¡Me encantaría verla!*

Um espaço de deriva se abre no discurso de Manuela. Ela retorna ao passado anterior à existência de Esteban. – *De jovencilla* –, diz, voltando no tempo e acrescentando uma informação que, ademais, contém um juízo de valor sobre seu desempenho como atriz – *Yo no lo hacía mal* – e, também deixando aberta a possibilidade de que Esteban possa comprovar o que ela diz – *Debo tener alguna foto por ahí...*

Combinada com a psicanálise, a materialidade linguística pode ajudar na explicação do porquê de Manuela fazer menção à foto que estaria *por ahí...* Essa locução adverbial de lugar, além de trazer para a superfície linguístico-discursiva uma voz (a)sonora, a voz do Outro – a pulsão que exige ao sujeito Manuela falar, desnudar-se da informação até então restrita somente a ela –, também conserva a ambiguidade própria do discurso de um sujeito clivado, assujeitado pelas circunstâncias, mas ansioso por libertar-se delas. Havia um *já-lá* esperando pela hora de se revelar na materialidade linguística com que a personagem estabelece a relação do seu mundo interior com o mundo exterior.

No entanto, Manuela parece perceber que avançara para além do limite que se impusera, e, ainda, que aguçara mais a curiosidade do filho. A resposta que dá a Esteban é evasiva e também ambígua:

– *Luego la busco...*

Nesta oração, se por um lado é certa a existência da foto, noção essa assegurada pelo uso do verbo *buscar*, empregado na primeira pessoa do singular e no presente do indicativo, o modo da concretude, por outro, a presença do advérbio de tempo *luego* introduz aqui uma idéia de protelação. Entretanto, não há nenhum outro elemento linguístico que conduza à dúvida sobre a possibilidade de a fotografia estar em algum lugar inacessível, desconhecido ou, tampouco, de que não exista. O valor da frase é plenamente assertivo.

Um corte nessa sequência e os acordes jazzísticos de *No me gusta que escribas sobre mi* – um ritmo calmo, quase um som ambiental, que aparecerá na trilha sonora do filme sempre que surgirem referências ao passado – introduzem a sequência mais emblemática da constituição do sujeito discursivo Esteban.

Filmada em plano de conjunto, a sequência 4 (**RDF-I 13**) é ambientada na saleta, à noite. No centro da cena, uma mesinha está tomada pelo que restou da ceia de que participaram mãe e filho. Esteban está só. Em pé e inclinado sobre a mesinha, recolhe os pratos numa bandeja. Manuela entra na sala. O enquadramento dado pela câmera mostra a personagem surgindo em cena pelo canto lateral esquerdo de quem está diante da tela, como se houvesse saído do meio da platéia. Ela contorna uma poltrona e vai ao encontro do filho. A cena serve para comprovar a afirmação de Manuela a Esteban sobre sua existência anterior como atriz. Com a mão direita, alcança-lhe uma foto, que Esteban recolhe com a mão esquerda.

– *Mira, Esteban, he encontrado una foto.*

Em pé, ambos observam a fotografia. Segue-se um corte. A imagem que a câmera, colocada atrás da personagem Esteban, deixa ver na sequência é a da mão deste segurando uma foto em preto e branco, rasgada ao meio, mostrando em primeiro plano uma Manuela muito jovem, com trajes masculinos. Falta-lhe a metade esquerda do corpo, mas a que sobrou mostra uma Manuela sentada numa cadeira de madeira, ao estilo Liza Minelli, em *Cabaret*. Ela tem os cotovelos apoiados no encosto, sua mão direita aparece firmando a copa do chapéu de feltro. Seu olhar, penetrante e firme, está fixo no interlocutor/espectador que a vê. Os fios do inter/intradiscurso constitutivo do sujeito discursivo Manuela começam a se desenrolar.

– *Hacíamos un espectáculo sobre textos de Boris Vian... cabaret para intelectuales...*

Aqui é a relação gesto/significado que assume valor discursivo. O dedo indicador da mão direita de Esteban acaricia brevemente a borda rasgada da fotografia⁷⁰. É perceptível, para ele e para o espectador de Almodóvar, que no pedaço rasgado havia a imagem de alguém que fora fotografado ao lado de Manuela. Esse leve roçar de dedos e o silêncio que o envolve são mais eloquentes na cena que qualquer palavra que naquele instante fosse pronunciada. O discurso

⁷⁰ *Toda Fotografia é um certificado de presença*, escreve Barthes em “A câmara clara – Nota sobre a fotografia” (1984, p. 129). Almodóvar joga com esse sentido de presença-ausente, materializando-o simbolicamente, ao utilizar, na composição desta cena, uma foto rasgada.

silencioso da ausência que esse movimento simboliza está plenamente presente na cena discursiva.

Um outro discurso marcado pela ausência constitutiva na formação do sujeito discursivo está na seqüência 5. Filmada em plano de conjunto (**RDF-I 14**), mostra o interior do quarto de Esteban. Ele aparece sentado na cama, com as costas apoiadas em almofadas junto ao encosto traseiro, escrevendo em sua caderneta de apontamentos literários. Ouve-se uma batida na porta do quarto. O jovem levanta a cabeça e olha na direção da porta. Com um - *¿Sí?*- ele autoriza o acesso, enquanto fecha rapidamente a caderneta em que escrevia. Sua expressão e seu gesto são claros à percepção do espectador: ele não deseja que a mãe veja o que escreve. Com um livro nas mãos, Manuela entra e se dirige a ele, mostrando-lhe o relógio que traz no pulso esquerdo:

– *¡Feliz cumpleaños!*

– *¿Ya?*

– *¡Son las doce del día!*

Aproxima-se da cama, abraça o filho com força e o beija nos dois lados da face. Entrega-lhe o livro, presente dela pelo aniversário. Ele retira o invólucro, desfaz-se dele jogando-o ao chão, ao lado esquerdo da cama. Logo, comenta risonho para uma mãe que também sorri:

– *¡Música para camaleones!*

Manuela acompanha em atitude de silenciosa expectativa a expressão de contentamento e felicidade com que Esteban acolhe o presente. Esteban lhe transmite, segurando-lhe o olhar, a satisfação que sente por Manuela ter feito a escolha certa:

– *¿Cómo sabías que lo quería?*

– *Porque sé que te gusta Capote*⁷¹.

⁷¹ Referência a Truman Capote, escritor estadunidense (1925-1984). Seu primeiro livro, "Other voice, other rooms", foi lançado em 1948 e contém elementos autobiográficos que, de certa forma, aproximam-no da personagem Esteban de *Todo sobre mi madre*: "Other voice, other rooms" conta a história de um menino que procura desesperadamente seu pai.

Esteban volta a olhá-la nos olhos. Devolve-lhe o livro e pede:

– *Léeme algo... como cuando yo era pequeño...*

Sentada à beira da cama, Manuela atende ao pedido do filho.

- *Prefacio... Empecé a escribir cuando tenía ocho años...*

Nesta sequência, outra vez a predominância do implícito se deixa antever. Esteban não é mais um menino, tal como o demonstrara quando, durante a ceia, inquirira a mãe em tom firme na busca de respostas para suas dúvidas e desejos. Ele cresceu, mas algo o prende ainda ao tempo da infância. O advérbio de tempo *quando*, que emprega ao pedir a Manuela que leia para ele, opera a perspectiva da mudança temporal, sim, mas antes de tudo, recupera-lhe, mesmo que por instantes e ilusoriamente, um tempo físico que ele sabe ser impossível de materializar-se outra vez.

A carência afetiva que a personagem carrega desde a infância o faz empreender um caminho de volta à fragmentada, incompleta memória da infância. Caminho, acrescento, pautado pela angústia, na definição freudiana, de afeto de desprazer, que sobrevém ao sujeito quando este é confrontado com o desejo do Outro. Há um significado que ficou para trás na vida de Esteban. É como se, ao caminhar, de repente – no que seria o seu *punto de basta*, como lembra Žižek (1992) – ele percebesse que algo, fundamental para seguir dali em diante pelo caminho, houvesse sido esquecido no ponto de partida e que fosse inadiável retroagir para apoderar-se dele, num movimento de (re)construir-se, desde as origens, no todo biopsíquico-discursivo de si mesmo.

A busca empreendida pelo filho, percebe-se, é por uma voz ansiada, mas inaudível, a voz do Outro, que se possa (re)construir a partir da voz da mãe. Há um vazio não preenchido na memória da história pessoal de Esteban. A ele não foi dado ouvir tudo sobre si mesmo. Por isso, é-lhe igualmente impossível um *dizer tudo* a respeito de si. Para ele, a esse tudo sempre estará faltando uma parte. Importa afirmar que a dele é uma falta que não lhe vem pelo esquecimento, mas pela impossibilidade de fechar um vazio aberto por essa falta, um oco do Outro, que se mantém na sua memória discursiva apesar dos esforços no sentido de que Manuela,

por sua condição de depositária das suas primeiras lembranças constitutivas, possa preenchê-lo.

A procura de Esteban é por uma imagem que não consegue recompor na sua memória discursiva – a imagem do pai biológico. Essa é a falta constitutiva que Almodóvar materializa e expõe simbolicamente diante do olhar do espectador com o uso da foto rasgada ao meio.

Olho no olho da platéia, a Manuela que nos vê desde a foto é na verdade a Manuela que ali não está visível. Vendo-a, a platéia vê, na verdade, a Manuela atual – um sujeito discursivo cindido entre o passado que deseja esconder, o presente envolto na opacidade dos diálogos ambíguos, reticentes, que mantém com o filho, razão de sua existência, e um futuro do qual ela sabe ser inútil fugir, que lhe reserva um encontro que necessita recompor – o encontro consigo mesma na memória que terá de restituir a Esteban.

4.2.1.2 Ressonâncias do Outro no outro: a ambiguidade (des-re)construída no corpo

A personagem Agrado é apresentada ao espectador logo que Manuela, transida de dor pela perda de Esteban, chega a Barcelona com a intenção de reencontrar o pai de seu filho e dizer-lhe o que até ali guardara em silêncio – que engravidara dele, que o filho de ambos nascera e que esse filho agora está morto.

O percurso de Manuela em busca desse encontro é mostrado em dois momentos. No primeiro, ela viaja de trem até Barcelona (**RDF-I 15**). Almodóvar trabalha cinematograficamente a solidão da personagem mostrando-a ao espectador sob dois ângulos diferentes. No primeiro, ela aparece sozinha fisicamente: viaja num trem, em banco individual, junto a janela, e olha fixamente para a frente, abaixo da linha de visão. A personagem tem os olhos marejados, presos no nada. A cortina da janela está fechada, isolando-a da paisagem exterior. O Outro de Manuela faz-se ouvir em *off*. Reconstitui-se, assim, diante do espectador um pedaço da existência da personagem. A expressão da face é de profunda dor, enquanto ela reflete:

– Hace diecisiete años hice este mismo trayecto, pero al revés, de Barcelona a Madrid. También venía huyendo, pero no estaba sola. Traía a Esteban dentro de mí. Entonces huía de su padre y ahora voy en su busca...

Um corte e, após, o espectador é conduzido pelo olho da câmera, por dentro de um túnel, que se abre para o verde de Montjuïc. Um plano geral, em *plongée*, sobre o monte (Monte Judeu – Montjuïc, em catalão) e logo depois surge abaixo, no vale, Barcelona à noite, com seus milhares de luzes faiscantes. A quem conhece o mito da caverna criado por Platão em *A República*, é natural que, ao acompanhar Manuela em sua passagem/saída do túnel, lembre as palavras do filósofo grego, ditas por Sócrates a Glauco:

Figura os homens encerrados em uma morada subterrânea e cavernosa que dá livre entrada à luz em toda a extensão. Aí, desde a infância, têm os homens o pescoço e as pernas presos (...) Presos pelas cadeias, não podem voltar o rosto. Atrás deles, a certa distância e altura, um fogo cuja luz os ilumina (...) Imaginemos um desses cativos desatado, obrigado a levantar-se de súbito, a volver a cabeça, a andar, a olhar firmemente para a luz. Não poderia fazer tudo isso sem grande esforço (PLATÃO, [s.d], p. 188-9).

No segundo momento, a câmera de Almodóvar segue Manuela num táxi que percorre as ruas de Barcelona até chegar à zona de meretrício transexual. Ainda no táxi, Manuela observa o terreno conhecido por *el Campo*. O taxista dirige fazendo uma volta completa, seguindo o percurso circular que realizam outros carros e motocicletas. Entretanto, não é Esteban, o travesti pai de seu filho, que ela encontrará ali.

Já deixando o local, o táxi afasta-se seguindo por uma zona escura e deserta, sob duas pontes (**RDF-I 16**). Tendo ultrapassado a primeira delas e já se aproximando da segunda, Manuela percebe no aterro desta ponte, no alto à sua direita, um travesti em apuros, defendendo-se de um agressor. Pede ao taxista que pare; ele atende, ela desce. O táxi arranca. Manuela volta-se e o vê afastar-se, deixando-a ali, só, no meio do caminho. Ela então se dirige até o alto do aterro e, uma vez lá, abaixa-se, apanha uma pedra e a coloca dentro da bolsa.

Nem o travesti nem o agressor percebem a presença de Manuela. Chegando por trás do agressor, ela o golpeia com a bolsa, agora transformada em arma. O homem cai, semiconsciente. Surpresa, Manuela acaba por reconhecer no travesti em apuros uma amiga de há quase duas décadas – Agrado. A sequência é filmada em plano americano e em *plongée*, sendo que na cena mais significativa

para análise, filmada em plano aproximado, o narrador mostra o homem de costas, afastando-se. Agrado está a alguns passos de Manuela (**RDF-I 16**):

– *¡Agrado!... ¿Eres tú?*

Manuela ouvira o nome *Agrado* quando esta encaminhava seu agressor a alguém chamado Úrsula, a quem deveria se apresentar dizendo que Agrado o mandara.

Ao ouvir a voz que a chama pelo nome, Agrado se volta. Ambas se olham por uns segundos. A exclamação de Manuela é espontânea, embora tecida de dúvida misturada à certeza e à alegria. Sua voz treme pela emoção que o momento lhe causa, enquanto pede a confirmação – *¿Eres tú?*

A reação de Agrado também é de surpresa e alegria:

– *¡Manolita!*

As duas se abraçam efusivamente, enquanto Agrado torna a repetir o nome de Manuela, como se não acreditasse que aquela diante de si era mesmo ela:

– *¡Manolita! ¡Manolita! ¡Manolita! ¡Mi Manolita!*

Agrado se afasta de Manuela, como para vê-la melhor. Percebe a blusa da amiga, manchada de sangue sobre o peito. Pergunta-lhe, então:

– *¿Estás herida?*

– *No, no, me has manchado tú.*

Um beijo mais e outro abraço; ei-las juntas, outra vez:

- ¡No es porque me hayas salvado la vida, pero cuánto te he echado de menos!...Dieciocho años sin decir ni mú, ni una mala carta, ni una llamada... creí que te habías muerto, hija de puta! ¡Vamos a casa y me lo cuentas todo!

- *Primero vamos a una farmacia, ¡que estás hecha un Cristo!* – responde-lhe Manuela, com a mão esquerda tocando e examinando a face ensanguentada da amiga, enquanto acompanha com a cabeça e com um sorriso nos lábios a carinhosa

reprimenda que esta lhe faz. Gira depois a cabeça, da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, como à procura de algo ou alguém:

– *¿Dónde cogéis un taxi, aquí?*

Agrado, indicando com a mão e o rosto em movimentos simultâneos – *Por allí.*

Corte.

Nada, até aquele momento, havia traído o segredo de Manuela. O sujeito cindido que até ali, alimentando-se pelo silêncio sobre si mesmo, conviveu com todos à sua volta sem manifestar-se, de repente, viu-se diante de Agrado como se estivesse diante de uma máquina de tempo, que a levava de regresso a seu passado, como se a houvesse sugado de seu presente.

A expressão de surpresa estampada no rosto de Agrado, o nome de Manuela que lhe chega aos lábios, resgatado pela memória afetiva e que ela pronuncia no diminutivo carinhoso – *Manolita*; as tantas vezes que o repete enquanto corre para o encontro com Manuela e durante o abraço demorado que as une, recuperando tempo e emoções passados; sua preocupação quando percebe que há manchas de sangue na blusa de Manuela – *¿Estás herida?*; o carinho e a atenção de Manuela ao tocar o rosto da amiga para sentir-lhe a gravidade dos ferimentos; a comparação que faz de Agrado – *¡Estás hecha un Cristo!*; o desejo de medicá-la logo – *Primero vamos a una farmacia* –, tudo forma uma sequência de gestos e atitudes que transpiram emoção e alegria mútuas.

É esse reencontro que simbolizará para o SFD Manuela um novo acontecimento, o de seu reencontro com o real⁷² de si mesmo, embora o sujeito dividido, cindido, que ela fora até ali, diante do próprio filho, vá continuar sua caminhada porque é de sua condição a impossibilidade de se identificar de modo absoluto⁷³.

⁷² Termo utilizado na concepção que Milner dá à *alingua*, de indizível por sua incompletude. Neste trabalho, o termo é utilizado para significar a verdade do SFD Manuela, e a verdade, diz o autor citado, “enquanto não-toda, atinge o real (...) não é nada mais do que aquilo em relação ao que as palavras faltam” (1987, p. 19).

⁷³ A visão de sujeito “concebido como algo sempre dividido, cindido, conflitivo, impossível de se identificar de modo absoluto”, como recorda Ferreira (2004, p. 46), é uma contribuição trazida por Pêcheux da Psicanálise freudiana para o campo epistemológico da Análise do Discurso. Trata-se do sujeito do inconsciente que, na retomada feita por Lacan dos princípios freudianos que viam o

Para mostrar o simbolismo desse reencontro de Manuela com um pedaço de seu passado e do início de uma nova etapa de sua história pessoal, Almodóvar escolheu filmar a cena em plano geral. O olho da câmera, colocada no ângulo direito, funciona como o olho da plateia: vê as duas amigas quando se afastam. De mãos dadas, passam sob o túnel formado pela ponte sobre o trecho do caminho por onde seguem. Saem das sombras rumo à estrada que as levará, outra vez, de volta à luz e à vida, deixando para trás a reedição almodovariana do inferno – *el Campo*. Elas conversam enquanto andam. Há confiança e entrega mútuas nos gestos e nas palavras de ambas:

- *A ver si tenemos suerte y no nos atacan por el camino.
¿Llevas la navaja?*

- *Sí, y una piedra enorme en el bolso.*

Encontram-se aqui pistas que levam ao discurso das margens pelas quais transitam as personagens de Pedro Almodóvar. *A ver si tenemos suerte*, diz Agrado a Manuela. O uso de uma conjunção condicional – *si* – associado ao emprego do substantivo *suerte*, combinados ambos com o uso do verbo *atacar* e do substantivo *navaja*, define a situação de risco que envolve as duas. A resposta de Manuela – *Sí, y una piedra enorme en el bolso* – manifesta o entendimento sobre a necessidade de proteger a própria vida ao transitar pelo local.

Na leitura proposta pelo narrador, nessa cena, a pedra com que se edifica para proteger e/ou para separar ou unir – caso do túnel de acesso à cidade, das pontes sobre as vias de acesso ao *el Campo* – também pode se transformar em arma.

Na roda da fortuna, simbolizada pelos carros, motos e pedestres que giram no *el Campo* no sentido anti-horário, no sentido da vida transcorrendo ao contrário do historicamente aceito como a roda do tempo, que gira avançando da esquerda para a direita, a sorte pode estar na habilidade com que tais seres saibam manejar a navalha ou jogar uma pedra.

Pode-se ler, nessa cena, que a lacuna aberta com a morte do filho, vínculo inconsciente de Manuela com seu passado, volta a ser preenchido com a presença

□

inconsciente como 'substrato biológico, herdado do darwinismo' (cf. ROUDINESCO, 2000, citada por FERREIRA, 2004), tem na linguagem a sua condição.

de um outro sujeito, capaz de reconstituir-lhe a pulsão constitutiva, pois também simboliza um tempo anterior inscrito na sua história pessoal. E esse sujeito é Agrado, que reingressa na história de Manuela após dezoito anos de ausência.

