

CONFIGURAÇÕES CORPORAIS

Nizia Maria SouzaVilaça

RESUMO: Pensar o corpo hoje é pensar suas performances, seus limites, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, dentro do qual se produzem as subjetividades. Nosso propósito é percorrer, tendo como eixo o filme “Hable con ella”, o trajeto de Almodóvar, colocando o foco na representação corporal, partindo de figurinos que tipificam personagens como quase caricaturas, em direção a um movimento que, por meio de roupas fluidas, roupas/peles se aproximam da questão corporal propriamente dita, chegando a intervenções/invenções do tipo cirúrgica: “A pele que habito”.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; corpo; moda; subjetividade; performance; Almodóvar.

ABSTRACT: *To think about the body today is to think about their performances, their limits, a vision that contemplates the body as a component of the broader semiotic universe, within which subjectivities are produced. Having as axis the film Hable con ella, our purpose is to explore Almodóvar's trajectory, putting the focus on body representation, from costumes that typify characters as almost caricatures, toward a movement, streamed through clothes clothes/skins that draws near the issue of the body itself, reaching interventions / surgical inventions like: “the skin I live in”.*

KEYWORDS: *cinema; body; fashion; subjectivity; performance; Almodóvar.*

“A singularidade do indivíduo não é a de um eu com corpo distinto – com os seus órgãos, a sua pele, a sua factibilidade, os seus pensamentos separados do resto da comunidade – mas sim a de um corpo em comunicação com toda a natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais e naturais”.

JOSÉ GIL

Após um longo período em que a própria sociologia não privilegiou a análise corporal, preferindo, entre outros, o enfoque econômico ou de classe, tornou-se nodal, atualmente, o papel atribuído ao corpo nas mais diversas áreas do saber, e a biologia torna-se a ciência decisiva para o século XXI. Assistimos à multiplicação e à mutação do corpo em paradoxais metáforas identitárias que põem em cena não mais a representação mimética do corpo, mas sua constante invenção diante de condições de ação frequentemente desafiantes. O corpo, que à época das narrativas legitimadoras ocupava o polo negativo da dicotomia classificatória, agora se libera e se inventa em discussões, em produções que reconfiguram os estatutos de real e irreal, privado e público, natureza e cultura. A discussão leva a pensar os limites do corpo e suas possibilidades de significar. Sociólogos como Giddens e Schilling

afirmaram que, na pós-modernidade, o projeto de si foi convertido em projeto do corpo (TURNER, 1996, p. 20).

Massumi (1993, p. 23) comenta que cada pessoa tem uma série de características e gestualidades corporais de que lança mão na dinâmica de reconhecimento pelo outro. Essas imagens são filtradas pelo receptor através de categorias preconcebidas de identidade. Como bem sublinha também Deleuze, há certa pressa em categorizar as pessoas de modo imediato para que a “diferença em si”¹ não surja. E a importância das artes cênicas no mundo contemporâneo, exatamente, vem sendo a de provocar a diversidade e experimentar o corpo e sua vivência, fora das categorizações redutoras.

A propósito, James Overboe (1999, p. 17-29) sublinha o desrespeito da “diferença em si”, notadamente no que se refere à deficiência corporal sempre avaliada em relação à perfeição, e opõe as noções de *korper* (categorização) e *leib* (experiência vivida). O antropólogo Gehlen (1988) acredita que o corpo como *korper* existe independentemente do contexto enquanto que como *leib*, ele interage com o que o cerca.

Quando vemos nos conceitos simples racionalizações, viramo-nos para o corpo e seus interesses como caminho do ser e do tornar-se. Origens deste fenômeno podem ser observadas no final do século XIX, com Simmel ou Nietzsche. Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche (2002) apresenta sua filosofia como uma narrativa incorporada que utiliza dança, acrobacia e outras formas de movimento. Toma o corpo como espaço interpretativo, como uma experiência vivida e não como uma categoria, como acentuou Merleau-Ponty (1962, p. 283).

Pensar o corpo hoje é, portanto, pensar suas performances, seus limites, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, dentro do qual se produzem as subjetividades.² À medida que se altera o paradigma que orientou a racionalidade moderna, quando o corpo humano era considerado uma exterioridade a ser controlada, ele assume, lado a lado com as mais variadas instâncias pessoais, interpessoais e coletivas, seu papel na produção da subjetividade. Um paradigma estético parece, então, desenhar-se, no qual sin-

1 A “diferença em si” propicia uma singularidade que se distingue da diferença entendida sob o conceito de representação supondo identidade, oposição, analogia e semelhança. Deleuze exemplifica esta “diferença em si” como um relâmpago na noite, distinguindo univocidade e analogia. Sobre o assunto ver Deleuze (1988).

