

Almodóvar al desnudo

por Wilson Silva

Referência fundamental em *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar, *All about Eve*, de J.L. Mankiewicz – conhecido em terras tupiniquins como *A malvada* e como *Eva al desnudo*, na versão espanhola – é apenas o primeiro elo de uma labiríntica cadeia de citações e situações urdidadas pelo diretor espanhol em torno de alguns temas que, ao mesmo tempo, fazem de seu último filme uma deliciosa narrativa e propiciam reflexão sobre seu cinema.

Podemos dizer que a partir do momento em que o filme protagonizado por Bette Davis irrompe na tela do cinema – jogando-nos, através de uma série de associações, para dentro do universo televisivo, o mundo do teatro e o da literatura – somos como que convidados a entrar num jogo composto por mulheres transformadas em pandôricas caixas que revelam e encobrem um tema que irá permear todo o filme: a autenticidade da representação ou a exposição do “inautêntico” como única forma possível de desnudar o “real”.

Como a grande maioria dos leitores já deve ter visto, esta seqüência surge ainda no “prólogo” do filme e oferece ao espectador uma série de informações sobre Manuela (Cecilia Roth), a mulher sobre a qual, em breve, estaremos sabendo quase tudo. Conhecemos seu filho Esteban na véspera de seu 17º aniversário e ficamos sabendo que ele está escrevendo um texto baseado nela – cujo título acaba sendo emprestado do filme de Mankiewicz –, como também somos informados que Manuela, na sua juventude, havia

atuado como atriz e que foi nesta situação que ela conheceu o pai de seu filho.

Esse mergulho no universo da representação (ou da composição de narrativas) torna-se ainda mais profundo nas seqüências seguintes. Atendendo a um pedido de seu filho, Manuela o leva para assistir duas encenações: um protagonizada por ela própria, na clínica de transplante de órgãos em que trabalha; outra que tem à frente Huma Roja (Marisa Paredes) que faz Blanche Dubois, em uma montagem de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams – peça na qual, é importante ressaltar, Manuela já havia atuado, representando Estela, ao lado de seu ex-marido, o qual ela havia abandonado há 18 anos.

Essas duas seqüências, de certa forma, prenunciam todo o desenrolar do filme na medida em que, depois de ver seu filho morrer atropelado logo após o espetáculo, Manuela não só é levada a “vivenciar” a mesma cena que havia representado, como embarca em uma viagem motivada pela vontade de satisfazer o último desejo do filho – saber “tudo sobre seu pai” – uma busca que acaba fazendo com que ela se desnude por completo, abrindo a possibilidade para refazer sua própria história.

Mulheres que se fazem autênticas

Essa “personiana” viagem é marcada por uma das suas seqüências mais fascinantes e significantes do filme: saindo de um escuro túnel ferroviário, somos lançados num mer-



gulho aéreo na polifônica e dissonante Barcelona. Uma cidade que arranca sua beleza e “personalidade” exatamente daquilo que parece causar mais estranheza em sua gritante *hispanidad*: a exuberância plástica de Gaudí, o choque entre o ultra-moderno e o ancestral e a música e as cores dos povos imigrados.

Uma seqüência onde, diga-se de passagem, o diretor também faz uma das citações mais estranhamente belas do filme ao aludir às mães da Plaza de Mayo, na Argentina – país natal tanto de Manuela quanto da atriz que a interpreta –, reproduzindo a coreografia circular que os parentes dos “desaparecidos” realizam diariamente, utilizando-se para tal de carros que rodopiam em meio a travestis.

É nesse redemoinho de desejos latentes, muitas vezes insatisfeitos ou violentamente interrompidos, que Manuela se reencontra com La Agrado, o espetacular personagem divinamente interpretado pela atriz Antonia San Juan; um travesti que se torna porta-voz de umas das grandes máximas do filme (proferida como conclusão de um impagável monólogo onde ela relata os quilos de silicone e as inúmeras operações plásticas utilizados para refazer a sua própria história): a única forma de se alcançar a autenticidade é fazendo-se exatamente da forma que se sonhou para si.