4.2.2 Espaços de (des)ocultamento e transgressão na trama fílmico-discursiva

Neste subitem, proponho-me a reflexões sobre como o diretor espanhol erige discursivamente suas personagens a partir do espaço que ocupam na narrativa fílmica, seja do ponto de vista da forma como os SFDs lidam com o *espaço* corporal em que existem na relação consigo próprios, seja quanto ao espaço de entorno, entendido este como o ambiente histórico-geográfico e social-cultural em que erigem suas presenças como sujeitos que se interrelacionam discursivamente com outros sujeitos.

É familiar aos espectadores de Almodóvar o interesse do diretor por ambientar suas narrativas em espaços interiores. É como um convite que faz ao espectador para um diálogo que se prenuncia tão envolvente quanto surpreendente, se visto da perspectiva da intimidade sugerida pelo interior de um aposento – sala, quarto, cozinha, quarto de hospital, sala de UTI, interior de um trem ou de um táxi, no interior de um camarim ou no interior de uma sala de espetáculos. Nesses espaços, cada um dos frequentadores assume sua posição discursiva, deixando vaziar do *seu* interior, ou nele ocultando, a sua verdade, seja ela verdade inteira ou meia-verdade, verdade fundante e nem ainda pressentida, ou construída, ou, então, verdade desejada.

Esse interior tão característico da ficção almodovariana é outra vez predominante em *Todo sobre mi madre*. O filme começa numa cena ambientada no interior de uma UTI, surgindo, em primeiro plano, gotas de soro que se transmudam do interior de uma embalagem plástica para, supõe-se pois nesse instante ainda não está visível para o espectador, o corpo de alguém, ou seja, transmudam-se de um interior a outro. As cenas subsequentes se desenrolam todas no interior do Ramón y Cajal e, mesmo quando o SFD Manuela contata por telefone avisando sobre a existência de um possível doador de órgãos, a sequência que aparece revela o interior da secretaria da ONT. Esteban, o filho, é mostrado predominantemente em ambientações cenográficas em interiores – interior de sua casa, do salão em que

Manuela participa de um seminário sobre doação de órgãos para transplantes e atua numa simulação correspondente, interior de um bar em frente a um teatro e, depois, no interior deste.

Outros SFDs de presença importante na trama discursiva do filme também são apresentados à platéia em espaços/ambientes profissionais fechados, como Huma, no teatro, ou delimitados ao ar livre, caso do *el Campo*, onde aparecem inicialmente Agrado e Irmã Rosa, ou, ainda, o bar e o cemitério, onde surge Lola. Adiante-se que o SFD Lola, antes mesmo de ter um rosto para o espectador, já era uma presença marcante em dois espaços interiores dos mais, se não o mais, profundos e íntimos de um ser humano, ou seja, a memória discursiva do SFD Manuela e o desejo fundante do SFD Esteban, o filho.

Por esses espaços e não só por eles se desloca o SFD Manuela, como personagem-fio da narrativa fílmica, que funciona na trama como um filtro, pelo qual passarão todas as demais personagens antes de serem apresentadas cada uma deixando vaziar seu próprio discurso. Será ela quem mais será vista no espaço comum, simbolizado pelas ruas ou pela estrada de Barcelona a Madrid ou La Coruña, ou, ainda, como agente criador de espaços de interlocução discursiva.

A presença desses espaços adquire um significado especial na trama discursivo-fílmica almodovariana, na medida em que não apenas antecipam o desenvolvimento da narrativa, mas se constituem, em si mesmos, discursos vários, plenos de significação pelo simbólico que, na condição de constitutivos do S1, evocam no imaginário do S2.

4.2.2.1 Esteban/Lola: o corpo ausente do sujeito presente

Exemplificando o que afirmei no subitem anterior, tomo inicialmente o SFD Lola e os espaços por onde sua lembrança ou sua presença se faz sentir ou ver. Lola é inicialmente mostrada por sua ausência. Está no desejo do SFD Esteban, o adolescente filho do SFD Manuela, quando toma nas mãos uma foto em que aparece Manuela ainda jovem, mas a imagem de quem a acompanhava foi retirada abruptamente. Ele acaricia a borda irregular que sobrou e, assim fazendo, torna perceptível ao espectador sua intenção/desejo de recuperar a imagem que estava ao lado de mãe naquele registro fotográfico. O SFD Lola está visualmente ausente

nesse espaço físico. Ele não fala para que se o ouça. Entretanto, é *falado* pelo discurso que emerge do seu silêncio e o faz presente numa voz audível na e pela sua falta. Sua presença ausente o transforma num acontecimento discursivo, presente tanto na historicidade constitutiva do SFD Manuela, quanto na do SFD Esteban, o filho.

Lola é, pois, o terceiro sujeito discursivo presente na cena. É possível perceber-lhe a presença significativa no discurso que se ouve desde um espaço interior. É um sujeito discursivo que resiste ao silenciamento que lhe foi imposto por quem desejou ocultá-lo. Esse gesto de ocultamento discursivo, no entanto, permanece marcado pela margem rasgada da foto, justamente a que lhe dá voz e que lhe desfaz a ambiguidade de ser ao mesmo tempo presença e ausência.

Se nessa cena o SFD Lola surge, pelo silêncio discursivo, como presença simbólica no interior do espaço físico da casa de Manuela, em outras surgirá ora em ambientes externos, ora em interiores, aí como um SFD dono de um rosto e/ou de uma voz fisicamente materializada diante do S2, ou seja, da plateia.

Mesmo assim, as de Lola serão aparições tão fugazes quanto foi sua passagem pela vida de Manuela, primeiro, e na de Rosa, a freira, depois. Numa delas, sua identidade é mostrada numa foto sobre a mesa de centro, existente num espaço íntimo, o interior da casa do SFD Agrado. Em uma seguinte, filmada em *contre-plongée*, após o enterro de Irmã Rosa, ainda no cemitério, a imagem de Lola surge no alto de uma escadaria (**RDF-I 17**).

Alta, magra e de porte altivo, Lola usa óculos de sombra, veste negro e se apóia num guarda-chuva da mesma cor. O salto a deixa ainda mais alta. É assim que Manuela, que chora ladeada por Huma e Agrado, ao olhar casualmente para o alto, percebe sua presença e se dirige até ela, indo encontrá-la na base da escadaria, de onde a olha e de onde lhe chega, e alcança também ao S2, como um eco vindo de um antes ainda muito recente, embora temporal e sentimentalmente distante, a voz de Lola:

- *Manuela... ¡Qué alegría verte! ¡ Lástima que sea aquí!*

- *No podía ser en otro sitio...*

Lola descansa a carteira sobre o corrimão de pedras. Senta-se em um degrau da escadaria. Tem ar cansado, olhar baixo.

Usando um tom ao mesmo tempo recriminatório e desiludido, entre lágrimas, Manuela se dirige a Lola e dá uma voz audível ao que sente e lhe está travado na garganta:

- *No eres un ser humano, Lola. ¡Eres una epidemia!*

Esta cena confirma o que se pudera antever desde o início de *Todo sobre mi madre*. Almodóvar faz da morte um tema onipresente ao longo de sua narrativa e a personagem que verbalizará esse discurso será o SFD Lola. Como uma *epidemia*, Lola passa pela vida de Manuela e dos demais com quem partilha pedaços de sua existência e de seus afetos mais íntimos e os contagia com o vírus da morte até que ela mesma se exaura, extenuada pelos excessos da própria existência, mas não sem antes perceber a dimensão exata dos perigos impostos aos socialmente *invisíveis*, os habitantes das margens. Tira os óculos escuros e fala com Manuela como se estivesse falando consigo mesma:

- *¡Siempre fui excesiva! Y estoy muy cansada, Manuela... Me estoy muriendo.*

É a vez de Manuela tirar os óculos escuros e encarar Lola, que a chama, num quase sussurro, encarando-a:

- *Ven.*

A câmera registra uma mosca que pousa na face esquerda de Lola, simbolismo escolhido pelo diretor para falar da morte iminente, antecipação da imagem de um ser em estágio de lenta e irreversível decomposição emocional e física.

Esta é a terceira morte de Lola legível no filme. Não por acaso, Almodóvar escolhe narrá-la ambientada em um cemitério. Na primeira alusão, o diretor a insinua ao S2 utilizando uma foto rasgada ao meio. Em uma seguinte, ele não apenas é um *morto* para Manuela e Esteban, o filho. É também o causador de uma primeira morte, a de alguém que lhe é próximo, embora ele desconheça essa

existência – o próprio filho. Esta cena está ambientada na frente do teatro Bellas Artes, onde Huma Rojo, a atriz favorita de Esteban, o filho, atua na peça Um Bonde Chamado Desejo (**RDF-I 18**). Mostra o filho pedindo à mãe, como presente de aniversário, que lhe fale sobre seu pai. Manuela concorda, enfim. Esteban se alegra, abraça a mãe e a beija na face, demonstrando satisfação e expectativa. É nesse exato instante que Huma Rojo sai do teatro e lhe escapa, embarcando num táxi. Na tentativa de chamar a atenção de Huma, ele se desprende de Manuela, corre pela rua e acaba atropelado por um automóvel.

O acontecimento discursivo que a opacidade do texto fílmico num primeiro momento não deixa antever é que Lola foi o motivo da distração de Esteban. Lola está na cena através do discurso de sua ausência/presença no discurso de Manuela: ela promete ao filho, naquele instante, que lhe desvelará, logo que voltem à casa, a identidade de seu pai.

Com a morte de Esteban, o ocultamento até ali mantido por Manuela perde seu objetivo. Se visto sob o ângulo do desejo de Esteban, encerrada está qualquer possibilidade de satisfazê-lo; se visto sob o ângulo de Manuela, irá consubstanciar-se em dois novos desejos – um, o de impor a si mesma o que a partir dali irá considerar como um mandato póstumo do filho, fazê-lo *viver* diante do pai.

O segundo desejo será decorrência desse primeiro: o desejo de procurar por Lola para lhe comunicar que tivera um filho e que esse filho agora está morto; do ponto de vista de Lola, a morte de seu filho é também um pouco uma nova *morte*, morte que acontece sem que ela saiba, mas que se faz pungente quando Manuela a reencontra, na escadaria do cemitério (**RDF-I 19**). Após o enterro de Ir. Rosa, entre esperançosa e frustrada, Lola comenta:

- *Siempre soñé tener un hijo... Tú lo sabes.*

- *Sí, lo sé. Cuando me fui de Barcelona iba embarazada de ti...*

Lola reage, curiosa e ao mesmo tempo incrédula:

- *¿Qué?... ¿Quiere decir que tú también...?*

Manuela faz um gesto afirmativo com a cabeça e murmura um sim.

A resposta afirmativa de Manuela planta a dúvida e ansiedade no íntimo de Lola. No tom inquiridor que esta imprime à pergunta seguinte está contido também um sentimento de incredulidade diante da atitude de Manuela:

- *Y... ¿lo tuviste?!*

A resposta de Manuela chega embebida em um pranto convulso, irreprimível:

- *Sí... un niño precioso.*

Olhando em volta, Lola implora:

- *¡Quiero verle! ¿Lo has traído contigo?*

- *No. Está en Madrid, pero no puedes verle.*

Apesar das lágrimas que a lembrança do filho morto lhe provocam, o não de Manuela soa firme. Lola compreende-lhe a dor e suplica:

- *Aunque sea de lejos, Manuela, te prometo que él ni siquiera me verá. Es lo último que te pido...*

- *No puedes verle.*

A negativa de Manuela, dita em tom convicto, mostra que sua decisão é definitiva. Lola torna a insistir:

- *Manuela, ¡por favor!*

O golpe final lhe é dado, então, pela voz embargada de Manuela que, ao final, se mescla com um murmúrio de Lola:

- *Hace seis meses le atropelló un coche y le mató.*

- *...¡No!...*

- *Vine a Barcelona sólo para decírtelo... Lo siento... Lo siento...*

A expressão de Lola é de desconsolo. Chora e, em primeiro plano, seu rosto se confunde com as pedras, macilento e quase pétreo, não fossem as lágrimas. É

como uma quase morte a que vive naquele momento. No entanto, Lola não apenas *morre* seguidamente. Fazendo jus à definição de Manuela – *¡Eres una epidemia!* –, também inocula seu vírus mortal naqueles que com ela partilham sua experiência existencial. O enterro de que participam é a comprovação simbólica disso. Rosa, a freira, morreu ao dar à luz o terceiro filho de Lola.

Manuela lhe dá as costas, desce os degraus e alcança a calçada enquanto a câmera alta enquadra seu perfil contra um automóvel preto que passa em frente ao cemitério naquele exato momento. Lola chora e lentamente começa a se recuperar. Leva as mãos aos olhos e limpa as lágrimas com as pontas dos dedos.

Saliente-se que a morte do SFD Lola se repetirá ainda duas vezes mais – a primeira delas, quando se encontra com Manuela em um bar e, nesse espaço, singular por ser meio íntimo, meio público, ao mesmo tempo em que conhece também se despede do filho que tivera com Irmã Rosa; a segunda ocorre, quando, ao sair de Barcelona para Madrid levando consigo o filho de Lola e de Irmã Rosa, o SFD Manuela vira definitivamente uma página de sua própria vida, num gesto de superação, traduzido pela retroação ao *eu*, que se opera nela ao assumir a maternidade do pequeno Esteban. Como se reatasse as pontas de um fio que se romperá com a morte de seu filho biológico, ela retoma o fio do próprio discurso.

No conjunto do filme, é importante retomar aqui, há sempre um duplo que se reitera. São duas as enfermeiras na UTI mostrada nas cenas iniciais, como são dois os homens presentes ali, o médico e o doador. No decorrer do filme, esse duplo tornará a ser perceptível em diversas outras situações, mostrando o caráter de interlocução discursiva presente na narrativa cinematográfica. Ele está presente nas relações de Manuela com o filho; na presença de dois serviçais que limpam o corredor do hospital para onde fora levado o filho de Manuela após o acidente que o vitimou; de Manuela com a psicóloga Mamen, sentadas em uma poltrona de dois lugares junto à parede desse mesmo corredor hospitalar; dos dois médicos que surgem vindos da UTI e que, em movimentos sincronizados, tomam cada qual uma cadeira e sentam-se diante de Manuela e Mamen para lhes informar sobre a morte de Esteban; de Huma com Nina; dos pais de Rosa, a freira; de Manuela com Agrado; de Manuela com Lola; de Manuela com a Irmã Rosa; de Manuela com Huma; de Huma com Agrado, nas sequências finais do filme. São duplos reincidentes, de diferentes matizes discursivos e de escalas simbólicas distintas.

Permanenteemente reiterado, esse duplo está presente como uma decorrência da condição dialogal da narrativa fílmica. Embora assimétrica, essa condição implica reciprocidade e reversibilidade no ato interlocutório: “Aquele que diz ‘eu’ só o diz em função de um outro que, na sua alocução, será um ‘tu’ (...) o ‘eu’ se torna ‘tu’ e o ‘tu’ se torna ‘eu’, o que não significa simetria”, conforme a acepção benvenistiana (1966) lembrada por Ernst, em *Corpo, Discurso e Subjetividade* (2005)⁷⁴.

Na sequência em que Almodóvar coloca em cena os SFDs Manuela e Lola no interior do cemitério, outra vez é possível distinguir a reiteração do duplo assimétrico, seja quando a câmera mostra em plano americano as personagens Manuela e Agrado, seja quando Manuela se afasta para ir ao encontro de Lola e a câmera foca em Huma e Agrado.

A cena final do encontro entre Manuela e Lola reproduz, no rosto lacrimejante de Lola, o mesmo simbolismo: dois filetes de coriza escorrem pelos orifícios nasais da personagem. São dois também os anéis que leva nos dedos da mão direita, um no anular e outro no mínimo.

O duplo assimétrico constituído pelos pais de Irmã Rosa, por exemplo, é marcado pela incomunicabilidade, mas se mantém pelo sentimento que a mãe, Rosa, devota ao marido. Uma doença senil fez dele um sujeito-discursivo marcado pela ausência-presença, a repetir o mesmo bordão quando (re)encontra alguém: *¿Qué edad tiene Ud?... Y... ¿cuánto mide?* O duplo formado pelos SFDs Huma e Nina também se erige sobre um discurso singular, como analisarei mais adiante, enquanto o duplo que constituíram os SFDs Manuela e Lola existiu marcado pela negação e pela aceitação por medo à solidão – pela negação de Lola em aceitar-se como Esteban, pela aceitação de Manuela em tê-lo como marido porque nele nada mudara, apesar dos seios implantados ao assumir íntima e também publicamente o discurso pulsional de sua *diferença*.

Falando de si mesma como se fora de uma terceira pessoa, é assim que Manuela relata à Rosa, a freira, sua aceitação da diferença física do então marido: *El cambio era más bien físico. (...) Mi amiga era muy joven, estaba en un país extranjero y no tenía a nadie. Exceptuando las tetas nuevas, su marido no había cambiado tanto. Así que acabó aceptándole. Las mujeres hacemos cualquier cosa*

⁷⁴ A íntegra deste artigo está disponível em <<http://www.discurso.ufrgs/sead2/doc>>. Acesso em: 13 fev.2008.

con tal de no estar solas. A narrativa de Almodóvar acaba por mostrar, entretanto, que em nada essa aceitação de Manuela iria contribuir para preservá-la da solidão e do silenciamento que, como um muro intransponível, foi o balizador da relação dela com o próprio filho.

4.2.2.2 Agrado: identidade do desejo no corpo refeito

Na trama discursiva de *Todo sobre mi madre*, o SFD Agrado é o único que transita com desenvoltura em todos os espaços discursivos do filme. É, também, o que melhor convive com seus desejos insatisfeitos. Além disso, é através dele, que o diretor cria momentos de alívio na tensão permanente que marca o conjunto discursivo da obra. Sua presença é inicialmente apenas insinuada ao S2. Embora a cena em que Manuela ingressa no *el Campo* dentro de um táxi mostre um casal à margem esquerda da via de acesso, é impossível distinguir-lhes a identidade. Somente quando passa outra vez pelo local, fazendo o retorno, Manuela percebe que, agora à sua direita, há uma mulher de jaqueta vermelha e saia de couro preto que se debate, tentando desvencilhar-se de um homem que veste calça e jaqueta jeans de cor azul. Ao socorrê-la, percebe que se trata de Agrado e esse é o momento em que este SFD é definitivamente integrado à trama discursivo-fílmica. Ambas se reconhecem e Manuela, vendo que Agrado tem escoriações pelo rosto, conduz a amiga até uma farmácia.

É noite avançada e as duas são atendidas por um plantonista sonolento, vestindo avental branco. Duas grades impedem o ingresso ao interior da farmácia e é através delas que Manuela, como enfermeira que é, pede ao balconista que lhe venda a medicação adequada ao caso de Agrado. Nesta cena (**RDF-I 20**), filmada em plano médio (PM) e plano americano (PA), o simbólico do assujeitamento discursivo constitutivo do SFD Agrado se desvenda de forma sutil. Sempre existirão, diante desse sujeito discursivo, imagens dos dois espaços em que ele se constituiu, o espaço público e o privado, traduzidos estes no permitido e no proibido, no visível e no oculto, no audível e no silenciado.

Esses espaços, como representativos das formações discursivas que os sustentam, deixam, no entanto, um vazio intersticial por onde desliza, pela voz de Manuela, o sujeito discursivo Agrado. Esse vazio, o espaço intervalar entre o

imaginário, o simbólico e o ideológico desse discurso, é preenchido pelo sujeito discursivo Manuela, que empresta sua voz a Agrado como se fora sua intérprete.

A voz de Manuela ressoa como uma *ponte* discursiva sobre a fenda existente entre formações discursivas diferentes – uma é aquela em que se movimenta Agrado, uma FD representativa das margens; a outra, a que ali está representada pelo plantonista da farmácia, é a FD formada pelo território do socialmente aceito, das estruturas sociais consensualmente criadas como possíveis, por serem necessárias à sobrevivência e ao bem-estar do extrato social a que servem. As grades duplas que separam a porta da calçada não apenas separam o particular do público. Essencialmente, separam territórios ideológicos distintos. Na situação discursiva em análise, demonstram fronteiras criadas por estereótipos construídos historicamente e que impregnam o discurso do senso comum, disciplinando subliminarmente os comportamentos individuais e/ou sociais segundo juízos morais que os identificam como corretos ou não.

