



# O CINEMA POLÍTICO DE PEDRO ALMODÓVAR

Para o cineasta, a realidade é uma imperfeição incurável que nos obriga primordialmente a amá-la

Francisco Bosco

**A**os dezesseis anos, Pedro Almodóvar mudava-se para Madri, sozinho e sem dinheiro, a fim de estudar cinema. Muitos anos depois, ele diria dessa experiência: "Eu me acostumei à realidade (eu a assumi, como se assume a doença de alguém que se ama)". Essa relação, ou melhor, esse vínculo entre realidade, doença e amor é o que, em sua obra, instaura uma insuspeitada dimensão política. Mas esse mesmo vínculo é o que decisivamente diferencia o cinema político de Almodóvar de um pensamento político tão bem intencionado (talvez) quanto desastroso (certamente): para este, a realidade também é uma doença, uma imperfeição cuja complexidade deve ser reduzida a golpes de idealismo e brutalidade; enquanto, para Almodóvar, a realidade é uma imperfeição incurável que nos obriga primordialmente a amá-la. O amor à realidade, que exige a assunção de sua complexidade irreduzível, surge aí como prevenção da brutalidade - e é nesse ponto que seu cinema se torna político. Vistos dessa perspectiva, o desejo e a paixão são manifestações da realidade que, reveladas em sua trama complexa, opõem-se a que seja injusto o juízo sobre a realidade e os sujeitos que dela participam. Mesmo que não seja deliberado - e afinal isso nunca importa -, o que aí ocorre é uma atitude política que visa à justiça.

Trata-se, digamo-lo de saída, de uma política da proximidade. A aproximação é sua estratégia artística de desmonte dos estereótipos (e sabemos o quanto os estereótipos propiciam e justificam bodes expiatórios sociais, tentações segregacionistas, juízos moralistas etc.). Tanto identidades sociais estereotipadas quanto gestos éticos condenáveis a priori são submetidos a um olhar aproximador que lhes desvela dimensões surpreendentes que, por sua vez, tendem a desmontar, suspender ou mesmo reverter o juízo do espectador. Assim, uma travesti, por exemplo, é mostrada em sua vida privada, dissolvendo o estereótipo social por excelência que se tornam as travestis enquanto aos olhos dos outros possuem uma identidade exclusivamente pública e sexual; uma freira está grávida; uma outra travesti é machista e moralizadora; um expolicial na cadeira de rodas passa de baluarte moral a responsável indireto pela condenação de um jovem inocente, e assim em diante. Nenhum personagem e nenhum ato estão isentos de ambigüidades e complexidades éticas, basta que se aproxime o suficiente deles para percebê-los desse modo.

Essa aproximação não diz respeito apenas ao movimento do artista, mas também dos personagens. Há nestes uma abertura ao outro tantas vezes imediata, a que a seguinte frase, citada num *mis-en-abîme* em *Tudo*

*sobre minha mãe*, serve de efigie: "Sempre confiei na bondade dos desconhecidos". Assim, nesse mesmo filme, Manuela torna-se imediatamente amiga de Rosa, a quem acolhe em sua casa; Huma, a atriz famosa, contrata Manuela como seu braço direito depois de conhecê-la numa única noite; Rosa, a freira, por definição abre-se ao outro em sua estranheza radical. Em *Fale com ela*, a toureira Lúcia pede ao então desconhecido Marco que a leve a Madri. Em todos - e sobretudo nas mulheres - há essa abertura transparente ao outro desconhecido, essa vontade de aproximação. Se em *A má educação* essa lógica é invertida, isso ocorre sem prejuízo da aproximação como atitude artístico-política, e como que para evidenciar seu caráter de contraponto ratificador.

Essa inversão dá-se do seguinte modo. Em *Tudo sobre minha mãe* e, radicalmente, como veremos, em *Fale com ela*, é a revelação da dimensão amorosa de um ato ético em princípio condenável que fará o juízo recuar. Naquele, a travesti Lola, portadora do vírus da Aids, engravida e contamina a jovem freira Rosa (que morre em consequência do parto), mas, pelo mesmo lance, devolve o filho perdido a Manuela. Há aí uma cadeia amorosa que percorre Manuela, Lola e Rosa, e a que o acaso - outra imperfeição da realidade - confere uma ambivalência irreduzível, de morte e

vida. Já em *A má educação*, o padre Manolo ama o menino Ignácio, mas abusa sexualmente de sua ingenuidade e até o chantageia sexualmente, configurando a perversidade pedófila (que goza, precisamente, com esse abuso de poder). O ator Juan, irmão mais novo de Ignácio, fingirá ser este, e prestar-se-á a uma chantagem voluntária, isto é, deixar-se-á foder pelo cineasta Enrique para ver se consegue um papel no filme deste. Que, anos depois, seria o já adulto (e viciado e deteriorado) Ignácio quem chantagearia o padre Manolo, essa inversão não é apenas uma ironia do acaso, mas o caráter estrutural e infinito da "má educação". Pois a "má educação" é precisamente a perversidade originária que, colocando-se no lugar do amor - confundindo-se com ele - a tudo envenena, culminando com um fratricídio. É como se o ato perverso inicial do padre Manolo impedisse para sempre que o amor seja a motivação das existências e suas decisões éticas. *A má educação* é o avesso da abertura imediata ao outro, de sua transparência (ao contrário, aqui quase todos são opacos ou dissimulados), mas um avesso que também se demonstra pelo método artístico da proximidade.