Uma prática que, em maior ou menor medida – e, às vezes, em contraponto –, encontra-se por trás das experiências da quase totalidade das personagens com as quais Manuela se relaciona. Um universo de mulheres, ou simulacros do feminino, dotadas de uma força – e apoiadas em fantásticas interpretações – como há muito não se via em um filme do diretor: a Irmã Rosa (Penélope Cruz), uma freira que engravida e contrai o vírus do HVI do

mesmo homem que fora casado com a protagonista; sua mãe (Rosa Maria Sardá) que vive da falsificação de quadros de Chagall; a atriz Huma Roja que mescla em seu cotidiano falas e hábitos de seus personagens; sua companheira de palco e amante Nina (Candela Peña), uma viciada em drogas que faz de sua vida um desempenho tão displicente quanto aquele que tem no palco e, evidentemente, a travesti Lola, o ex-marido de Manuela, que, há 17 anos, depois de uma temporada em Paris, havia retornado para ela “*con tetas más grandes que las de su mujer y una polla*”, sem, contudo, perder seus ranços machistas.

A nua realidade do inautêntico

É a estas mulheres e aos homens que se “fizeram mulheres” – bem como às atrizes que representaram atrizes, como Bette Davis, Romy Schneider e Gena Rowland e à sua própria mãe, que se fez atriz – que Almodóvar dedica seu filme.

Uma dedicatória que enreda-se na própria estrutura de um filme todo ele tecida sobre o tênue limiar que, na perspectiva do diretor, acredito, existe entre a realidade e sua representação.

Ou melhor, um limiar sobre o qual Almodóvar transitou em alguns de seus melhores filmes – particularmente, na minha opinião, nos anteriores a 1986, ou seja, antes de *Mulheres a beira de um ataque de nervos* e, mais recentemente, em *De salto alto* e *Carne Trêmula* – construindo um discurso onde se sobressaia um impulso contrário a um determinado ideal de representação que procura valorizar a “normalidade” das coisas através da criação narrativas marcadas por um massacrante “naturalismo”.

Foi para investir contra esse “naturalismo” que Almodóvar, em muito de seus filmes, construiu universos onde tudo é

(com a mesma intensidade) escandalosamente inautêntico e acintosamente “natural”. Uma estratégia enunciativa que, diga-se de passagem (já que não é possível se deter neste tema), muitos já identificaram como sendo bastante recorrente em artistas gays que, através deste expediente, procuram inverter a lógica que associa “normalidade” com uma determinada forma de ser, inclusive no campo sexual, que é tida como “natural”. Algo que pode-se verificar tanto em Pasolini, quanto Oscar Wilde; Fassbinder ou Jean Cocteau. E que, certamente, é uma de seus marcas registradas do diretor espanhol.

Uma marca, contudo, que em *Tudo sobre minha mãe* atingiu o seu ápice (sem que isso queira dizer, espero, que ele não poderá se superar). Orquestrando imagens, citações e referências como que inebriado pelo tema e título de uma das primeiras obras mencionadas no filme, *Música para camaleões*, de Truman Capote – que juntamente com Tennessee Williams e Lorca formam a tríade de autores gays citados –, Almodóvar, sem distanciar-se de seu apego pelo melodrama, constrói uma belíssima narrativa sobre gente que sobrevivi às intempéries da vida não através da simples adaptação ou assimilação ao meio. Muito pelo contrário.

Seu universo é composto por gente que parí seu próprio destino; mulheres, principalmente, que reinterpretam sua história quantas vezes for necessário, a exemplo de Manuela e La Agrado, para atingirem o seu ideal de felicidade.

Uma “mensagem” um tanto quanto otimista demais, pode-se até dizer. Mas nunca piegas. Até mesmo porque é construída através de uma elaboradíssima trama, entendida não só enquanto história contada, mas, principalmente, como narrativa alinhavada por uma louvável maestria na manipulação de tudo o que o cinema pode oferecer.