Portanto, as verdadeiras grades demarcadoras desses territórios estão nos gestos, olhares e tons de voz perceptíveis no espaço discursivo que ali se delinea; vêm embutidas no arcabouço do muro linguístico que se ergue a cada intervenção do plantonista no diálogo que, intermediado pelo SFD Manuela, ele mantém com o SFD Agrado:

- Oye... ¡Qué buena nuit! ¡Mira!, perdona que te haya despertado... ¡Venga!...

É o SFD Agrado quem desperta o plantonista. Este se dirige, por trás da grade interna, ao quadrilátero metálico que simula um guichê na grade externa. Enquanto caminha, ele boceja, pisca miúdo, como se estivesse saindo das sombras para a luz. Quando finalmente olha as duas mulheres, fixa sua atenção no rosto de Agrado. No espaço vazio do quadrilátero-guichê instalado na grade para fazer o papel de uma minúscula janela de atendimento ao público, o rosto da mulher emerge como se fosse uma foto numa moldura de metal.

Do ponto de vista do plantonista, é uma imagem grotesca a que lhe surge naquela moldura. É de negação sua atitude ao se perceber diante daquela figura

feminina que *fala* por si mesma, na aparência convencionalmente tida como própria do *submundo* do corpo social:

- *No... ¿Qué queréis?*

-*¡Qué!... ¡Te venga, hombre, que no te vamos a comer!*

Com impaciência perceptível no tom de voz, o plantonista ignora o comentário de Agrado. Protegido pela grade interna, torna a perguntar-lhe:

- *¿Qué queréis?*

Manuela percebe que é o momento de intervir. Dirige-se a Agrado:

- *Déjame que le explique...*

Ato contínuo, dirigindo-se ao plantonista, enumera:

- *Povidona yodada, punto de aproximación, trombocid, gasas esterilizadas y...*

Voltando-se para Agrado, Manuela entabula com ela um diálogo paralelo, sob o olhar atento do atendente-plantonista:

- *¿Tienes alcohol en casa?*

- *No. Anoche me sentía fatal y me lo bebí...*

Manuela sorri e explica, como se não entendendo o grau de dependência alcoólica de sua amiga:

- *Alcohol para desinfectar...*

- *No. Solo tengo vaselina, condones y mucho, mucho esparadrapo.*

A voz do plantonista soa impaciente:

- *¿Algo más?*

Dirigindo-se a ele, Manuela completa o pedido:

- Y alcohol, por favor.

Filmada em PA, esta sequência é emblemática do papel discursivo desempenhado na trama pelos SFDs. A composição das personagens e o trabalho de direção de atores estão pensados de maneira a fazer com que visual e linguisticamente uma seja o contraponto para a outra.

O que o atendente de plantão vê desde o lugar institucional de onde fala, uma farmácia, são imagens totalmente distintas entre si. Manuela é loura, os cabelos, longos até abaixo dos ombros, estão amarrados na altura da nuca. Sem qualquer pintura, sua fisionomia é serena, aspecto que se completa com o olhar calmo e o meio-sorriso que lhe dão uma aparência simpática. Veste roupas claras; quando enumera os medicamentos de que precisa, sua voz tem um tom claro, firme, mas suave. Ao final, encerra o pedido com um *por favor*, forma de cortesia que a identifica como pertencendo a uma classe social com um razoável nível de escolaridade, ou como habituada a um convívio social mais seletivo.

O SFD Agrado é o contrário do SFD Manuela. Foi composto vestindo cores fortes – uma saia preta, justa e curta, uma jaqueta de couro vermelho, aberta, que deixa antever o colo e os seios desnudos quando ela se inclina para a frente. Usa peruca em desalinho cobrindo parte do rosto moreno claro; os resquícios do batom vermelho-sangue já excederam o limite dos lábios; seus olhos são claros, mas o rímel escuro e excessivo que usa quase não permite que se os veja tal como são. Permite, entretanto, perceber um olhar inquiridor – desafiador, por vezes – quando, por exemplo, retruca usando uma frase em linguagem chula, em tom de reprimenda à negativa do balconista em aproximar-se delas:

- ¡Qué!... ¡Te venga, hombre, que no te vamos a comer!

Essa distância fica ainda mais evidente e marcada simbolicamente entre os dois sujeitos discursivos quando, no diálogo com o SFD Manuela, o SFD Agrado confessa haver bebido álcool de farmácia, ou enumera quais produtos de primeiros socorros possui em casa – vaselina, preservativos, esparadrapo... –, de uso comum

entre profissionais do sexo, como dá a entender a expressão maliciosa que visivelmente se insinua no olhar do plantonista.

Evidencia-se nessa sequência o papel que desempenham, no discurso dos SFDs, as *formações imaginárias*, em sua condição de designativas dos lugares discursivos que, em dada formação social, os interlocutores atribuem a si mesmos (Pêcheux, 1993), de um em relação ao outro, feitas do seu lugar e do lugar ocupado pelo interlocutor. A aparência física do plantonista se aproxima mais da aparência física de Manuela, que até há pouco também trabalhava em serviços identificados à FD a qual ele pertence. O plantonista é igualmente claro, também tem o cabelo comprido e preso na nuca, suas roupas são de cores leves e o avental branco que usa traduz o ambiente profissional que frequenta – ele é visualmente limpo, higienizado, asséptico.

O discurso imagético e o discurso linguístico se complementam na constituição da cena fílmica, criando uma *realidade* que reflete visualmente um objeto imaginário – o discurso formado como efeitos de sentido entre as personagens. Nesta sequência, o discurso institucional próprio dos ambientes prestadores de serviços de saúde, representado pelo plantonista, confronta-se com o discurso de Agrado, representativo de uma camada da população socialmente marginalizada, estigmatizada como moralmente inferior, a que faltam determinados atributos historicamente construídos e partilháveis, aprovados pela maioria como representativos do que consensualmente é entendido e aceito como conduta de boa moral e bons costumes.

O discurso de Agrado é, assim, um discurso transgressor das normas morais socialmente aprovadas. Por isso, a reação que provoca no plantonista, se não é de rejeição ou repulsa, pelo menos é de um segundo – o primeiro já está representado pelas grades – distanciamento voluntário inevitável, fruto de um juízo de valor depreciativo que faz da interlocutora à sua frente. É um *eu* que evita a aproximação com um *tu* que lhe é totalmente estranho pela conduta e classe social que representa – Agrado é um travesti.

- *¿Qué queréis?*, pergunta o balconista mais de uma vez a Agrado, como se não a entendesse no que dizia. É uma relação discursiva assimétrica a que se reproduz na cena, fundada numa formação imaginária que tem o corpo como representação simbólica constitutiva e, nessa representação, a parte dele ligada à

sexualidade, mais especificamente àquela tendo a prática sexual como atributo moral.

Diante do olhar entre displicente e impaciente do plantonista, será graças à mediação discursiva do SFD Manuela que Agrado obterá a medicação de primeiros-socorros de que precisa para os curativos que seu rosto necessita para se recompor – o rosto visível, esse solicitado pelo *eu*⁷⁵, desejo fundante, latente e atendido, que agora assume aquele outro *Eu*, o que ali está, como sempre, à frente de *portas gradeadas*.

4.2.2.3 Esteban: sujeito à espera de ser

Neste subitem pretendo ver o SFD Esteban, o filho adolescente de Manuela, sob a perspectiva do tempo como construtor de realidades discursivas interrompidas, apenas delineadas, mas fundamentais sob o ponto de vista do estudo de subjetividades erigidas tendo a falta constitutiva como foco.

Que sujeito discursivo é Esteban, se considerado o curto espaço temporal de sua existência como sujeito desejante? A perspectiva da presença do SFD Esteban é aqui a do filho a quem a mãe negou o ingresso no mundo simbólico. Essa negativa e o desejo de vê-la desfazer-se o acompanharão até o fim, justificados na existência de uma formação imaginária construída pelo senso comum em relação à família.

No mundo ocidental, a representação da família prevê a materialidade da figura paterna como necessária à identidade do núcleo bimembre, como tal constituído e socialmente aceito. Outro modelo que não se ajuste a esse criará necessariamente um oco, uma falta que o sujeito a ela submetido tentará preencher.

No caso de Esteban, essa ausência constitutiva é uma necessidade pulsional que o acompanhará permanentemente, alimentada na sua esperança de que um Outro, representado pelo SFD Manuela, possa preenchê-lo. Lembre-se aqui, a propósito, o ponto de vista da psicanalista Maria Rita Kehl:

⁷⁵ Ao referir aqui o *eu*, faço-o em oposição ao *Eu*, utilizando-me da interpretação dada por J. D. Nasio à Lacan, que os via diferentes um do outro: “O *Eu* é o pronome pessoal que indica a singularidade de um sujeito junto aos humanos; o sujeito se pensa único e afirma isso com toda a naturalidade ao dizer: ‘Eu’. O *eu* é bem diferente; o *eu* é sentir-se a si mesmo instalado num corpo, obedecendo a necessidades, atravessado por desejos e produto de uma história. (...) O primeiro é a afirmação simbólica e social de nossa singularidade, enquanto o segundo é a afirmação imaginária e afetiva de nosso ser” (2009, p. 84-5).

O tempo é instituído, para cada sujeito, no intervalo entre a tensão de necessidade (pulsional) e a satisfação; mas como, para o filhote humano, a satisfação de necessidades depende inteiramente de que um Outro queira se ocupar dele, tal intervalo logo se apresenta a ele como o tempo que separa a demanda do Outro de o sujeito responder a ela. Dito de outra maneira: o sujeito do desejo, o da psicanálise, é um intervalo sempre em aberto, que pulsa entre o tempo próprio da pulsão e o tempo urgente da demanda do Outro (2009, p. 112).

O discurso que lhe chega vem, sim, através do SFD Manuela. Não é, no entanto, essa a voz que ele deseja ouvir; não é esse o discurso do Outro desejado por Esteban. Por quê?

A justificativa poderá estar no fato de o SFD Manuela ser um sujeito discursivo fundado na imagem da maternidade absoluta. Antes de constituir-se no Outro desejado por Esteban, o SFD Manuela conduz à leitura de uma nova ordem simbólica na FD de família. Esta nova FD estaria constituída como uma *não-família*, porque sem a referência paterna na fase pré-linguística do sujeito, da maneira como essa presença vem historicamente sendo concebida no modelo familiar por isso designado de patriarcal.

Considerando o lugar de onde fala, desde a posição de filho que ocupa nesse modelo fragmentado de família, para o SFD Esteban o SFD Manuela falará sempre do lugar institucional da mãe, nunca do pai. A propósito, lembre-se a presença do oco, o pedaço que lhe falta – que o faz sentir-se diferente das demais crianças e/ou adolescentes e como ele mesmo designa a ausência que sente e que registra em sua caderneta de apontamentos nos seguintes termos: *Mañana cumpro diecisiete años, pero parezco mayor. A los chicos que vivimos solos con nuestras madres se nos pone una cara especial, más seria que lo normal, como de intelectual o escritor. En mi caso es normal, porque además yo soy escritor.* (RFD-I 21)

Recorde-se que no conjunto do discurso fílmico almodovariano a presença do SFD Esteban serve para dar visibilidade a essa nova ordem simbólica e aos questionamentos que possa suscitar no S2. Sua insistência em saber do pai, repetidas vezes verbalizada ou apenas insinuada à Manuela, faz essa sua falta constitutiva adquirir nitidez diante do espectador, como finalmente acontece, filmado em PM (RDF-I 22), na sequência em que o SFD Manuela encontra com o SFD Lola à sua espera, em um pequeno bar, fronteiro à praça de Medinaceli.

Em um canto discreto, Lola fuma e lê uma revista. À sua esquerda e um pouco afastada, outra mulher faz o mesmo. À entrada de Manuela com um bebê nos braços, Lola sorri, seus olhos se iluminam e é assim que ela acolhe os recém-chegados. Um clima terno cerca as três personagens. Sentam-se, Manuela e Lola.

Após conversarem sobre o pequeno, de Lola haver tomado seu filho nos braços e o acarinhado com um beijo na testa, Manuela retoma o menino, ajeita-lhe a roupa, volta-se para Lola e só então fala sobre o filho de ambos. As posições discursivas dos sujeitos Esteban/Lola e Esteban/filho se invertem. Objeto do desejo do SFD Esteban, o motivo da sua falta constitutiva, o pai que não conheceu, está ali, faz-se presença quando ele, o filho que ansiara conhecê-lo, já é ausência. Manuela o *apresenta*, enfim, à personagem Lola:

- *Éste es el nuestro Esteban.*

Ao ver a foto do filho emoldurada num porta-retratos, a expressão de Lola é de ternura, a mesma que demonstrara ao conhecer, instantes antes, o outro Esteban, filho dela e de Rosa. Com a mão esquerda ocupada com aconchegar o pequeno Esteban, com a mão direita Manuela passa a foto de Esteban a Lola, que a recebe também pela direita.

Lola toma a foto do filho e a olha. *Raccord* rápido. Em primeiro plano, a câmera faz o olhar de Esteban penetrar no olhar de Lola, fundir-se nele e, através dele, chegar ao S2. É um olhar jovem, sereno, mas inquiridor. Sua vida transcorreu inteira entre uma pergunta e uma espera nunca satisfeita, como mostra o diálogo com sua mãe, iniciado com um comentário dele, à saída do Teatro Bellas Artes (**RDF-I 18b**):

- *Te emociona mucho Nina Cruz, ¿verdad?*

- *Ella no, Estela. Hace 20 años, con el grupo de mi pueblo, hacíamos una versión de "El Tranvía...", yo hacía de Estela, tu padre de Kowalski.*

A resposta de Manuela viera em tom sério, fisionomia distante, presa na memória que a leva de volta ao passado. Esteban a perscruta com o olhar enquanto comenta num tom igualmente firme:

- *Algún día tendrás que contármelo todo sobre mi padre. No basta que me digas que murió antes de que yo naciera.*

Manuela ouve o filho e silencia, como se estivesse ausente, diante de uma sequência cinematográfica da sua própria vida que lhe chegasse em *flashback*. Torna a olhar o filho:

- *No es un asunto fácil de contar....*

A resposta de Esteban soa compreensiva:

- *Me imagino. Si no, ya me lo habrías contado... Estuve a punto de pedírtelo como regalo de cumpleaños...*

Em conta-gotas, Manuela começa a desfazer a cortina de silêncio que sempre ergueu entre ela mesma e o filho quando a paternidade de Esteban era o assunto:

- *No estoy segura que sea un buen regalo.*

Enfático, Esteban contrapõe:

- *¡Te equivocas! ¡Para mí no es regalo mejor!*

Chove a cântaros. Os dois olham a água que escorre, lavando tudo, mas o pensamento de ambos está preso no que, para um, representa o fim de uma espera e, para o outro, a capitulação diante da realidade que se impõe, o desvelamento de um segredo de duas décadas. É com um ar de condenação a si mesma pelo silêncio em que se manteve por tanto tempo que Manuela responde a Esteban, como se falasse consigo mesma:

- *Entonces... te lo contaré todo cuando llegemos a casa.*

O tempo de espera de Esteban, que pode ser lido como anterior ao tempo do gozo do sujeito desejante, parece estar próximo do final. Em “O tempo e o cão”, a psicanalista Maria Rita Kehl diz que as maneiras como o sujeito organiza e percebe

o tempo, que ela chama de *temporalidade*, constituem um dos modos de regulação social da pulsão⁷⁶ e esclarece:

Não me refiro ao circuito pulsional, que se estabelece sobre *lugares* do corpo marcados pela experiência da satisfação, mas ao *ritmo* que se imprime às modalidades de satisfação, de procrastinação, de gozo. São muito diversas as modalidades de satisfação que as diferentes culturas oferecem às exigências pulsionais, marcadas, entre outras coisas, por distintas maneiras de vivenciar a passagem – também chamada duração – do tempo (2009, p. 122).

Se transportada à experiência existencial do SFD Esteban, a *temporalidade* vivenciada por ele foi a da procrastinação, tempo de uma permanente angústia, sentimento com que ele tentou conviver e de certa forma sublimou, ao confiar seu desejo às páginas de sua caderneta de apontamentos e ao desejar tornar-se escritor, condição em que poderia “criar” personagens e dar-lhes um papel: - *Si fueras actriz yo escribiría papeles para ti*, havia ele dito à mãe, uma noite, em casa, conversando enquanto acompanhavam as cenas de *Todo sobre Eva*, em cartaz na televisão. Na caderneta que agora (**RFD-I 23**) sua mãe mostra à Lola, escreveu ele:

- ... anoche mamá me enseñó una foto... le faltaba la mitad. No quise decírcelo, pero a mi vida le falta ese mismo trozo...

A voz de Esteban é ouvida na voz de Lola. Entretanto, não é o rosto desta que surge em *close-up*, mas sim as páginas manuscritas da caderneta e a metade superior do rosto de Esteban por trás delas, como um pano de fundo. Olho no olho, Esteban *observa* o pai que o lê. A câmera de Almodóvar faz nascer ali um instante de desvelamento íntimo, do encontro do sujeito desejante com o objeto de seu desejo.

⁷⁶ Roudinesco e Plon afirmam que “a escolha da palavra pulsão para traduzir o alemão *Trieb* correspondeu à preocupação de evitar qualquer confusão com instinto ou tendência”. Freud passou a usar esse termo a partir de 1905, com o significado de “carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico do homem” (1998, p. 628). Os autores citados lembram, ainda, que, em trecho acrescentado à versão do livro em que pela primeira vez usou o termo, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud forneceu uma definição geral que, em essência, permanece: “Por *pulsão*, antes de mais nada, não podemos designar outra coisa senão a representação psíquica de uma fonte endossomática de estimulações que fluem continuamente, em contraste com a estimulação produzida por excitações esporádicas e externas. A pulsão, portanto, é um dos conceitos da demarcação entre o psíquico e o somático” (1998, p. 629).

Para Lola, Esteban tem agora uma existência – pela/na linguagem – em sua essência simbólica. Tem também um rosto, que o pai vê, registrado num tempo outro, anterior e agora presentificado no olhar que a câmera fotográfica foi capaz de captar e reter numa dimensão atemporal: a foto mostra somente o rosto de Esteban, sem qualquer outra imagem acessória que o pudesse datar, a não ser pela pele jovem e acneica, marcas comuns à adolescência.

Lola para de ler. Emocionada, olha Manuela. Esta, igualmente tocada, pede a continuação da leitura:

- ¡Siga!...¡Siga leyendo!...

Ela o faz, com voz embargada, fundindo a voz do filho na sua, tornando-o vivo outra vez:

- Esta mañana he revuelto en sus cajones y he descubierto un fajo de fotos... a todas les faltaba la mitad, mi padre, supongo.

A câmera, que continua registrando o rosto de Lola em *close-up*, fixa-se agora no rosto do pequeno Esteban e o coloca em primeiro plano. O menino balbucia e olha com interesse para o pai, como se o entendesse, em nome do meio-irmão, o Esteban de seu pai e de Manuela, a ausência que se faz presença justamente pelo não-estar. É como se o bebê de Rosa e Esteban/Lola ali estivesse por ter se esgueirado pelo oco da falta de um outro sujeito, vindo para preencher o vazio sentido naquele instante particular. Outro corte rápido e a câmera volta ao rosto de Lola. O *close-up* permite ao S2 perceber os movimentos trêmulos de sua mandíbula inferior, esforço inútil que faz na tentativa de conter o pranto. Lola continua a ler na caderneta manuseada de Esteban:

- Quiero conocerle. Tengo que hacerle comprender a mamá que no me importa quién sea, ni cómo sea, ni cómo se portó con ella. No puede quitarme ese derecho.