É entretanto em *Fale com ela* que a política da proximidade atinge seu ponto mais radical. Aqui, a situação de sexo que envolve um sujeito consciente e outro, inconsciente, repete-se. Como vimos, em *A má educação* a atualização dessa situação pelo padre Manolo é abusiva, apesar do amor; já em *Fale com ela*, a atualização da situação por Benigno é amorosa, apesar do abuso. (Do mesmo modo, ainda em *A má educação* - a rigor no filme dentro do filme que é a peça de Ignácio chamada *A visita* -, Ignácio, travestido de Zahara, transa com Enrique enquanto este dorme, mas de pau duro.) Para revelar a dimensão benigna de um gesto que em

princípio é uma espécie de necrofilia, Almodóvar se aproxima de Benigno. O que começa a ocorrer aí é uma crítica que atinge inicialmente a ciência, roça de passagem a psicanálise e incide com tudo no direito. Pois, em primeiro lugar, o devotado amor de Benigno por Alicia (que está em coma há 4 anos) abala a perspectiva científica segundo a qual o estado de coma é uma morte cerebral. À indiferença científica de Marco, que lhe diz de nada adiantar falar com Alicia, já que ela não pode ouvir, Benigno responde com uma atordoante e bartlebyana simplicidade: "Como você pode ter certeza?".

Já a ligeira admoestação à psicanálise está imbricada à crítica contundente ao direito. Por ter abusado sexualmente de Alicia enquanto esta estava em coma, Benigno é diagnosticado pelo aparato jurídico-psicanalítico como "psicopata" e condenado à prisão por seu ato. O que aqui está em jogo é uma tensão entre generalidade e singularidade que, por meio de uma política da aproximação, dirige-se à justiça. Vejamos de que modo.

Em *Força de lei*, Derrida diferencia o direito da justiça. O direito não é a justiça. O direito manifesta-se por meio de leis que, originariamente, são autojustificadas, por jamais ter havido uma instância prévia que as pudesse legitimar. Assim, o direito, em si, não é justo nem injusto; ele é autofundado, "uma violência sem fundamento". O fundamento que falta é precisamente a justiça, da qual por isso mesmo "não se pode falar diretamente". A justiça é inapresentável, não se pode objetivá-la. O direito é da ordem do cálculo e da universalidade (que se expressa sob a forma das leis), mas a justiça exige que o cálculo seja submetido à experiência do incalculável, e a universalidade à singularidade. Ora, o que é, então, a justiça? Justamente, a justiça não é - ela é um "porvir", algo a que se

dirige um "apelo". Para talvez fazer justiça (pois, não existindo objetivamente, nunca se sabe ao certo se ela foi feita), um juiz deve decidir "como se a lei não existisse anteriormente", reinventando-a a cada caso, submetendo o princípio generalista da lei à singularidade do caso concreto, numa decisão que seja ao mesmo tempo "regrada e sem regra".

No caso de Benigno, o direito parece ser claro: seu ato configura um tipo de crime e deve ser condenado. Mas o juiz, ao apenas garantir o cumprimento da lei, agiu, como diria Derrida, como "uma máquina de calcular". A justiça (nesse caso o aparelho jurídico que julga os réus) não fez justiça, porque não soube enxergar a dimensão amorosa do ato de Benigno, dimensão que é revelada pela arte, em sua política da proximidade. A arte, enquanto experiência da complexidade humana, emerge então como uma mediação decisiva entre o direito e a justiça. A arte, por meio da proximidade que não reduz a complexidade, revelou o envolvimento amoroso de Benigno com Alicia, amor que é a contrapartida singularizante do crime universalizado. Marco, que se aproximara de Benigno, pôde descobrir essa dimensão amorosa, e por isso não o julgava um esturpador covarde. Mas a justiça, em sua obtusidade generalizante, acabou por condená-lo à prisão (e, indiretamente, à morte). Não estou dizendo que a absolvição seria justa, mas é certo que a condenação não reflete com justeza a complexidade do ato de Benigno - que a saída do coma de Alicia e sua sugerida relação com Marco vêm redimir.

A última frase do filme, a propósito, é: "Nada é simples".

(Para Luisa Duarte)