Nessas três frases está concentrado todo o esforço do sujeito discursivo Esteban para afirmar sua identidade frente à identidade da mãe. O verbo *querer* flexionado no presente do Indicativo é emblemático do seu permanente desejo

insatisfeito, enquanto a perífrase verbal seguinte deixa vaziar que esse sujeito sabe ser fundamental o quanto de determinação e esforço terá de despender para convencer a mãe.

Ao dizer que não lhe importa quem tenha sido seu pai, que mesmo sem saber nada sobre ele, ainda assim, deseja saber quem ele foi, Esteban realça o caráter imperativo e autoritário de Manuela sob o ângulo do direito de família: percebe-se nele um adulto capaz de reivindicar, racionalizando uma relação até ali pontuada afetivamente pela submissão filial ao desejo e à palavra de Manuela. Nessa relação tripartite pai/mãe/filho, considerando-se a diferença/escala dos vínculos existentes – sanguíneo, entre o pai e o filho, afetivo, entre marido e mulher –, ele é o filho. Nessa condição, possui direitos que nem mesmo à própria mãe é lícito negar-lhe, se considerada essa negação sob o ângulo de uma outra FD, a jurídica. Essa diferença está na base da decisão de Esteban em estabelecer sua identidade discursiva em relação à mãe, atitude que assume ao emitir seu ponto de vista provocado pela atitude esquivada e, até ali, inamovível de Manuela: - *No puede quitarme ese derecho.*

Se analisado sob essa perspectiva, para Esteban o tempo da espera foi também o *tempo de compreender*, na acepção que Kehl dá a essa definição, de espaço temporal “a partir do qual o sujeito do desejo pode emergir como sujeito de um saber sobre si mesmo” (2009, p.123). Seu tempo de *estar no mundo* não foi apenas *chronos*, tempo cronológico; foi também o tempo de construir o *kairós*, o tempo oportuno para obter da mãe o presente mais ansiado, mais desejado para sentir-se um sujeito completo: *¡Para mí no hay regalo mejor!*

Embora sem conseguir essa satisfação – sua morte o submerge no silêncio da incomunicabilidade total e irreversível –, o SFD Esteban é quem “verbaliza” discursivamente a ausência de um *todo sobre mi padre*: a figura paterna que a personagem procura não é mostrada em nenhuma das outras situações discursivas que focam a paternidade na narrativa fílmica – o pai de Rosa é um ausente; até a personagem Kowalski, que aparece em *Un tranvía llamado deseo*, a peça em cartaz mostrada dentro do filme, é, no fundo, um sujeito ausente, entretido com o jogo de cartas, tanto como ausente foi o Esteban/pai, de quem Manuela fugiu para assumir ela mesma um papel dual – de pai e mãe – na vida do filho que gerara com ele.

No filme de Almodóvar, na contramão do que ocorre com o discurso do senso comum na sociedade patriarcal, só é possível se chegar ao conhecimento de quem

são os pais sabendo-se quem são as mães, uma lógica de que o SFD Esteban, o filho de Manuela, é a melhor prova.

4.2.2.4 Rosa/s: (o)posições sujeito na trama discursiva

Dado que os matizes discursivos possíveis de vislumbrar nos SFDs Rosa/mãe e Rosa/filha são identificáveis como pertencentes à maternidade na FD da família, tal como esta tradicionalmente é concebida pelo senso comum na cultura ocidental, escolho refletir sobre esses dois SFDs na trama discursiva almodovariana sob essa perspectiva, mas sob o viés da incomunicabilidade.

O SFD Rosa, a filha, é apresentado ao S2 antes que sua mãe o seja. Tal acontece pelos olhos de Manuela quando esta, ao retornar a Barcelona e procurar por Lola no *el Campo*, percebe uma figura feminina que difere das demais. É Rosa quem distribui preservativos aos profissionais do sexo transexual que circulam pelo lugar à espera de clientes. Depois, conduzida por Agrado, Manuela reencontrará Rosa no prédio do *Caridad*, local mantido por freiras que se dedicam à recuperação de prostitutas e drogados desejosos de reorientar suas vidas. À recepção, quando Manuela e Agrado são acolhidas por uma religiosa, ocorre o seguinte diálogo entre elas e a freira (**RFD-I 24**):

- *Hola, ¿buscáis a alguien o puedo ayudaros yo?*

É Agrado quem responde à freira e tenta, com a ajuda pedida à Manuela com um olhar indagador, uma descrição titubeante da pessoa que procuram:

- *Sí, venimos a ver a esa que val al 'Campo'... esa tan mona... que tiene el pelo largo.*

Não cabe qualquer resquício de dúvida na resposta da freira:

- *¡Ah! La Hermana Rosa. Está en el taller. ¡Pasad... pasad!...*

- *¡Gracias!*

Agrado agradece. Sob o olhar da freira que as conduz pelo corredor, as recém-chegadas se dirigem a uma sala ampla, onde encontrarão Irmã Rosa entre

ex-drogadas, ex-prostitutas e travestis com fisionomias deformadas; algumas delas são mães que ali estão com seus filhos pequenos. Todas trabalham artesanalmente, costurando à mão ou à máquina, fazendo mantilhas ou adornos de flores secas para centros de mesa. Sentada de costas para a entrada, Rosa tem um menino negro no colo. À sua frente, um travesti sentado de frente para a entrada, percebe as visitantes e lhe chama a atenção:

- *Rosa, anda, ¡mira! ¡Visita!*

Rosa se volta e, ao perceber as visitantes, exclama:

- *¡Agrado!*

Ato contínuo, Rosa se levanta, beija o rosto do pequeno e o entrega à mãe. Sobrancelhas levantadas pela surpresa refletida no olhar iluminado também por um sorriso, ela se aproxima das recém-chegadas e, ao perceber o rosto escoriado de Agrado, pergunta-lhe:

- *¿Qué te han hecho en la cara?*

- *Nada. Un palizón. Gajes del oficio. ¿Podemos hablar?*

- *Claro. Vamos al vestíbulo, que estaremos más tranquilas.*

Olhar e gestos receptivos, que vão de Agrado a Manuela, mostram uma Rosa jovem, fisionomia serena compondo uma atitude de acolhida e compreensão, de interesse em saber o que fez Agrado e Manuela irem à sua procura.

A mãe de Rosa é apresentada ao espectador no interior de sua residência, em elegante edifício localizado numa rua central, decorado à moda dos palácios catalães – duas camadas de pintura sobrepostas uma à outra, em que a camada superficial é intencionalmente levantada aqui e ali, deixando perceber os desenhos contidos na camada inferior.

O interior da residência, mostrado em PA (**RFD-I 25**), revela o mesmo cuidado estético nas paredes que margeiam a escada até a porta interior de acesso à sala, no primeiro piso. A porta que se abre a dois lances de escada acima, diante das três, Irmã Rosa, Agrado e Manuela, é de madeira de lei, trabalhada com entalhes e

ostenta uma espécie de olho mágico, cujas proporções lembram mais um brasão metálico, na mesma cor dourada dos puxadores – sinais exteriores de uma família de classe média.

Abrindo essa porta, em *contre-plongée*, Rosa/mãe surge, risonha. Usa óculos de grau, transparentes; cabelos louros, com franja, presos num coque, na base do pescoço; um colar vermelho-escuro, uma camisa azul, de mangas compridas e punhos dobrados até um pouco abaixo dos cotovelos, um avental claro, preso ao pescoço e à cintura, um discreto brinco simulando uma pérola em cada orelha, batom rosáceo nos lábios. Sorri para a filha e lhe estende os braços.

- *¡Qué sorpresa!*

Percebe-se que estava trabalhando e a pergunta que lhe faz Rosa/ filha, confirma:

- *¡Hola, mamá! ¿Te interrumpimos?*

- *No importa... Para una vez que vienes a vernos...*

Rosa/mãe acolhe a filha com um abraço e a beija nos dois lados da face.

- *Mira, mamá, ésta es Manuela.*

Sem deter o olhar em Manuela, Rosa/mãe estende-lhe a mão.

- *¡Hola, mucho gusto!*

Pouco à vontade, Manuela retribui polidamente o aperto de mão. Rosa/mãe aproveita para olhar rapidamente a acompanhante de sua filha, enquanto as convida a entrar:

- *Entrad, no os quedéis ahí en la puerta.*

Volta-se para fechar a porta e outra vez lança um olhar rápido, furtivo, à Manuela. Rosa, a filha, não percebe; está mais interessada em apresentar Manuela, em tentar que sua mãe a aceite como cozinheira da casa.

- *Mamá, Manuela es cocinera. Y como se os fue Florinda, he pensado que...*

Rosa/mãe se volta e a interrompe. Tocando brevemente o braço da filha, devolve:

- Gracias, tesoro. Entre Vicenta y yo nos apañamos, de momento. Gracias.

Enquanto agradece, tira os óculos de grau e se volta para Manuela, conferindo-lhe a aparência agora pela segunda vez. O olhar com que Rosa/mãe *passeia* sobre Manuela é dissimulado e, ao mesmo tempo, distante, esquadrinhador. Os serviços de Manuela são desnecessários àquela senhora que não faz questão de esconder, nem à filha e tampouco à desconhecida que ela trouxera até ali, o desconforto que sente naquela situação. A filha contesta o argumento da mãe, tentando uma vez mais que ela aceite os serviços de Manuela:

- No sé cómo, si ¡sólo papá necesita dos personas! Por cierto, ¿dónde está?

Constrangida, Manuela ajusta o casaco, desvia o olhar. Voltando o rosto para a direita, olha em volta, aparentando nada haver percebido. Rosa responde à filha:

- En la calle, con el perro.

- ¿Sólos?! ... y si se pierde?

- El perro sabe volver, no te preocupes.

- ¡Qué pena! Tenía muchas ganas de verles.

Manuela, a filha, referia-se ao pai e ao cachorro. Sua mãe já demonstra impaciência:

- Luego salimos a buscarles, pero antes tenemos que hablar. Acompáñame al estudio.

Sem dar tempo para qualquer contra-argumentação que possa vir da filha, Rosa/mãe se dirige com um sorriso falso à Manuela:

- Siento que me hija le haya hecho venir para nada...

- No pasa nada...

A resposta de Manuela soa indiferente, mas altiva, como se fosse de menor importância ser ou não aceita. Também é assim, soando como desinteressado, quase de reprovação explícita, o olhar que recebeu da mãe de Rosa. Agora, ao responder lacônica e educadamente àquela senhora, Manuela sai voluntariamente de cena, assume o nada a que foi reduzida pelo olhar altivo e de menosprezo de Rosa/mãe.

Na trama discursivo-fílmica urdida por Almodóvar, Rosa é o pretexto para que se apresente a família convencional. Aqui essa família é constituída por três sujeitos humanos e um animal – os pais, a filha, e Sapic, o cachorro. Ao falar sobre Rosa, Fischer a descreve como “uma filha sem lugar no seio endurecido e seco de sua casa paterna decadente, na qual agoniza um restolho de família e onde, aparentemente ninguém se comunica com ninguém” (2006, p. 186).

Essa incomunicabilidade tece um simulacro de família que tem em Rosa/mãe sua expressão mais acabada, porque representa não apenas a decadência física e econômica do grupo. Constituindo-se na metade ainda atuante do casal, ela simboliza também a falência moral do núcleo familiar que formou com o marido. É uma falsificadora de obras de arte, fato que por si só atesta uma vocação profissional frustrada e um desejo de realização pessoal, como pintora, que jamais satisfaz.

Nesse cenário, o único elemento ativo é o cachorro Sapic, um sobrevivente, na opinião da autora na página já citada: “Ali, um simulacro estéril de mãe, em torno de quem gravita um pai impotente e alquebrado, falsifica obras de arte. De sobrevivente mesmo, apenas o cachorro que toma conta do pai”.

A propósito do papel de Sapic na narrativa, lembrem-se aqui duas passagens em que Almodóvar o coloca em cena e que podem ser lidas como um possível atestado do processo de *humanização* sofrido pelo cão e da importância que este assumiu no processo de preenchimento de vazios comunicacionais existentes no SFD pai e SFD Rosa/filha. Num deles, essa leitura pode ser feita na resposta de Rosa/mãe à Rosa/filha, quando esta demonstra ter ficado preocupada com o fato de o pai, por suas condições de saúde, haver saído sozinho à rua (**RFD-I 26**). Quando a filha, desejosa de obter trabalho para Manuela, informa à mãe de que sua apresentada é cozinheira, Rosa/mãe põe um fim às pretensões da freira, à expectativa que talvez ainda restasse em Manuela e também coloca em realce o

papel que é atribuído à Sapic na relação com o que restou da família. Trava-se o seguinte diálogo entre as duas Rosas:

- *Mamá, Manuela es cocinera. Y como si os fue Florinda, he pensado que..*

- *Gracias tesoro. Entre Vicenta y yo nos apañamos, de momento.*

- *No sé cómo si ¡sólo papá necesita dos personas! Por cierto, ¿dónde está?*

- *En la calle, con el perro.*

- *¿Solos?...*

- *Sí, claro.*

- *¿Y si se pierde?*

- *El perro sabe volver, no te preocupes.*

Percebe-se nesta sequência que Rosa/mãe prescinde da presença de uma terceira pessoa se o assunto são os afazeres domésticos (*Entre Vicenta y yo nos apañamos*). Quando Rosa/filha argumenta serem necessárias duas pessoas somente para os cuidados com seu progenitor, pergunta por ele e se preocupa com que tenha saído apenas com o cão, Rosa/mãe responde que o cachorro *sabe* voltar à casa, não existindo por isso motivo para preocupações (*El perro sabe volver, no te preocupes*).

Naquela família, vê-se que o cão supre a necessidade de um ser humano. Rosa/mãe lhe atribui um atributo inerente aos humanos – a capacidade de saber, isto é, de haver compreendido algo, não tê-lo esquecido e distinguir quando utilizar essa compreensão a favor de si mesmo e de seu dono, levando-o de volta à casa.

Entretanto, mesmo atribuindo ao cachorro essa importância, num procedimento incoerente, Rosa/mãe não o trata pelo nome, ao contrário da filha, que identifica o animal pelo nome e assim o apresenta ao S2. Para Rosa/mãe, ele é simplesmente um cachorro, de guarda e guia, é verdade; animal a quem confia o marido sabendo que ambos retornarão. Mas, mesmo assim, a presença de Sapic é de importância menor na visão do todo que ela mesma tem daquela casa.

São múltiplas as leituras possíveis de trazer à superfície da voz de Rosa/mãe nesse discurso. Lê-se aí a rejeição à Manuela, que não pertence à mesma FD dela,

mãe, e aqui é importante ressaltar que Manuela veste roupas de Agrado, que as emprestara na véspera, quando Manuela a socorrera no *el Campo* e a levava à casa da amiga para fazer-lhe os curativos.

Pode-se ler, também, um mal-disfarçado ressentimento pela ausência voluntária de Ir. Rosa/filha do conjunto familiar, que sabe ser necessário estar ali, mas escolhe não estar e a mãe a *substitui* junto ao pai pelo cachorro. Percebe-se, ainda, um discurso marcado pela amargura da solidão em que vive. A exemplo de Manuela, também Rosa/mãe tem sua vida ligada a um marido ausente e precisa enfrentar sozinha um cotidiano que só não lhe é de todo impossível porque tem Vicenta e o cão: para os afazeres da casa ela se ampara na empregada doméstica; para companhia ao marido e a ela própria, Rosa/mãe se apóia em Sapic, um *auxiliar* fiel e sempre presente, seja ao lado do marido doente, seja ao lado dela mesma. Quando Manuela leva Esteban/três para um encontro com Lola em um bar, por exemplo, Rosa/mãe vê a cena desde a calçada e não está só. Leva Sapic consigo.

Mesmo assim, no entanto, Rosa/mãe tem afeto pela filha. Seu rosto se ilumina ao vê-la subindo as escadas em direção à porta de casa, ou chamando-a de *tesouro* mesmo quando deseja discordar. Discordância, aliás, parece ser o sentimento que subjaz à relação entre mãe e filha. Discordância essencialmente no modo de ver, sentir e posicionar-se diante das pessoas, diante dos relacionamentos e afetos, das escolhas e decisões sobre o seu próprio destino como algo da responsabilidade pessoal e, por isso, indelegável e inadiável.

Essa discordância é visível na próxima sequência (**RFD-I 27**), quando Rosa/mãe afasta-se de Manuela levando consigo a filha com a intenção evidente de recriminá-la por haver levado a amiga recente ao seu encontro em casa e tenta chantagear emocionalmente a filha. Depois de acenar para Rosa/filha com a possibilidade de irem buscar o pai que havia saído com o cão, Rosa/mãe, referindo-se a ambos, não disfarça a impaciência:

- Luego salimos a buscarles, si quieres, pero antes tenemos que hablar. ¡Acompáñame al estudio!

Com uma amabilidade que soa falsa, Rosa/mãe sorri ao se dirigir a Manuela, dispensando-a:

- Siento que mi hija le haya hecho venir por nada...

A filha insiste, com um ar de desapontamento:

- *¡Mamá, ponla unos días a prueba!... No tendrías que preocuparte con papá, Manuela es enfermera...*

A insistência de Rosa/filha só é capaz de provocar em sua mãe ironia e um certo menosprezo na pergunta que faz como se fora uma resposta:

- *¿Además de cocinera?...*

A filha parece não querer perceber a ironia:

- *Sí...*

Sem perder sua postura diante de Manuela e agindo como uma senhora de boa educação, a mãe dirige-se à filha, retrucando-a com impaciência ainda maior:

- *No necesito de nadie para cuidar de tu padre. Me gusta hacerlo yo.*

Manuela sente que sua presença é demais e se despede:

- *Me parece muy bien. Muchas gracias, de todos modos. Me voy.*

- *Adiós.*

A fórmula de cortesia escolhida por Rosa/mãe para se despedir de Manuela – *adiós*, ao invés de um *hasta pronto*, ou um *hasta luego*, ou ainda, um simples *nos vemos* – não deixa qualquer dúvida. Monossilábica e dita em tom seco, não comporta nada além do desejo de colocar um ponto final àquela situação. Por ela, ambas jamais voltarão a se encontrar.

Depois de atravessar um corredor, mãe e filha finalmente estão a sós no que é a sala de trabalho de Rosa/mãe. Nesse local, assegurada sua privacidade inclusive para falsificar obras de grandes pintores, a mãe pode ser mais direta e sincera, revelando-se num outro discurso, longe da formalidade que mantivera diante de Manuela, e se assumindo como um sujeito-discursivo exemplar de uma FD

burguesa e preconceituosa. Em tom de protesto e reprimenda, dirige-se à filha (**RDF-I 28**):

- *¿Cómo te atreves a traer una puta a casa?*
- *No es fácil encontraros servicio mamá. Nadie os aguanta.*

Na resposta com que Rosa/filha rebate o preconceito presente na voz da mãe, visivelmente irritada, ela também decide ser clara e colocar evidente o quanto a convivência é difícil na casa paterna. Rosa/mãe não revida e, com esse silêncio, valida a afirmação da filha. No entanto, seu preconceito moral fala mais alto, sobrepõe-se a qualquer outra razão, como evidencia o uso da conjunção *pero*, que ela emprega ao responder à filha com um evidente sentido de objeção, resmungando entre dentes:

- *¡Pero una puta!*
- *Eso no justifica que seas grosera con ella.*

Sentindo-se flagrada pela filha num comportamento não condizente com as boas maneiras que deve possuir uma senhora de sua classe social, Rosa/mãe confessa outra razão para sua contrariedade diante de Manuela. Aproxima-se do cavalete e começa a limpar os pincéis, enquanto torna a repreender a filha. A câmera subjetiva conduz o olhar do espectador ao *trabalho* de Rosa, em *close-up* tomando a tela inteira e servindo de cenário para que explique a principal razão de seu desconforto diante de uma estranha:

- *No me gusta que una extraña me vea falsificando chagales. ¿Tan difícil es eso de entender?*
- *De todos modos, Manuela ya no es puta. Lo ha dejado.*
- *¿Desde cuándo la conoces?*
- *Desde... esta mañana...*

Rosa/mãe senta ao lado de Rosa/filha:

- *¡Esta mañana!... ¡Eres increíble, Rosa!*

A explicação de Rosa/filha, se por um lado provoca indignação em sua mãe, por outro parece causar certa inconformidade com a ingenuidade e/ou generosidade demonstrada pela filha, que – talvez percebendo isso no tom de voz da mãe – parece querer explicar que aquela é sua escolha de vida:

- Mamá, mi trabajo es ayudar a la gente, aunque acabe de conocerla.

Rosa/mãe parece querer dar a entender a filha que não se trata de uma intolerância, mas, talvez, de um zelo materno. Entretanto, seu discurso tem outras nervuras de um real que não é o mesmo de sua filha:

- El mío no... ¡y no pongas esa cara! eso no significa que sea intolerante... Rosa voy a proponerte un trato.

-¿Un trato?

- Estoy dispuesta a darle una oportunidad a esa mujer, si tú no te vas a El Salvador.

- Mamá, no me crees más dudas. ¡Ya tengo bastantes!

- ¡Cómo no vas a tener dudas! Ese viaje es un suicidio, mejor dicho, ¡un parricidio!

Rosa/filha prefere não discutir. Prepara-se para sair. Indignada, Rosa/mãe perde definitivamente a censura social diante da filha:

- Bueno, te deajo... que Manuela me está esperando...

- ¡Eso es! ¡Cualquier puta! ¡Cualquier salvadoreño es más importante que tu padre y tu madre!

Rosa/filha mantém a calma e tenta impedir que sua mãe continue a desfazer-se em descomposturas em razão de suas escolhas pessoais:

- No empieces, mamá.

Rosa/mãe escolhe ferir mais fundo sua interlocutora:

- En vez de ir a El Salvador deberías ir a un siquiatra.

A filha reage:

- *Sí, no nos vendría mal a ninguna de la dos.*

Neste diálogo, os turnos de fala se cumprem sem que nenhum dos SFDs mude de opinião acerca do outro e convença seu interlocutor de que o seu ponto de vista é o mais adequado às circunstâncias. As posições-sujeito mostram-se como reafirmação da falta em que se erigiram os discursos, falta, às vezes, escancaradamente visível, como quando Rosa/mãe cobra a presença da filha junto aos pais usando como argumento o fato de a filha dedicar seu tempo e atenção a *extranhos* e não à família, ou falta escamoteada, como quando diz à filha que não se preocupe com o pai, porque o cachorro sabe reconduzi-lo ao lar.

Esta sequência é também emblemática da diferença que opõe uma Rosa à outra. Embora exista um tênue vínculo afetivo entre as duas, o que ressalta e se impõe é o vazio, o silêncio da incomunicabilidade entre os dois SFDs. Mesmo quando interagem pela palavra, o silêncio se impõe, ora como fonte de resistência – como quando Rosa/filha pede à mãe que não lhe crie mais dúvidas, pois já as tem de sobra, ou quando interrompe a mãe, pedindo-lhe: *No empieces, mamá.* –, ora como muralha que se ergue envolta em palavras, como quando Rosa/mãe tenta cooptar a filha para o que deseja – que ela desista de sua viagem a El Salvador – e a chantageia para obter o que quer, seja tentando antecipar-lhe um sentimento de culpa, ao sugerir-lhe que sua viagem poderia se constituir num parricídio; ou, ainda, prometendo-lhe empregar Manuela em troca de sua decisão de não viajar.

Rosa/filha não contrapõe nenhum argumento às propostas da mãe. Seu silêncio pode ser lido aqui como o silêncio de que fala Orlandi:

O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo, de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas. (...) É preciso insistir que a matéria significante do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não-verbal). Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação.

Essa diferença de natureza pode ser melhor pensada se considerarmos a articulação entre gesto e silêncio, enquanto expressividade (2002, p. 34 e 36).

Neste RDF-I, a linguagem corporal/verbal possível de se ler em Rosa/mãe desvela um sujeito discursivo assujeitado pelas regras de um “bem-viver” próprias de

uma FD construída sobre pseudovalores morais e sociais. Diante de estranhos, ela silencia sobre qual seja o seu verdadeiro trabalho e o esconde, embora o assuma diante da filha e, inclusive, o aceite como meio de sobrevivência. Pelo roteiro original, durante a conversa entre ambas, no hospital (**RDF-I 29**), antes da cesárea de Rosa/filha, a mãe faz a seguinte observação à filha:

- *Tengo que mandar los chagales a una subasta en Londres. ¡Lástima que no puedan subastar los picassos, con lo bien que me salen! ... pero Paloma⁷⁷ está rebotada y no hay modo. Espero que algún día tú puedas venderlos...*

Essa citação traz implícita uma tentativa de diálogo de Rosa /mãe com a filha a partir de sua realidade pessoal. Cortada durante a decupagem, a cena mostrada no RFD-I se resume a um diálogo tenso e sofrido, com uma Rosa/mãe estando e não estando ali, dividindo sua atenção com a filha e atenta ao ter de levar o marido ao passeio habitual. Após inteirar-se de que a filha não sente dores, Rosa/mãe pergunta a Manuela sobre o horário da cesárea. Manuela confirma: - *Dentro de hora y media*. Rosa/mãe conclui, dirigindo-se à filha: - *Ah, si, me da tiempo de darle una vuelta a tu padre y volver...* A resposta é quase inaudível: - *No hace falta que vengas, mamá*. - *Estaré aquí*, afirma a mãe, embora as duas saibam que não estará. O carinho da despedida o demonstra.

Nos dois **RDF-Is** mencionados, a relevância discursiva está no silêncio constitutivo da relação mãe/filha, resultante da incapacidade de abrirem um espaço de interlocução baseada na confiança mútua porque fundada em valores de vida semelhantes. Pelo contrário, Rosa/mãe faz questão de lembrar à filha essa diferença, como o fez quando, ao conhecer Manuela, respondendo ao argumento de Rosa/filha de que o seu era o trabalho de ajudar pessoas mesmo que recém-conhecidas, ela assume que o seu não era esse trabalho: - *Mamá, mi trabajo es ayudar a la gente, aunque acabe de conocerla*, explica Rosa/filha, ao que Rosa, a mãe, retruca: - *El mío no... (...) eso no significa que sea intolerante...* Essa

⁷⁷ Ao nomear Paloma, percebe-se no roteiro impresso em livro a intenção do diretor: colocar em cena, pela voz de Rosa/mãe, uma antítese desta. Confrontar uma falsificadora de obras de arte com Paloma Picasso, filha do pintor espanhol Pablo Picasso com a francesa Françoise Gillot. Nascida em Paris e ex-aluna da Universidade de Nanterre, Paloma é figurinista de teatro e *designer* de peças exóticas e raras. Trazê-la ao discurso fílmico se constituiria também numa inscrição da obra almodovariana na contemporaneidade histórico-discursiva, estaria ligando uma obra fictícia, o filme, a uma atualidade e a um sujeito reais. Essa intenção inicial foi omitida do filme, mas recuperá-la dá uma mostra do processo criador de Almodóvar.

passagem traduz bem a dimensão do conflito vivido por Rosa/mãe diante da filha. As duas orações principais, se separadas das coordenadas adversativas, confrontam clara e diretamente as posições discursivas divergentes de mãe e filha:

- *Mamá, mi trabajo es ayudar a la gente...*

- *El mío no...*

Percebe-se na afirmação de Rosa/filha o tom afirmativo dado pelo verbo *ser*, atributivo, empregado no presente do Indicativo, o modo da concretude, que se completa semanticamente com o verbo *ajudar* no Infinitivo, uma ação que comporta voluntarismo e generosidade, e com o complemento direto *as pessoas*, indicativo de uma pluralidade que, ao mesmo tempo em que despersonaliza, também universaliza o(s) destinatário(s) de sua atenção e cuidados profissionais.

A resposta de Rosa/mãe – *El mío no...* – é tão curta, quanto incisiva, convicta, feita em tom mais elevado do que o até ali mantido na conversação entre ambas; demonstra uma desconformidade que é também uma censura ao modo de ser e proceder da filha. Ao destacar somente um artigo definido (*el*), um pronome possessivo (*mío*) e um advérbio de negação (*no*), Rosa/mãe omite, *introjeta*, o substantivo *trabajo*, deixando-o elíptico na frase, como um atributo pessoal de diferença obtida por livre escolha, noção dada pela negação *no*. Ou seja, essa negação surge na superfície discursiva por oposição a uma afirmação, um *sí*, que Rosa/mãe teria preterido por entendê-lo em desconformidade com a *sua* individualidade, que se traduz num discurso moralista e, sobretudo, individualista em que se construiu como sujeito.

Os elementos de contrajunção que complementam essas duas orações principais reiteram-lhes a intenção. No caso de Rosa/filha, o uso de *aunque* (embora) tem valor mais explicativo-reiterativo do que valor de oposição ou restrição - *...aunque acabe de conocerla* –, ou seja, remete a que o fato de ser Manuela uma recém-conhecida não a impede de torná-la objeto de sua atenção, cuidado e interesse em ajudá-la, considerando que essas atitudes ela as toma não em razão de circunstâncias e sujeitos, mas como opção escolhida de ser e ver/proceder com o semelhante que dela necessite. Não é esse, porém, o sentido que vaza na resposta de Rosa/mãe. – *Pero eso no significa que sea intolerante...*, completa ela, após um breve instante de silêncio durante o qual se move desde a frente do cavalete,

abandonando os pincéis que limpava, e senta diante da filha. Ao fundo, numa mesinha escura, um telefone preto surge, silencioso, entre elas, como se fora o vértice superior de um triângulo que tivesse a mãe e a filha na base e a incomunicabilidade entre ambas como um vazio intransponível, delimitado por linhas de incompreensão, silêncio, ausência.

O que Rosa/mãe acrescenta, olhando nos olhos da filha, soa não como demonstração de tolerância e magnanimidade, mas como proposta de um negócio que, a julgar pela índole da proponente, parecerá à filha mais uma negociata que um trato, como ouve da mãe:

- *Rosa, voy a proponerte un trato.*

Há firmeza e decisão na voz de Rosa/mãe. A filha pergunta:

- *¿Un trato?*

A mãe responde, seca, sem disfarçar um sentimento de contrariedade. É como se, ao atender ao pedido da filha, estivesse fazendo uma concessão até ali inimaginável, ou sendo violentada em princípios tão sólidos quanto certos, moralmente indiscutíveis:

- *Estoy dispuesta a darle una oportunidad a esa mujer, si tú no te vas a El Salvador.*

A materialidade discursiva desse enunciado permite perceber que o acordo proposto pela mãe à filha é mais uma chantagem emocional que um trato. Rosa, a filha, mostra-se firme ao rechaçar a atitude da mãe. Esta não manifesta interesse em resgatar o distanciamento que mantém em relação àquela. Ao contrário, reafirma o quanto é alto e clamoroso o silêncio do não-dito. Confirma-se aí o pensamento de Pêcheux (1997a, p. 53), de que todo o enunciado pode tornar-se outro, “diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro”, comportando assim múltiplas leituras. O *estar dispuesta* de que fala Rosa não nasce de um ato de generosidade ou de compreensão da mãe em relação à filha. O *darle una oportunidad a esa mujer* significa não uma aceitação sem condições. Omitir o nome de Manuela ao referir-se a ela e, em troca, tratá-la por *esa mujer* mostra o

distanciamento que deseja manter em relação à recém-chegada e, ao mesmo tempo, demonstra um sentimento de menosprezo, de indiferença com relação ao problema que Rosa/filha deseja resolver e para isso lhe pede ajuda.

O simbólico cobra aqui um valor de presença que desmente o que as palavras de Rosa/mãe tentam remediar. A presença de Manuela representa para sua mãe a ausência, ou a quebra, de valores morais ligados ao modelo familiar padrão em uma sociedade religioso-burguesa como a de que faz parte. Em mais de uma oportunidade de diálogo com a filha, a mãe refere-se à Manuela chamando-a pelo adjetivo *puta*, como se observa no **RDF-I 30**. Neste recorte, a cena destacada mostra as duas Rosas – filha e mãe – entrando no estúdio desta, com passos largos, fisionomias sérias. Rosa/mãe tem o rosto crispado. Ambas mantêm um diálogo áspero – em tom de protesto, a mãe, e de autodefesa, a filha:

- *¿Como te atreves a traer una puta a casa?*
- *No es fácil encontraros servicio, mamá. Nadie os aguanta.*

Na intimidade, o rosto de Rosa/mãe em nada lembra a senhora educadamente risonha que, poucos instantes antes, abrira a porta de sua casa à filha e à sua acompanhante:

- *¡Pero una puta!*
- *Eso no justifica que seas grosera con ella.*

A reiteração no uso do adjetivo depreciativo acontecerá ainda uma vez mais, quando Rosa/filha, ignorando os pedidos da mãe para que desista da viagem a San Salvador, dirige-se à porta de saída, dizendo-lhe que se vai e que Manuela a está esperando. Ouve, então, o desabafo raivoso, indignado e ressentido, de Rosa/mãe:

- *¡Eso es! ¡Cualquier puta! ¡Cualquier salvadoreño es más importante que tu padre y tu madre!*
- *No empieces, mamá.*
- *En vez de ir a San Salvador deberías ir a un siquiatra.*
- *Sí. No nos vendría mal a ninguna de las dos. Adios, mamá.*

A filha coloca a mão esquerda sobre o ombro direito da mãe e a puxa em sua direção para dar-lhe um beijo de despedida. A fisionomia tensa da mãe por um instante se ameniza. Olhos nos olhos, pergunta à filha:

- *¿No querías ver a tu padre y al perro?*

Com os olhos baixos e aparência deprimida, Rosa/filha responde:

- *Otro día.*

Rosa/mãe faz um gesto de carinho. Com a mão direita, acaricia a têmpora esquerda da filha, toca-lhe o cabelo, perscruta-lhe o rosto e lhe dirige uma segunda pergunta, quase murmurando:

- *¿Estás bien?*

Sem levantar os olhos, evitando o olhar da mãe, a filha balança a cabeça afirmativamente. O silêncio outra vez tomara seu espaço entre as duas e se fizera ouvir na “sua” voz – aquela que não é dita pelas palavras.

- *Adiós, mamá.*

Rosa/filha se afasta. O olho da câmera se detém em Rosa/mãe; o rosto que foca é marcado por uma expressão de vazio, lentamente voltando-se para um ponto imaginário à sua frente; o olhar é parado, quase ausente; um suspiro de desânimo lhe escapa dos lábios. Corte.

A sequência seguinte é a confirmação da incomunicabilidade. Um *travelling* mostra o pequeno corredor que leva às escadas por onde se alcança a porta de saída para a calçada. Não por acaso, o foco agora se detém num móvel de época, jazendo vazio, entre duas lâmpadas de pé: é uma namoradeira, feita em madeira marrom, com três braços – um central e dois laterais – que ocupa o centro da cena.

A câmera continua seu *travelling* em *contre-plongée*, guiando a atenção do espectador, conduzindo seu olhar da esquerda para a direita, até encontrar a expressão de surpresa e de perplexidade de Rosa/filha, em pé no portal de acesso às escadas, olhar inquieto e boca entreaberta, ao perceber que Manuela não a

esperara ali. A sensação de vazio que a personagem deixa transparecer é imediatamente substituída pela da decisão de reencontrar Manuela. Ela termina de vestir o casaco vermelho enquanto desce as escadas. Atrás de si deixa uma realidade de mentiras, logros, incompreensões e ausências, mas não só isso. Deixa uma mulher dividida entre a imagem que construiu de si para si mesma e uma realidade que é o oposto dessa mesma imagem. Deixa também um discurso inconcluso, pontuado por um silêncio raramente interrompido entre as duas.

Rosa/mãe é um sujeito discursivo construído entre um ser e um parecer ser, convivendo com aparências e vivendo delas. Ao mesmo tempo, é um sujeito marcado pela falta, pela ausência e pelo sofrimento; um sujeito destinado à convivência com o silêncio que lhe impuseram seus mais próximos – o marido e a filha, aquele pela doença senil, esta pela escolha de vida que fez. Certamente não é uma personagem simpática ao espectador, que jamais a vê ao menos sorrir durante toda a narrativa fílmica. Rosa Maria Sardà, a atriz que a interpreta, foi minimalista ao construir sua Rosa. Suas poucas aparições, nove ao todo, sendo que em duas sua presença é somente física e seu discurso é exclusivamente gestual, são marcadas por uma composição marcada fortemente pela expressão facial, pelo tom que imprime à voz, capaz de sussurrar com afeto e ao mesmo tempo ser firme, com uma carga de desprezo aliada a um pedantismo que de repente aflora na sua maneira de olhar, ou, ainda, marcada pela economia dos movimentos corporais. Esse discurso mostra um sujeito condicionado, assujeitado pelas circunstâncias que o cercam, pela formação discursiva a que pertence, pela história de vida que construiu moldada por essa mesma FD.

TRAVELLING III

A ESTRUTURA NA TRAMA DISCURSIVA

5 TRANSGRESSÃO E ACONTECIMENTO

5.1 “Eu” *VERSUS* “eu”: A URDIDURA DO ACONTECIMENTO

5.1.1 Na costura da narrativa

As análises mostradas no *Travelling* anterior levam à confirmação de que em *Todo sobre mi madre* o discurso fílmico de Pedro Almodóvar se constitui num *acontecimento*, coerente com a definição que lhe atribui a AD, ou seja, um *encontro de uma atualidade e de uma memória*. Em *Todo sobre mi madre*, a materialidade discursiva desse encontro foi cuidadosamente esculpida na composição da personagem-fio da narrativa, Manuela, e nas relações dialógicas que esta mantém com as personagens dos diversos núcleos discursivos, especialmente com as personagens Huma e Agrado.

O SFD Manuela é o responsável pela *costura discursiva* que atribui ao filme uma identidade, uma *voz* – a sua. É através dela que a narrativa principal se articula e é para ela que confluem as narrativas paralelas. Ela está presente em quase todas as cenas e é através de seu olhar e de sua memória que o espectador toma conhecimento das histórias das demais personagens. Essas outras histórias, aliás, somente ganham significado porque estão imbricadas como capítulos de uma história só, a da personagem Manuela.

Manuela, por sua vez, é uma personagem que faz de sua história constitutiva anterior e dos desdobramentos posteriores dessa mesma história o cerne do *acontecimento* fílmico-discursivo criado por Almodóvar. A trama fílmica adquire consistência discursiva tanto porque recupera e presentifica fatos do entorno histórico real – como a prisão de Jorge Rafael Videla ou o advento do flagelo da Aids e a temática dos transplantes de órgãos humanos – e dessa forma os reatualiza,

quanto pelo retorno à cena de personagens com os quais construiu um passado comum. É o caso de Agrado e Esteban/Lola, mas é também o dos novos perfis discursivos que surgem no cenário fílmico – como as Rosas, mãe e filha, e as atrizes Huma e Nina – com as quais passa a conviver e a reviver sua trajetória pessoal, como se protagonizasse um *flashback* de sua própria existência.

A onipresença discursiva do SFD Manuela faz com que o espectador veja todas as personagens pelo olhar dela e as ouça pela interlocução que articulam entre si tendo-a como vértice. Do ponto de vista da estruturação discursivo-fílmica de *Todo sobre mi madre*, Manuela é um *eu* para o qual confluem os demais *eus* das cenas discursivas.

A personagem Huma Rojo, que vive Blanche em *Un tranvía...* e era o objeto da admiração e do carinho de Esteban/filho, é um exemplo do que aqui se afirma. Em todas as cenas em que ela surge na tela ao lado de Nina, nelas está Manuela, pronta a ouvir, compreender, acolher e ajudar mesmo tendo sido Huma a causa involuntária da morte do filho Esteban.

É pelos diálogos entre elas que o espectador conhecerá Huma e sua relação com Nina, saberá de suas frustrações, acompanhará seus silêncios e seus instantes de desespero e desânimo. Será Manuela quem transformará Huma no *tu* que a platéia reconhecerá como interlocutor dela, Manuela, e, ao mesmo tempo, como seu alterego durante a projeção fílmica.

Será por meio dela, Huma, que acontecerá a atualização do *acontecimento discursivo* preponderante e decisivo na existência do SFD Manuela – o ter pertencido, na juventude, ao grupo de teatro que encenou uma versão de *Un tranvía...*, do qual participou fazendo Stella, e onde conheceu o Esteban/pai, com quem teve o filho que depois viria a morrer justamente quando corria em busca de um autógrafo de Huma.

5.1.2 Presentificação simbólica do intradiscursos

A presença desta personagem *materializa* o sentido discursivo instituído na narrativa fílmica, reatualizando a cena discursiva original, vivida por Manuela na juventude, como o lugar de encontro entre o sujeito, a língua e o acontecimento

discursivo que não se restringiu a um aqui e agora, mas que se atualiza, atravessado por vestígios vindos de um outro tempo/lugar/circunstância.

É nesta cena (**RFD-I 31**), filmada em PA e ambientada no camarim de Huma, que acontece o ponto de basta (citado em 1.2.1.3), em que o sujeito Manuela é costurado ao significante – o discurso em que é – e interpelado a assumir-se como S1 diante do S2, representado na cena por suas interlocutoras, Huma e Nina e, por meio delas, interpelado a assumir-se diante da platéia.

A sequência começa com Manuela entrando no camarim de Huma, no Teatro Tívoli, o mesmo em que, na véspera, havia subido ao palco para viver outra vez o papel de Stella, substituindo Nina para que a sessão não fosse cancelada. O ambiente no camarim é afetivamente frio. A atitude de Huma é de distanciamento e a de Nina é de desagrado, sentimento que, aliás, não faz questão de esconder.

- *¡Hola, buenas tardes!*, diz Manuela ao entrar no camarim.

Sua saudação cai no vazio. Pálida, com expressão dura e inquiridora – não gostara de ser substituída por Manuela, vendo-a como impostora e usurpadora de seu papel –, Nina surge na porta do banheiro do camarim e fala com Huma. Refere-se à Manuela, apontando-a com o dedo numa atitude desafiadora:

- *¡Aquí llega la mosquita muerta...!*

Duas surpresas acolhem Manuela – a frieza da recepção e as palavras de Nina.

- *¿Qué pasa?*, pergunta.

A resposta de Nina confirma: Manuela não é bem-vinda ao ambiente. Voltando-se para Huma, que fizera a mesma pergunta diante do que escutara, Nina responde:

- *¿Qué pasa? Lo tenías todo planeado, ¿eh? ¡Hija de puta!...*

Sem tomar partido a favor de uma ou de outra, Huma acompanha a cena. Está diante do guarda-roupa aberto, mas de costas para ele e de frente para Nina e Manuela. Ato contínuo, interfere, amenizando o clima, embora sem desfazer o mal-estar causado pelas palavras agressivas da companheira:

- *Nina, ¡no insultes!*

Nina ignora o pedido de Huma. Mão esquerda na cintura e com a direita segurando um cigarro entre os dedos indicador e médio, ela recupera uma personagem de *Un tranvía...*; aponta para o rosto de Manuela e lhe fala, ríspida:

- *¡Eres igualita a Eva Harrington! ¡Te aprendiste el texto de memoria a propósito! Es imposible aprendérselo solo oyendo por los altavoces, ¡coño! ¿Por quién me tomas?, ¿por gilipoyas?*

A provocação de Nina começa a desencadear a volta de Manuela à sua trajetória de vida anterior, ainda na juventude, preâmbulo que ajudou a delinear o sujeito discursivo que ali está. Ela se dirige à interlocutora, olhando-a e respondendo-lhe com firmeza:

- *Los altavoces me ayudaron a recordarlo. El papel de Stella me lo sé desde hace años.*

- *Ah, ¿Sí? ¡Qué casualidad!*

É evidente a ironia na voz de Nina, mas Manuela não demonstra qualquer sinal de revanche. Com firmeza, olha sua antagonista na cena e acrescenta:

- *¡No te lo puedes imaginar!*

Huma e Nina estão agora de frente para Manuela e de costas para um espelho existente na parede. A ambientação das personagens coloca o SFD Manuela diante do espelho, mas o espectador não a vê refletida nele. A voz de Nina, dirigindo-se primeiro a Huma e depois a ela, soa como se viesse desse espelho:

- *¿Qué te dije?,* pergunta Nina a Huma, antes de se voltar para Manuela e indagar:

- *¿Qué buscabas la primera noche en este camerino?... ¿O vas a decirme que también llegaste aquí por casualidad?*

A atitude de Huma é de espera pela resposta de Manuela. Esta fala como se conversasse consigo mesma:

- *No fue casualidad...*

Uma troca de olhares entre Huma e Nina sinaliza a Manuela que é chegada a hora de afastar-se:

- *Bueno, no os molesto más, recojo mis cosas y me voy.*

Huma senta-se na banqueta com as costas para o espelho que, assim, tem ampliada sua área de reflexo. Nina senta-se ao seu lado. Entre amável e intrigada, Huma se dirige à Manuela:

- *Manuela, creo que deberías darnos una explicación...*

Nina se volta para Huma; faz um muxoxo. A cena, como lembra o roteiro do filme, recria uma outra, vista por Manuela e Esteban/filho, quando, em casa, assistiam a *Eva al desnudo*: Eva entrando no camarim de Margô/Davis e despejando mentiras e ambição.

Falando às suas interlocutoras, Manuela retoma seu passado e protagoniza assim um pequeno monólogo, talvez discursivamente o mais significativo. Ela explica a história de Esteban, sua morte e a busca que empreende. Retratada pela câmera que funciona como os olhos de suas interlocutoras vendo-a em *close-up*, sua fisionomia é a expressão da dor causada pelo vazio da ausência e pelas recordações em avalanche se projetando de sua memória.

Manuela ainda não se vê no espelho existente na parede atrás de Huma e Nina. Ela ainda não é capaz de confrontar-se com a verdade de si mesma. No entanto, o espectador que a vê pelos olhos de Huma e Nina acompanha sua rememoração como se participasse de uma catarse. Sentada diante das duas atrizes, ela inicia uma sofrida viagem de volta ao passado de si mesma:

- *Un tranvía llamado deseo ha marcado mi vida...*

Manuela continua e, à medida que fala, sua voz se vai embargando pela emoção. Entra nesse instante o monólogo-chave de sua participação como ponto de início da narrativa almodovariana em *Todo sobre mi madre*:

- Hace veinte años, interpreté de Stella, con un grupo de aficionados. Allí conocí a mi marido, él hacía de Kowalski. Hace dos meses vi vuestra versión en Madrid... Fui con mi hijo, era la noche de su cumpleaños... y apesar de que llovía a mares os esperamos en la calle, porque él quería un autógrafo tuyo, Huma...

Nina e Huma se entreolham. Com expressão de surpresa mesclada a um certo esforço para lembrar, Huma observa Manuela com atenção.

Em PA, a câmera se detém nas duas atrizes. Huma volta a cabeça sobre seu ombro direito e olha para um ponto indefinido, fora da cena e longe do olhar da câmera, passando ao espectador a sensação de profundidade temporal que sua memória procura alcançar. Nina fixa o olhar em Huma, à espera de entender o que está ocorrendo.

Um corte. A máquina do tempo retroage dois anos, mas apenas na memória de Huma. É com ela que o S2 volta ao passado, toma o táxi e se coloca ao seu lado, no banco traseiro. Dali, de um ângulo novo e por um novo viés discursivo, recoberto por uma carga dramática extrema, o S2 revê uma cena que vira no início do filme.

Contra a chuva que escorre aos cântaros, em *close-up* surge o rosto ansioso e molhado de Esteban/filho. Ele bate insistentemente contra o vidro da janela do automóvel, grita o nome de Huma, tenta chamar-lhe a atenção para a caderneta que traz na mão, mostrando-a grudada ao vidro, empapando-se com a água que escorre em filetes pela superfície transparente. A lembrança é tão presente e viva quanto o foi no instante mesmo em que aconteceu. Com expressão aterrorizada, Huma se volta para Nina, que não compreende o que está ocorrendo e fica à margem do liame que naquele instante nasce entre Huma e Manuela. Corte.

Manuela recorda em voz alta, entrecortada e embargada pelo pranto, rosto marcado pela dor:

- Era una locura, esperar bajo la lluvia, pero como era su cumpleaños no me atreví a decirle que no... Vosotras cogisteis un taxi y él corrió detrás. Un coche que venía por Alcalá lo atropelló y le mató. Esa es la explicación. Esa es la explicación, Huma.

Manuela recolhe seus poucos pertences, olha para Huma outra vez e sai do camarim, deixando ao espectador a nítida impressão de que lhe seria impossível continuar ali, tal a intensidade da emoção que a golpeará.

Nesta sequência, a presença do espelho existente no camarim de Huma cumpre diante do SFD Manuela um significado preponderante. A personagem precisará passar por esse estágio como a criança que, na fase entre os seis e os dezoito meses, passa pelo “estádio do espelho”, na definição lacaniana, momento esse importante na formação da identidade do sujeito, em que ele adquire a noção do *Eu*.

Ao falar para as atrizes que se encontram de costas para o espelho, simbolicamente Manuela é um *Eu* que, diante do espelho, fala de si e de suas circunstâncias, assumindo-se no papel do *eu* da definição lacaniana, ou seja, sentindo-se no próprio corpo como um ser atravessado por uma história de que é também resultado, um sujeito repleto de desejos e necessidades, assumindo-se no sentimento de ser um si mesmo e afirmando-se enquanto tal.

5.2 DECUPANDO A TRANSGRESSÃO DISCURSIVA

5.2.1 Travessia 1 – no tempo

Neste item, meu foco é realizar uma reflexão sobre *Todo sobre mi madre* pela perspectiva de uma panorâmica sobre a obra discursivo-fílmica. Escolho, para isso, fazê-la sob o ponto de vista do *caminho* trilhado pela personagem Manuela na arquitetura narrativa criada por Almodóvar.

No item anterior, a presença de Manuela foi destacada como personagem-fio do filme. Aqui, a *câmera* da analista tem a tarefa de, novamente enfocando a personagem, perscrutar “a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e uma decupagem no tempo”, tal como refere Noël Burch (1969), citado por Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 71), ao definirem a decupagem como *instrumento de trabalho* e informarem que o termo assumiu, mais tarde, uma conotação mais metafórica, vindo a designar “a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber” (2003, p. 71).

Escolho então realizar inicialmente duas amplas decupagens, orientando-me para isso pela idéia de um *caminho simbólico-imaginário* realizado pela personagem-fio da narrativa sob uma dupla perspectiva – a dos espaços interior e exterior, entendidos aqui como relação da personagem com seu *eu* e com a imagem que faz de si no conjunto dos demais sujeitos, e a perspectiva da sua relação com um tempo passado que se reatualiza no tempo presente.

Relembremos o início do filme. Após as primeiras imagens, situando o espectador no começo da narrativa e ambientando-a no espaço hospitalar, a câmera conduz o olhar do S2 para o interior de uma UTI. É nesse espaço que Almodóvar contextualiza as primeiras ações da personagem Manuela. Acaba de acontecer a morte cerebral de um homem, um doador de órgãos, e ela se afasta para operacionalizar a doação e o posterior transplante. De sua sala, liga para a Organização Nacional de Transplantes. Ao se identificar para a secretária da ONT, Manuela formaliza sua entrada na narrativa. De viva voz, apresenta-se ao espectador/leitor da obra fílmica – *Hola, soy Manuela, del Ramón y Cajal*.

Esses movimentos iniciais da personagem marcam simbolicamente a continuidade de um caminho que ela iniciara em outro filme do mesmo diretor, sim, mas também são o ponto de partida para a jornada que fará a partir dali até reencontrar-se com seu *eu*. Ela protagonizará na vida real circunstâncias e fatos até ali vividos ficcionalmente, como parte de sua atividade profissional no setor de doação de órgãos para transplante, no hospital Ramón y Cajal. Dessa forma, Almodóvar projeta uma arte em outra – o teatro dentro do cinema, utilizando-se da mesma personagem numa e noutra situação – e as entrega ao espectador.

Para jogar com o imaginário do S2, o diretor confronta situações e discursos similares, engendra encaixes, indo e vindo em sua própria obra, relendo-a nos aspectos que a singularizam autoralmente, mas sob ângulos discursivos diversos. É como se, brincando com um espelho diante de outro espelho, criasse reflexos de uma mesma imagem e *conduzisse* o espectador a uma encruzilhada em que necessitasse, para prosseguir, habituar-se a transitar entre simulacro e realidade como condição de equilíbrio nas relações consigo mesmo e seu entorno existencial.

Ao promover esse encontro de uma ficção com outra, o diretor instiga seu espectador a uma reflexão sobre identidades e alteridades, sobre as relações entre os dois *eus* – aquele que faz a singularidade de um sujeito entre os demais

humanos, o *Eu* pronome pessoal, pelo qual esse sujeito se crê único e o afirma com toda a naturalidade ao dizer-se um *Eu*, a afirmação simbólica e social da nossa singularidade, e aquele outro, o *eu* de “sentir-se a si mesmo instalado num corpo, obedecendo a necessidades, atravessado por desejos e resultado de uma história, (...) afirmação imaginária e afetiva do nosso ser”, como explica Nasio desde o ponto de vista lacaniano sobre o processo identitário (2009, p. 84-5).

Na obra almodovariana em análise, Manuela vive seu discurso identitário-existencial na expectativa da conjugação desses dois *eus*. Sua narrativa pessoal começa a partir de sua saída de um país latino-americano e passa por sua chegada a Barcelona e pelos fatos que cercarão essa sua primeira presença na cidade – desde integrar-se a um grupo teatral composto por jovens que encenam *Un tranvía llamado deseo* e aí conhecer aquele que será o pai de seu filho, até acompanhar e aceitar a convivência com a *travestização* desse pai, ocultar-lhe que espera um filho dele e, depois, retomar o próprio caminho, desta vez fugindo do pai de seu filho, das circunstâncias e de si mesma para reconstruir-se como sujeito em um novo discurso, em um outro espaço.

Esse trecho do *caminho* Manuela narra ao espectador numa sequência que a mostra na estrada que liga Madrid a Barcelona. Vai sozinha com seus pensamentos, dentro de um trem que fere a escuridão da noite até ingressar num túnel penumbroso e longo. Em *off*, sua voz conduz o espectador numa outra viagem, de volta ao próprio passado (**RDF-I 32**):

- *Hace diecisiete años hice este mismo trayecto, pero al revés, de Barcelona a Madrid. También venía huyendo, pero no estaba sola. Traía a Esteban dentro de mí. Entonces huía de su padre y ahora voy en su busca.*

Esse monólogo do SFD Manuela recompõe junto ao S2 a linha de tempo traçada pelo diretor na composição de seu filme através da personagem-fio da narrativa. Essa linha fica reconstruída simbolicamente tanto pela lembrança que Manuela faz em *off* e pela imagem do túnel, quanto pela solidão em que se vê mergulhada a personagem, que viaja só numa composição que dispõe poltronas distribuídas duas a duas. Acrescente-se ainda o fato de a viagem ser noturna e, por isso, lidar com o papel que o imaginário social atribui para fenômenos da natureza

básicos, dentre os quais a escuridão da noite, por exemplo, que redimensiona para maior o efeito de incomunicabilidade sobre a personagem.

5.2.2 Travessia 2 – no espaço

No subitem anterior se percebeu que a trajetória temporal do SFD Manuela, demarcada na sua memória discursiva, cobra seu espaço no cotidiano da personagem e lhe serve de guia para o percurso seguinte, simbolicamente representado pela luz, tênue inicialmente e multiplicada aos milhares depois, que surge diante dela, no fim do túnel – a cidade de Barcelona, o espaço inicial de sua vida logo depois de haver chegado de seu país de origem.

A luz vislumbrada pela personagem pode, entretanto, ser interpretada sob a ótica de dois discursos básicos – o da vida, luz que se acende, e o da morte, luz que se apaga para reacender outra – realizando-se em dois espaços igualmente básicos na trama que confronta os temas vida *versus* morte, um interno – UTI, sala de cirurgia e espaço de realização dos seminários de doação de órgãos de que participa o SFD Manuela – e outro externo, a rua fronteira ao teatro onde é levada à cena a peça *Un tranvia...*, palco da cena, ao vivo, da morte do SFD Esteban/filho, que, a exemplo da volta de Manuela a Barcelona, também acontece à noite.

Tomado o simbolismo da noite como exemplificador de um discurso focado na permanente convivência das personagens com a morte simbólica, tem-se a morte do SFD Esteban/filho e as circunstâncias em que acontece como discurso estruturante da segunda etapa do caminho existencial do SFD Manuela na narrativa fílmica. Será a morte do filho que provocará deslocamentos espaço-temporais e discursivos fundamentais no fio da trama discursiva.

A Manuela que acompanhou sozinha o crescimento de seu filho e o educou impondo-lhe, pelo silêncio sobre a identidade de seu pai, um vazio que depois tentará preencher, é uma mãe que leva em si mesma a dualidade de ser amorosamente dedicada e companheira, mas não só isso. Na sua intenção de superproteger, ela é também uma mãe autoritária e asfixiante, fechada no seu pequeno mundo e tentando, pela ocultação da verdade factual, isolar do exterior esse mundo que criou para si mesma e o filho. A morte de Esteban/filho funciona, nesse contexto até ali preponderante, como uma ruptura necessária ao

desenvolvimento da trama discursiva, redelineadora dos papéis de mãe/filho. Retome-se a cena (**RDF-I 33**): terminada a sessão de teatro, mãe e filho aguardam a saída dos atores. Esteban/filho insiste com Manuela. Apesar da chuva, deseja conseguir um autógrafo da atriz de quem é fã, Huma Rojo.

De repente, as atrizes surgem à porta. À distância, mãe e filho observam a cena. Nina aparece primeiro. Vem seguida, logo atrás, por Huma. As duas discutem, não percebem a presença de Manuela e de Esteban/filho. Nina chama por um táxi que passa naquele instante. Ainda discutindo, ambas entram no automóvel, que se prepara para arrancar. Quando o táxi se põe em movimento, Esteban dispara em sua direção, deixando a mãe, perplexa, para trás. Esteban se aproxima do veículo e, pelo lado de Huma, bate na vidraça da porta traseira, chamando a atenção da atriz. Mostra-lhe a caderneta de apontamentos, sugerindo-lhe que deseja seu autógrafo. O carro arranca e Esteban fica imóvel, no meio da rua, percebendo que Huma olha para trás, em sua direção. No meio da rua e sob o guarda-chuva que os abrigava da torrente, Manuela fala com decisão beirando a temor:

¡Vamosnos, dejálo ya!

Esteban não a ouve. Continua a olhar o táxi que se afasta. Vê Huma olhando-o através do parabrisa traseiro, embaçado pela chuva, mas que lhe permite ler uma expressão que ele interpreta como um meio-sorriso nos lábios, o que o anima a correr, decidido, na direção do táxi que ganha velocidade. Manuela grita: *¡Esteban! ¡Esteban!* Seu olhar ansioso acompanha o filho que lhe escapou, correndo, pelo dorso molhado da rua. A câmera, voltada para ela, afasta-se cada vez mais, num *travelling* para a frente que faz o mesmo percurso de Esteban. Corte. A câmera agora está voltada para Esteban e o segue como se fosse o olhar de Manuela, acompanhando a corrida do filho.

O táxi chega ao final da rua e dobra à direita. Pela esquerda, em alta velocidade, aparece um segundo carro. Corte rápido para a expressão de desespero que crispa o rosto de Manuela. Outro corte e, desta vez, a imagem seguinte vem acompanhada de um ruído de freada brusca e de cacos de vidro caindo ao solo. Localizada no interior do segundo carro, uma câmera mostra o movimento de vaivém das hastes do limpa-parabrisa e, depois, o parabrisa em estilhaços.

Ruído de arranque. *Travelling* circular registra imagens que se vão sobrepondo. São imagens em *plongée*, que conduzem o olhar do espectador de cima a baixo, mostrando a fachada dos edifícios junto à calçada até se fixarem no leito da rua. Colocada agora em *contre-plongée*, ao rés do chão, a câmera se traduz no olhar de Esteban, que entra em agonia, estendido no solo. A que ele vê é uma imagem circular que reproduz, na cor cinza do asfalto molhado pela chuva, uma imagem arredondada, à semelhança de um útero.

À direita da cena, ganhando crescente nitidez, a imagem de Manuela se insinua, aproximando-se dele. O único ruído até aquele momento é o da chuva caindo intermitente. É então que se ouvem, primeiro, os gritos lancinantes de Manuela e, depois, pouco a pouco, o eco de suas pisadas contra o asfalto.

Ninguém mais na rua. O sangue de Esteban escorre pelo asfalto e se funde na água da chuva, aqui e ali rosaceando as poças, escorrendo pela sarjeta. Naquele instante começava a morte real do SFD Esteban, que depois seria confirmada no hospital. Simbolicamente, ali também ocorria o renascimento de Manuela como um novo sujeito discursivo.

- *¡Hijo mío! ¡Hijo mío!*, grita Manuela, em desespero, aproximando-se até cair de joelhos junto ao filho moribundo e fundir o chamado num soluço que lhe brota das entranhas como se a houvessem rasgado por dentro, ou se ela mesma houvesse sido arrancada de um outro útero para uma nova existência.

Sua mão direita, espalmada sobre o chão escuro e ensanguentado, afasta-se depois, levando ao espectador a idéia de que faz uma carícia no filho, enquanto repete: - *¡Hijo mío!... ¡Hijo mío!...* A mão fica fora de cena, sendo substituída pelo vermelho sangue de seu casaco, que a imagem da câmera deixa ver como se fosse uma divisória entre o claro-escuro vivido até ali por força da mentira que vinha sustentando junto ao filho, e o breu da realidade que de repente se apossou dela.

A câmera faz um *travelling* em *contre-plongée* e enquadra o rosto de Manuela em PP, desfeito pela dor e pelo pranto, cabelos despenteados e lisos despencando em cachoeira como a chuva contra a luz artificial de um poste à beira da calçada: - *¡Hijo mío!... ¡Por favor!...* Sua voz não encontra resposta. Só o silêncio fala na voz calada de Esteban, revestindo a cena discursiva de uma nova significação. Ele agora é um alguém que, ao se transformar num *nada*, um oco incapaz de responder aos gritos e apelos da mãe, atinge um outro *estado signifiante*, o de um sujeito

presente na ausência, pleno de sentido, “um sujeito que se lança em ‘seu’ sentido em um movimento contínuo” (ORLANDI, 2002, p. 72-3).

Ela repetirá mais vezes o mesmo chamado pelo filho, até que o espectador veja seu corpo dobrar-se definitivamente sobre o corpo de Esteban, corpo que a câmera não mostra, mas sugere ao S2, mostrando-o coberto pelo vermelho do casaco da mãe, púrpura simbólica que se vai misturando ao vermelho-sangue dele próprio.

Um novo ponto de basta se articula na cena reproduzida. Os vestígios da presença do SFD Esteban irão pontuar o caminho seguinte de Manuela como um significante a mais, um pré-construído inscrito em sua memória discursiva. Tudo o que ela fizer desta parte da narrativa em diante terá como razão as *pegadas* discursivas deixadas pelo filho Esteban no mais profundo do seu *eu*. Será o passado inscrito na sua memória o que, “como uma evocação sobre a qual se apóia a tomada de posição do sujeito” (PÊCHEUX, 1997b, p. 125), balizará suas ações desde então, legitimando-as discursivamente e reinscrevendo-a como portadora de um novo significado em sua FD, o da mãe que se reconstrói em seu discurso, sem se deixar sucumbir ante as vicissitudes e circunstâncias que não pode evitar.

ZOOM

ARGUMENTO FINAL

Como adiantei no texto de Introdução, este trabalho nasceu como parte do meu interesse por analisar a relação *Bens culturais produzidos na/pela sociedade de massas versus Formação do inconsciente coletivo*. Para efeitos de análise, circunscrevo esses bens culturais àqueles que se difundem em larga escala – especialmente a música/canção⁷⁸ e o cinema.

Nesta pesquisa minha atenção se voltou para o cinema, com a finalidade de analisar um trabalho autoral que representasse uma *ruptura* com as práticas discursivo-cinematográficas que se vêm repetindo na filmografia ocidental contemporânea, na sua maioria balizadas pelo padrão hollywoodiano de fazer cinema.

Tendo esse interesse como motivação intrínseca e considerando que as platéias – a dos festivais de música e a que acode às salas de projeção – são o alvo, quase sempre passivo, dessas produções culturais, ancorei estas reflexões em três pressupostos:

Pressuposto 1 – viabilidade de estabelecer uma relação, para efeitos de interpretação discursiva, entre a Análise do Discurso, por estar estruturada sobre a base tripartite da linguística, da ideologia e da psicanálise, e o discurso narrativo-cinematográfico, este porque, combinando palavras e imagens em movimento, produz situações que recriam, embora ilusoriamente, temas e circunstâncias da vida cotidiana.

⁷⁸ Entre os produtos/bens culturais de circulação massiva e, sob o meu ponto de vista, de relevância significativa na formação do inconsciente coletivo, considero também a canção (entendida como o conjunto de letra e ritmo), especialmente a dita *de raiz, nativa* ou *regional*, que se divulga a partir de festivais específicos, frequentes e múltiplos no Rio Grande do Sul.

Pressuposto 2 – escolha de um diretor cinematográfico contemporâneo, possível de ser identificado como um *outsider* se comparada sua obra à do padrão da cinematografia hollywoodiana, que representasse uma cultura similar à ibero-americana e que tratasse de temas comportamentais que, sob a ótica dos valores morais prevalentes no senso comum, fossem considerados *transgressores*.

Pressuposto 3 – escolha de um filme que, tanto em relação ao conteúdo, ou seja, ao(s) tema(s) abordado(s), quanto em relação ao tratamento formal concebido para esse conteúdo – cenários, ação das personagens, situações de interlocução e escolhas linguísticas - condissesse com o objetivo da pesquisa.

Esses pressupostos, fundamentais para a nova proposta de trabalho que me impus como continuidade para trilha aberta com o anterior sobre a canção nativista, foram atendidos com a escolha de Pedro Almodóvar (cineasta) e *Todo sobre mi madre* (filme) como referências para constituição do *corpus*.

Obtidas essas referências, busquei o ângulo pelo qual chegaria a um possível entendimento sobre o fazer cinematográfico do diretor, sintetizado na composição discursivo-comportamental de suas personagens, consideradas estas como representativas de sujeitos que buscam delinear suas subjetividades de acordo com seus desejos mais profundos.

Assim sendo, fundamentei este trabalho na análise de dois componentes psicológicos básicos na constituição do sujeito discursivo almodovariano que emerge nas telas a cada personagem criada pelo diretor – o desejo e a falta, determinada esta última pela privação constitutiva e pelo silenciamento imposto pela estrutura de um sistema maquínico de formação de subjetividades, na definição de Guattari.

Como ser uma voz dissonante desse sistema maquínico, ainda que (ou será por isso mesmo?) gerada à margem desse sistema e como um seu produto? Este trabalho surgiu tentando talvez uma possível interpretação desse processo, mediante a fundamentação teórica da AD aplicada ao texto fílmico de Almodóvar.

Para sistematizar o trabalho, tratei de dividi-lo em três partes, que chamei de *travellings*, denominação – tanto quanto a dada à Introdução (*Claquete*) e à Conclusão (*Zoom*) - tomada à nomenclatura do meio cinematográfico, justamente

porque minha intenção em cada uma delas foi realizar um *passeio* prospectivo sobre pontos que me pareceram fundamentais para o encaminhamento da pesquisa.

Assim, no primeiro *travelling*, coloquei em destaque os referenciais teóricos da AD retomados e aproximados a conceitos e práticas próprias do cinema; no segundo, meu objeto de trabalho se constituiu da análise e considerações sobre recortes discursivo-fílmico-imagéticos retirados do *corpus*, à luz da fundamentação teórica escolhida; finalmente, no terceiro *travelling*, registrei considerações sobre o discurso-fílmico-imagético, visto a partir do conjunto de RDF-Is analisados. Essas considerações foram tomadas da perspectiva da *estrutura* na trama discursiva, vista esta *trama* no seu conjunto como um *acontecimento discursivo transgressor*. Neste terceiro *travelling*, os registros tiveram por base um olhar sobre o SFD Manuela, que considerei como fio-condutor da narrativa discursivo-fílmica, e sua relação discursiva com os SFDs Huma e Nina, atualizações de sua memória discursiva anterior ao nascimento do filho Esteban.

Parece-me desnecessário, neste texto de conclusão, pormenorizar retrospectivamente o conjunto da pesquisa realizada. Seria, sob meu ponto de vista, redundante. Considero suficientes os registros realizados no transcurso do trabalho analítico, em que estão detalhadas as aproximações entre a fundamentação teórica e o *corpus* em análise, e apontadas as conclusões daí advindas.

Permito-me, entretanto, alinhar o que entendo como alguns pontos nodais surgidos durante as reflexões que marcaram o processo de escrita:

1 – Quanto à possibilidade de uma relação entre a AD e o discurso fílmico-imagético, para efeitos interpretativos:

A realização desta pesquisa tornou evidente a possibilidade de leitura de um discurso fílmico-imagético tendo como base teórica o arcabouço constitutivo da AD. Essa leitura se viabilizou porque os dois instrumentais lidam com a linguagem enquanto realidades em movimento e opacas. Ambas trabalham com o real impossível de ser representado, ou seja, com aquilo que escapa – afirmação que encontra apoio no ponto de vista de Metz quando afirma que “no filme, tudo está presente: donde a evidência do filme, donde também a sua opacidade. (...) A imagem se impõe, ela ‘tapa’ tudo o que não é ela própria” (2004, p. 87). Daí a importância de se “destapar” o que a imagem recobre, ou seja, de desvelar o que a

imagem em movimento esconde, num esforço analítico semelhante ao de descrever e interpretar o discurso da palavra dita, ou da palavra escrita, desvelando-lhe a opacidade constitutiva.

A propósito, lembro outro ponto de aproximação entre a palavra falada dos linguistas, mas não a frase escrita dos gramáticos, outra vez mencionando Metz (2004, p. 83) e a palavra no cinema: se as palavras ganham significância quando postas em relação sintagmática umas com as outras, gerando significados novos infinitamente, ocorre o mesmo com o cinema, veículo que se alimenta de imagens em movimento, postas em relação umas com as outras, para poder significar.

Além do mais, no fundamento das duas linguagens – a verbal e a fílmica – está o real, sempre inapreensível, fugidio, impossível de ser suprimido ou ignorado, porque é nele que a linguagem se enraíza. Outra vez Metz: “Se os homens não se ‘entendem’, não é apenas por causa das palavras, mas por causa do que elas encobrem” (2004, p. 92), porque, afinal,

o que chamamos de ‘o cinema’ não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas que aparecem também nos filmes. Além disso, ‘o cinema’ é também *cada filme* considerado como *todo* singular, com seus significantes e significados distintos dos da linguagem cinematográfica (2004, p. 92).

Buscar essas *mil significações sociais ou humanas* encobertas pela capa das palavras ou das imagens é, portanto, perfeitamente compatível com o quadro epistemológico da teoria pècheutiana. Comprovou-se, portanto, a viabilidade da interface discursiva procurada, tal como mencionei no início do trabalho e como a reiterei no item 1 destas Considerações.

2 – Quanto ao autor/diretor cinematográfico:

Ao longo do exercício analítico, ficou demonstrado, também, que a escolha do perfil profissional do criador cinematográfico é fundamental à hora da compor um *ambiente* de trabalho favorável ao desenvolvimento do processo de análise do ponto de vista teórico que o fundamentará.

No caso da presente pesquisa, em que o suporte teórico escolhido foi a AD, uma disciplina de entremeio que *não se limita à extensão finita do texto*, de acordo

com Silveira (2004, p. 12), a escolha do perfil de Pedro Almodóvar se mostrou item de valor substantivo.

Crítico do *sistema* e se colocando como um privilegiado observador desse mesmo *sistema*, situando-se ora por dentro, ora por fora dele para melhor observá-lo, o diretor imprime às suas obras um matiz ético-estético que subverte ideologicamente noções cristalizadas como dominantes pelo senso comum.

O interdiscurso que aflora visível em suas obras remete à realidade de pessoas comuns; reflete sobre as relações dessas pessoas consigo próprias e com seu entorno; propõe percepções da realidade sob ângulos de vista inusitados; constrói estruturas e sujeitos discursivos singulares e, ao mesmo tempo, capazes de diálogos tão mais verdadeiros e, na sua coloquialidade, tão próximos do espectador, que bem poderiam ser tomados por conversas do dia a dia deste; dá às relações e situações afetivas acontecidas no cotidiano, matizes de um outro tipo, quem sabe criando *um novo tipo de articulação*, como sugere Félix Guattari,

dispositivos que permitem criar tanto estruturas de defesa, como estruturas mais ofensivas; dispositivos que permitem criar aberturas e contatos, impossíveis de se realizar no isolamento (quando se está isolado, fica-se desprovido de meios e a tendência, nesse caso, é dobrar-se sobre si mesmo para se proteger. São dispositivos *vivos* porque encarnados no próprio campo social, em relações de complementaridade, de escoramento – enfim, em relações rizomáticas (2005, p. 146).

Ao tocar em sua obra o problema da incomunicabilidade, uma referência nos relacionamentos humanos que demarca o fim de um século e o início de outro como um período de incertezas e perplexidades individuais e coletivas, Almodóvar não apenas *dá voz* aos que não a têm, os *outsiders* silenciados pela lógica do sistema maquínico de formação de subjetividades, na definição do mesmo Guattari. Ele vai além, porque propõe; e não apenas analisa ou retrata, mas joga sobre eles um jorro de luz que lhes dá visibilidade discursiva, que lhes devolve a identidade até então negada no e pelo conjunto do campo social, contribuindo talvez para torná-lo mais poroso ao diferente.

3 – Quanto ao filme escolhido para fornecer o *corpus*:

Escolher *Todo sobre mi madre* como narrativa fílmica que forneceria os RFD-Is para a formação do *corpus* foi uma decorrência natural de haver escolhido o

diretor Pedro Almodóvar justamente pelas características discursivas que imprime às suas obras e que já foram, em grande parte, descritas no subitem 1.1.2.2. A criação fílmica do diretor tem apresentado um ponto recorrente peculiar. Cada nova obra sua traz referências diretas a uma anterior. É como se, ao fazer um trabalho, sempre sobrassem temas e circunstâncias à espera de um novo dizer, até porque – por ser da ordem da incompletude o já-dito – será sempre inesgotável o que há por ser dito.

No estudo crítico que fez sobre o diretor e sobre o filme *Todo sobre mi madre*, Salgado lembra essa particularidade (2001). Referindo-se à habilidade narrativa de Almodóvar, que o torna capaz de criar múltiplas histórias paralelas que se entrelaçam à principal, às vezes, por tão bem urdidas, chegando a equiparar-se àquela, a pesquisadora relaciona pelo menos três trabalhos anteriores do diretor que se refletem na estrutura de *Todo sobre...* Um deles, e talvez o mais decisivo, é *La flor de mi secreto*, filme de 1995, que também trazia Cecília Roth e Marisa Paredes no elenco, e em que Cecília, vivendo Manuela, fazia uma enfermeira homônima, também atuando num hospital, que realizava dramatizações sobre doação de órgãos para transplantes e também perdia seu filho único num acidente, mas de motocicleta. Marisa Paredes, interpretando Huma em *Todo sobre mi madre*, já fizera papel semelhante, em *Tacones lejanos*. Nesse filme, de 1991, Marisa vivia uma cantora dividida entre o sucesso nos palcos e o fracasso na vida pessoal, este motivado por uma relação conflituosa com a filha, de quem acabava roubando o marido. Em *Todo sobre mi madre*, Marisa praticamente retoma essa personagem: faz uma atriz que não consegue triunfar fora dos palcos e tem sua vida restringida a eles. Miguel Bosé, que no mesmo *Tacones lejanos* vivia um travesti que não podia ter filhos, é uma personagem praticamente revivida por Almodóvar em *Todo sobre mi madre* na personagem Lola, quando jovem, com a diferença de que neste filme a personagem Lola se torna pai biológico por duas vezes, com Manuela e com Irmã Rosa. Outro filme que subsidiou a intertextualidade de Almodóvar com sua própria obra em *Todo sobre...* é *Carne trémula*, de 1997, em que Penélope Cruz dava à luz um menino, dentro de um ônibus, mas o menino não sobreviveria. De certa maneira, a atriz antecipava naquele filme um papel que se desdobraria em *Todo sobre mi madre*, em que ela faz a Rosa que, mesmo na condição de freira, engravida de Lola e dá à luz o menino Esteban, que a sobreviverá.

As referências mencionadas, se combinadas aos *diálogos* que mantêm com outras artes e ao caráter monológico com que singulariza a presença de suas personagens em cena, já seriam suficientes para justificar um *close-up* descritivo e interpretativo de *Todo sobre mi madre*.

Entretanto, a essas características pontuais, soma-se a estrutura que – através da personagem Manuela – o diretor criou neste filme e que, como um constituinte discursivo relevante, conduz a relação do S1 com o S2 durante a projeção. Trata-se do uso que faz do olhar, elemento indissociável do discurso fílmico, formal e esteticamente organizado para ser visto/lido/ouvido na linguagem particular das imagens em movimento.

Em *Todo sobre madre*, Manuela *olha* para seu ontem e explica seu hoje a partir de uma peça de teatro, *Un tranvía llamado deseo*, em que atuou na juventude. A personagem conduz, pelo seu olhar, o olhar do espectador desde o passado ao presente. Ela interpreta a si mesma ao reviver o papel da Stella de *Un tranvía llamado deseo*, de há vinte anos. Assim procedendo, assume-se numa personagem paralela a si própria na *vida real* mostrada pelo filme. Manuela surge na tela como Stella, atuando no palco de um teatro, diante de uma platéia. Assim, interpreta um duplo de si mesma, conduzindo o olhar do espectador durante a narrativa de *Todo sobre mi madre* para ela própria em *Un tranvía llamado deseo*. Enfim, Almodóvar manipula o gozo escópico do espectador e o conduz pelos meandros da atuação/trajetória de Manuela/Stella/Manuela, valendo-se de “los mismos mecanismos de distanciamiento e identificación que nosotros como espectadores” (SALGADO, 2001, p. 126).

4 – Quanto ao acontecimento discursivo representado pelo discurso fílmico-imagético em *Todo sobre mi madre*:

Por estar estruturado sobre a materialidade linguística associada à *materialidade* sugerida por imagens que, colocadas em relação, por essa razão significam, sugerem e trabalham com o imaginário, um filme é estruturado como linguagem.

Um filme se constitui, portanto, numa rede de significações em que o sujeito se insere, movido pelos desejos que habitam seu inconsciente como resultado de sua falta constitutiva, surgida esta no interstício da cadeia significante constituída

pelo real inapreensível – a alíngua –, pelo imaginário e suas interpelações ideológicas do sujeito; e, pelo simbólico – a cadeia significante, lugar do discurso e onde atua a AD.

Todo sobre mi madre é, pois, um objeto simbólico que nasceu da imbricação discursiva de uma interioridade com uma exterioridade, tendo se constituído no espaço denominado por Lacan de objeto **a**, no centro do Nó Borromeano, para efeitos desta pesquisa funcionando como um espaço pré-discursivo, de criação/produção artística, como já foi explicitado no item 2.1.1.2.

Penso ainda que analisar *discursivamente* o filme *Todo sobre mi madre* como um objeto simbólico permitiu constatar que Pedro Almodóvar, muito mais que um diretor *outsider*, pode ser considerado como criador de uma *Formação Discursiva* específica, que foge às práticas discursivas tidas como prevalentes na cinematografia ocidental-européia, muitas vezes predominantemente identificadas com a estética da narrativa cinematográfica hollywoodiana, possível de ser sintetizada no “melodrama convencional, com suas fatalidades e seu maniqueísmo (...) com um aparato discursivo (propaganda, crítica, literatura sobre) apto a veicular os princípios e valores materializados nesta produção”, como exemplifica Xavier (2005, p. 42 e 45).

Nas produções almodovarianas se rompe a visão maniqueísta sobre o comportamento humano e são propostos novos modelos, novas formas de coexistência do ser humano consigo próprio, com seus desejos e com seu entorno. Suas películas reproduzem a fala das ruas, propõem reflexões sobre as relações de gênero a partir de contrastes entre identidades e alteridades (des/re)construídas. Em Almodóvar o espectador sempre encontrará mais perguntas que respostas, estará sempre diante de paixões, emoções, angústias e dúvidas que se colocam no centro da cena fílmica sempre por um ângulo inusitado.

O discurso de *Todo sobre mi madre* não fugiu a essa regra. Ele dá visibilidade a uma FD pautada pela falta, em grau máximo permeando sujeitos discursivos desejantes, que ora afundam, ora flutuam num mar de (re)sentimentos mal resolvidos, ou desenhados, ou tardios, que os levam a comportamentos individuais e sociais marcados pela frustração, e pela desesperança, ou pela ambiguidade.

Entretanto, ao contrário do que esses sentimentos poderiam sugerir se tomados individualmente, do ponto de vista da unicidade da obra fílmica, *Todo sobre mi madre* pode ser visto como um grande, caudaloso, estuário existencial – a narrativa monológica de Manuela – alimentado por um respeitável número de afluentes que nele deságuam – as histórias paralelas, também elas estruturadas como se fossem translúcidos espelhos, diante dos quais as personagens conversassem consigo mesmas, num exercício de auto-conhecimento que acaba por conduzi-las a assumirem uma posição otimista diante de si mesmas e da própria existência.

Ao focar sua câmera em personagens que buscam em si próprias formas existenciais alternativas às serializantes impostas pela sociedade de consumo, Almodóvar se aproveita dos mesmos mecanismos dessa sociedade não apenas para questioná-la. Ele experimenta propor à imaginação do público, pelo estranhamento que possa causar com sua arte, uma ética e uma estética voltadas a um redirecionamento do olhar.

Em *Todo sobre mi madre*, Almodóvar oferece às platéias um repertório discursivo-imagético que, por romper com o estabelecido pelo senso-comum e instigar a imaginação, constitui-se num acontecimento discursivo de relevância singular. Em dimensão que, sabe-se, é impossível de ser precisada, o cineasta espanhol contribui certamente para exorcizar, com o vigor de uma linguagem discursivo-fílmica peculiar, tantos fantasmas quantos a privação constitutiva do sujeito e o silenciamento social sejam rotineiramente capazes de urdir à sombra do desejo insatisfeito que acompanha o ser humano na busca pelo *é* de si mesmo.

Realizado este trabalho descritivo-interpretativo, penso que, se é próprio da trama discursiva o não-dito, o oculto, o não-representável, pela condição mesma da linguagem como um ato simbólico impossível de alcançar uma completude significativa, essa mesma trama, ao lidar com a ilusão subjetiva, opacifica o processo ideológico que lhe é constitutivamente subjacente, mas também provoca deslocamentos dentro desse mesmo processo. Não é diferente no espaço discursivo-fílmico. Também aqui se fundam novas realidades significantes, possibilitadas pelo Real não representável, o que escapa.

O trabalho autoral de Pedro Almodóvar se vale justamente dessa premissa, nascendo do que escapa pelas fendas do *sistema maquínico* de produção de

subjetividades. *Todo sobre mi madre* – pela totalidade dos RDF-Is aqui analisados – demonstrou ser um bem/produto cultural que, nascido consoante as regras mercadológicas desse mesmo sistema, contribui para desestabilizá-lo porque, ao trazer à luz dos refletores o em *off* do não-dito, do silenciado, e o que jaz em *out*, oculto na zona de sombra, trabalha justamente com o que ele considera descartável, devolvendo identidade social a um sujeito discursivo silenciado pela voz ideológica do senso comum prevalente.

Reafirmo que o contido nestas páginas está longe de ser um *gesto de interpretação* pleno. Outros certamente o complementarão, ou, até mesmo, irão contestá-lo, até porque, para se alcançar os fios da teia de significados trançada sobre a superfície esburacada do *dizer em movimento*, sempre serão necessários múltiplos e agudos olhares, tanto quanto serão sempre múltiplos os esforços para compreendê-los, para desfazer-lhes os nós. Nisso, creio, está o algum valor que possa significar para a pesquisa acadêmica sob a perspectiva da teoria pècheutiana – lâmpada que, ao iluminar desvãos e desvelar não-ditos, revela identidades e lhes devolve a voz silenciada.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ALMODÓVAR, Pedro. *Tout sur ma mère/ Todo sobre mi madre*. 2. ed. Paris: Cahiers du cinéma, 2001. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma.

ALTHUSSER, Louis. *Posições-I*. Resposta a John Lewis. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ARRIVÉ, Michel. *Lingüística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971. Disponível em: <<http://www.17.edu.mx>>. Acesso em: 15 jan. 2008.

BIRMAN, Joel. *Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

BREMOND, Claude. Ética do filme e moral do censor. In: MORIN, Violette *et al.* *Cinema, estudos de semiótica*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1973.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel de *et al.* *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

DAVALON, Jean. A imagem, uma arte da memória? In: ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan: estrutura do sujeito*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

_____. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*. Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fones, 2002.

_____. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Análise do discurso e psicanálise: Uma estranha intimidade*. In: C. da APPOA, Porto Alegre, n. 131, dez. 2004.

FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FORBES, Jorge. *Inconsciente e responsabilidade: um novo amor (Seminário)*. 7ª sessão. 2002. Disponível em: <<http://www.jorgeforbes.com.br>>. Acesso em: 25 jan. 2008.

FURTH, Hans G. *Conhecimento como desejo: um ensaio sobre Freud e Piaget*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso*. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

GAUDREAU, André; JOST, François. *El relato cinematográfico*. Cine y narratología. Barcelona-ES: Paidós, 1995.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GUIMARÃES, Dinara Machado. *Vazio iluminado: o olhar dos olhares*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004a.

_____. *Voz na luz*. Psicanálise & cinema. Rio de Janeiro: Garamond, 2004b.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Moraes, 1991.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “Análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso*. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural, o iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Análise da conversação: princípios e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. *Sociologia geral*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

LEITE, Nina Virgínia de Araujo. *Psicanálise e análise do discurso: o acontecimento na estrutura*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1994.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

McLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004. Col. Debates.

_____. As semióticas ou sêmias. A propósito de trabalhos de Louis Hjelmslev e de André Martinet. In: MORIN, Violette; BREMOND, Claude; METZ, Christian. *Cinema, estudos de semiótica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

NASIO, J. D. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NUNES, S. M. O corpo do ator em ação. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação*. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996a.

_____. *A linguagem e seu funcionamento*. As formas do discurso. São Paulo: Pontes, 1996b.

_____. *Análise de discurso*. Princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 1999.

_____. *As formas do silêncio*. No movimento dos sentidos. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

_____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. À flor da pele: indivíduo e *sociedade*. In: MARIANI, Bethânia (org.). *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.

PÊCHEUX, Michel. *Delimitações, inversões, deslocamentos*⁷⁹. In: Cadernos de estudos lingüísticos. n. 19. jul./dez. 1990. p. 07-24.

_____. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso*. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

_____. *O discurso*. Estrutura ou acontecimento? 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997a.

_____. *Semântica e discurso*. Uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997b.

_____. *Papel da memória*. In: ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. In: GREINER, Christine e AMORIM, Cláudia. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

PEREIRA, Aracy Ernest. Na inconsistência do humor, o contraditório da vida. *O discurso proverbial e o discurso de alterações*. Tese de doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 1994. In: LEFFA, Vilson J. (comp.). *Tela (Textos em lingüística aplicada)*. [CD-ROM]. Pelotas: EDUCAT, 2000.

PERNISA JÚNIOR, Carlos; LANDIN, Marisa. O pensamento como imagem. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos *et al.* (orgs.). *Walter Benjamin: Imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p. 27-44.

⁷⁹ Publicado originalmente na revista *L'Homme et la Société* 63-64, 1982:53-69. A publicação nos CEL aqui nomeados ocorreu sob licença de Mme. Pêcheux, cf. nota explicativa incluída na publicação brasileira.

PLATÃO. *Diálogos*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. *A república*. São Paulo: Hemus, [s.d].

POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de Ideas, SL, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narrativa ficcional. v. II. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005b.

RODRIGUES, Léo Peixoto. A (des)estruturação das estruturas e a (re)estruturação dos sistemas: uma revisão epistemológica crítica. In: _____; MENDONÇA, Daniel de (orgs.). *Ernesto Laclau & Niklas Luhmann; pós-fundacionismo, abordagem sistêmica e as organizações sociais*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e atropofagia. In: *Cadernos de subjetividade*. n. 4, 1996, p. 83-94.

SALGADO, Silvia Colmenero. *Todo sobre mi madre – Pedro Almodóvar*. Estudio crítico. Barcelona-ES/Buenos Aires-AR: Paidós, 2001.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVEIRA, Verli Fátima Petry da. *Imaginário sobre o gaúcho no discurso literário: da representação do mito em *Contos Gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, à desmitificação em *Porteira Fechada*, de Cyro Martins*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

TAKAHASHI, Jo. Dimensões do corpo contemporâneo. Vetores relacionais entre o corpo e a paisagem. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

TEDESCO, Sílvia. As práticas do dizer e os processos de subjetivação. In: *Interação em Psicologia*, 2006, 10(2), p. 357-362. Disponível em: <<http://www.calvados.c3sl.ufpr.br>>. Acesso em: 18 jan. 2008.

TEIXEIRA, Terezinha Marlene Lopes. *Análise de discurso e psicanálise*. Elementos para uma abordagem do sentido no discurso. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

TFOUNI, Leda Verdiani; LAUREANO, Marcella Marjory Massolini. *As marcas do real e o equívoco da língua*. Comunicação apresentada no III SEAD. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br>>. Acesso em 06 fev. 2008.

TIBURI, Márcia. O olho que não vê... In: *Revista Cult*, n. 120. Dez./2007. p. 38-9.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994. Col. Ofício de Arte e Forma.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj (org.). *Eles não sabem o que fazem*. O sublime objeto da ideologia. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1992.

OBRAS CONSULTADAS

ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Notas sobre aparelhos ideológicos de Estado. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *Freud e Lacan. Marx e Freud*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *et al.* *Dialética e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, [s.d.].

ALVES, Zélia. Pai imaginário. In: *Revista Veredas. Traço Freudiano Veredas Lacanianas Escola de Psicanálise*. Disponível em: <<http://www.traco-freudiano.org>>. Acesso em: 30 jan. 2008.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

ARRIVÉ, Michel. *Linguagem e psicanálise, lingüística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan/Michel Arrivé*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 11. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

BAECQUE, A. Écrans. Le corps au cinema. In: COURTINE, J.J. *Histoire du corps*. Le mutations du regard. Le XXe. Siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Col. Biblioteca Universal.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.

BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BROWNE, Nick. O espectador-no-tempo: a retórica de 'No tempo das diligências'. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narrativa ficcional. v. II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

BURITY, Joanildo A. (org.). *Cultura e identidade*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CORTEN, André. Discurso e representação do político. In: INDURSKI, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (orgs.). *Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999. Col. Ensaios, v. 12.

COURTINE, Jean-Jacques. *Metamorfoses do discurso político: as derivas da fala pública*. São Carlos: Claraluz, 2006.

DONDI, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURÃES, Beatriz Schiffer. *Fale com ela*, de Pedro Almodóvar. Disponível em: <<http://www.utp.br>>. Acesso em: 03 fev.2007.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Da ambigüidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

FERREIRA, M. A.; ORRICO, Evelin G. D. *Linguagem, identidade e memória social*. Novas fronteiras, novas articulações. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FONTANILLE, Jacques. *Significação e visualidade*. Exercícios práticos. Porto Alegre: Sulina, 2005. Col. Estudos sobre o audiovisual.

FROMM, Erich. *Meu encontro com Marx e Freud*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.

GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (orgs.). *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, SP: Claraluz, 2001.

GREGORI, Eduardo. *El tratamiento de género en Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso del *Amante menguante*, Disponível em: <<http://www.ucm.es>>. Acesso em: 29 abr. 2006.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido*. Um estudo histórico e enunciativo da linguagem. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

HENRY, Paul. *A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992. Col. Repertório.

INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis e as outras vozes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. De ocupação a invasão: efeitos de sentido no discurso do/sobre o MST. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

_____. Identificação e contra-identificação: diferentes modalidades de subjetivação no discurso do/sobre o MST. In: MARIANI, Bethânia (org.). *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise*. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.

JOVER, Eliane Rivero; RICHTER, Ernesto Pacheco; SOUZA, Edson Luiz André. *Repetição e estilo em Almodóvar*. Disponível em: <<http://www.antiga.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 03 fev.2007.

KIGNEL, Rubens. *O corpo no limite da comunicação*. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jacques. O seminário. Livro 1. *Os escritos técnicos de Freud 1953 – 1954*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. O Seminário. Livro 2. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. O Seminário. Livro 8. *A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACLAU, Ernesto. *Política e ideologia na teoria marxista: capitalismo, fascismo e populismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LAGAZZI, Suzy. *O desafio de dizer não*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LEITE, Nina Virgínia de Araujo. *Autismos: uma contribuição para se pensar o sujeito em psicanálise*. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br>>. Acesso em: 29 jan. 2008.

MARTINS, Lêda Terezinha. *Lexicalização e discurso*. Comunicação durante o 16º Congresso Internacional de Lingüistas. De 20 a 25 de julho de 1997. Porte Maillot, Paris.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema. Entre a realidade e o artifício. Diretores. Escolas. Tendências.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. *Los signos del goce.* 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 1998.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Mídias & conexões latinas.* Tradição e modernidade no cinema espanhol. Elementos para um debate sobre a sociedade da comunicação na perspectiva da latinidade. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em: 03 fev. 2007.

PASTOR, Brígida. *Transmutaciones de género en el cine de Almodóvar: mujeres al borde de un ataque de nervios.* In: Cuadernos de Recienvenido. São Paulo: Humanitas/FL/USP, 2002. Disponível em: <<http://www.ffch.usp.br>>. Acesso em: 29 abr. 2006.

PEREIRA, Aracy Ernst *et al.* *Por uma concepção de sujeito em Análise do Discurso.* In: LETRAS / Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras. Centro de Letras. n. 12. (jan/jun 1996). Santa Maria: UFSM/CAL, 1996.

PEREIRA, Aracy Ernst. *Corpo, discurso e subjetividade.* Comunicação apresentada no II SEAD. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br>>. Acesso em: 13 fev. 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema.* Pós-estruturalismo e filosofia analítica. v. I. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005a.

RANGEL, Egon de Oliveira. Em torno do discurso e da perversão. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli; GERALDI, João Wanderley. *O discurso e suas análises.* Cadernos de Estudos Lingüísticos. n. 19, p. 159-172. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1990.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.* Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SANTOS, Tânia Coelho dos. *Nada sobre sexo! [j].* Disponível em: <<http://www.latusa.com.br>>. Acesso em: 03 fev.2007.

SERRANI, Silvana M. *A linguagem na pesquisa sociocultural.* Um estudo da repetição na discursividade. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

TEIXEIRA, Terezinha Marlene Lopes. *A presença do 'outro' no 'um'.* Um exercício de análise em canções de Chico Buarque. Tese de doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 1998.

VANIER, Alain. *Lacan / Alain Vanier.* São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen.* Madrid: Pirámide, 2006.

WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin.* Una relectura. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 1999.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

ZANDWAIS, Ana (org.). *Mikhail Bakhtin*. Contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005. Col. Ensaios.

ŽIŽEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

DICIONÁRIOS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3.ed. Campinas- SP: Papyrus, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

CRYSTAL, David. *Dicionário de lingüística e fonética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Glossário de termos do discurso*. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Letras, 2001.

HAMMES, Walnney J. (org.). *A ortografia unificada da língua portuguesa: regras básicas*. Pelotas: EDUCAT, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ANEXOS

ANEXO A - Sinopse de *Todo sobre mi madre*

Todo sobre mi madre

Silvia Colmenero Salgado⁸⁰

Manuela é uma enfermeira argentina, residente em Madri, especializada em dramatizações de transplantes, que vê sua vida se desestruturar quando seu único filho, Esteban, morre atropelado por um automóvel. Era o dia em que ele completaria dezessete anos e ambos tinham ido ao teatro assistir a *Um bonde chamado desejo*, estrelado por Huma Rojo, ídolo de Esteban. Desesperada e vazia, Manuela decide ir a Barcelona. Seu objetivo é um só: atender ao último desejo de seu filho, de conhecer o pai. Embora isso já não seja possível, Manuela inicia a busca de um marido que a abandonou dezessete anos antes e sobre quem nunca falou ao filho por temor à verdade. A verdade é que o pai de Esteban é agora um travesti, chamado Lola La Pionera, dedicado à prostituição e usuário de drogas, uma realidade que Manuela pensa ser demasiado dura para contar ao filho.

Em Barcelona, Manuela se reencontra com seu passado, com sua velha amiga Agrado, outro travesti dedicado à prostituição. A casualidade leva Manuela a trabalhar como assistente de Huma Rojo, a atriz por quem Esteban perdeu a vida tentando conseguir um autógrafo e que é amante de sua companheira de palco, Nina, uma *yonqui*⁸¹ que odeia o mundo e sem a qual não sabe viver. Através de Agrado, Manuela conhecerá também a freira Rosa, voluntária em uma casa dedicada à ajuda e reabilitação de prostitutas e marginais, que está grávida de Lola, a quem ajudou a desintoxicar-se há alguns meses. Quando descobre que tem AIDS, incapaz de superar a relação de incompreensão que mantém com a mãe, Rosa se refugia na casa de Manuela, que a acolhe como se fosse uma filha.

Rapidamente a vida dessas pessoas acabará entrecruzando-se com uma série de circunstâncias, sempre em busca de Lola. Esta, após a morte de Rosa

⁸⁰ Sinopse incluída no estudo crítico do filme (2001, p. 143-4), traduzida para o português pela pesquisadora.

⁸¹ Em espanhol o termo é usado popularmente para identificar a pessoa dependente do uso de drogas, especialmente de heroína.

durante o parto, aparece no cemitério, onde Manuela a encontra e lhe conta a verdade: que teve um filho, já morto, e que é pai de um bebê. Lola morrerá pouco depois de conhecer seu filho, filho que Manuela adota diante da recusa demonstrada pela avó por temor à AIDS. Por essa razão, Manuela foge novamente a Madri, de onde voltará dois anos depois, quando seu filho tenha negativizado o vírus e sua avó tenha mudado o suficiente para querê-lo e aceitá-lo.

ANEXO B - *Todo sobre mi madre*: DVD contendo a íntegra do filme

**ANEXO C – DVD contendo o *Corpus* analisado:
Recortes Discursivo-Fílmico-Imagéticos (RDF-Is)**

ANEXO D - Trilha sonora**Identificação das faixas/canções do CD-Rom**

Música – **Alberto Iglesias**

Direção musical – **Mario Klemens**

Temas musicais – **Gorrión (Autor: Dino Saluzzi / Intérpretes: Dino Saluzzi, J. Salluzi e M. Johnson).**

Coral para mi pequeño y lejano pueblo (Autor: Dino Saluzzi / Intérpretes: Dino Saluzzi, J. Salluzi e M. Johnson).

Tajabone (Autor e intérprete: Ismael Ló)

Trilha sonora – **Soy Manuela**

Tras el corazón de mi hijo

All about Eve

No me gusta que escribas sobre mi

Otra vez huyendo y sin despedirme

Gorrión

Todo sobre mi madre

La mecánica del transplante

Esteban, mi hijo

¿Qué edad tiene usted?

Coral para mi pequeño y lejano pueblo

Igualita que Eva Harrington

Le faltaba la mitad

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS

MARIA THEREZA VELOSO

**ENTRE A PRIVAÇÃO E O SILENCIAMENTO:
O SUJEITO DO DESEJO NA TRAMA DISCURSIVA DE
*TUDO SOBRE MI MADRE***

Pelotas, RS

2010.