2 A performance é entendida de forma ampla na linha explorada por Lúcia Santaella, em artigo sobre artes plásticas com referências corporais. Afirma que muitos artistas performáticos dos anos 1960 continuaram seus trabalhos na década áurea da *body art* dos 1970 e mesmo até os anos 1980, e acrescenta que as fronteiras entre arte performática e *body art* são quase indistinguíveis. (SANTAELLA, 2003, p. 43-55)

gulares devires e configurações inesperadas são produzidas e no qual o corpo surge como carne e imagem, matéria e espírito simultaneamente. Revelar a multiplicidade e a complexidade das conexões corporais com a natureza, com a alteridade de sujeitos e objetos, constitui um dos pilares da interessante pedagogia teatral de Jacques Lecoq (1997), exposta num livro em que os exercícios corporais dinamizam a relação vida/arte, na busca de um corpo comunicativo (FRANK, 1993), um corpo poético (LECOQ, 1997) ou um corpo de passagem (SANT'ANNA, 2001) como procedimentos que abrigam, num mesmo processo, a identidade e a alteridade em modo não dicotômico.

Nesta linha de reflexão é preciso considerar a crise do sujeito que caracterizou os anos 1980, progressivamente privado dos grandes relatos legitimadores que ainda assinalavam referências de verdade, de bem e de belo, balizados por um paradigma de perfil dicotômico e exclusivista a organizar o social. O final da referida década e o início dos anos 1990, em meio a desconstruções de toda ordem, mergulham na destruição ou indistinção dos modelos, exemplificada pela queda do Muro de Berlim, pela dissolução da União Soviética, pelo questionamento dos padrões éticos, pelo processo de estetização geral e o sequencial abalo do estatuto da criação artística, pelas turbulências e revoluções da nova física e da nova biologia e, também, pelas vozes que se configuram em reivindicações e radicalismos de caráter fundamentalista.

É nesse cenário que se estabelece uma nova ordem corporal, sobre a qual já não se pode falar de forma setORIZADA, mas dentro de uma visão antropológica global que considere os múltiplos mitos que atravessam a contemporaneidade, as invenções que revolucionam o conhecimento, apreendendo que ordem/desordem não são excludentes e podem dar lugar ao novo.

Os atuais movimentos de identificação e representação se dão, paradoxalmente, por meio da transmutação do corpo. Segundo Guattari, a subjetividade não se apresenta mais como coisa em si, ou essência imutável, mas depende de agenciamentos, ou seja, incorpora componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica quanto social, “maquínica”, gnosiológica ou imaginária (GUATTARI, 1992, p. 157). Os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias ou fixas. Nesse contexto, o corpo em mutação é o lugar onde a nova física e a nova biologia sintomatizam em movimentos e configurações caleidoscópicas, efetuando verdadeira revolução da representação.

Quando fatores de organização das identidades sociais como nação, etnia e classe perdem crescentemente seu poder aglutinador, o corpo, suas expressões,

seus envelopes e suas próteses propiciam análises mais singulares, fora da ótica “macro” dos grandes sistemas classificatórios e uma nova ordem se processa.

Na era industrial, o corpo era manipulado enquanto instrumento de produção, lugar de disciplina e controle. Na sociedade pós-industrial, caracterizada pela difusão do saber e da informação, por uma tecnologia que ultrapassa a ciência e a máquina para tornar-se social e organizacional, esses distintos controles necessitam ser repensados. O corpo dominado é apenas o do trabalhador? O novo espectro global de fluxos, redes e imagens é destinado a controlar, sobretudo, o cidadão consumidor através da produção incessante de serviços e desejos? O que se percebe é que uma leitura do corpo como construção narcísico-hedonista, disciplinado pelas regras da estetização geral da sociedade pós-industrial, pode incidir numa versão redutora do papel do corpo.³

Vivemos um tempo pós-humano se considerarmos que o *humano* era sinônimo, para a filosofia moderna, de um representante abstrato universal, lugar da voz e da visão fundadoras. O humano do humanismo era, em última instância, a razão e a consciência. Nesse contexto, o corpo não oferecia grande interesse, enquanto substância orgânica, aparência, desejo ou paixão. Pelo contrário, era algo que, pertencendo à natureza, à exterioridade, sofria, assim, duplo e paradoxal distanciamento: ou era a natureza utópica intocável, ou a natureza incontrolável, caótica e catastrófica. Essa questão do dado natural e do adquirido está no cerne dos desejos e das expressões corporais da atualidade.

O que parece acontecer é que as duas séries que organizaram o percurso da história do pensamento filosófico-científico perdem sua radicalidade opositiva. Os princípios da irregularidade, casualidade, caoticidade, indeterminação dependem do fato de a descrição de um fenômeno, sua eventual interpretação e explicação derivarem do sistema de referência no qual o inserimos. Não há, pois, ordens e referências necessárias. O que parece perfilar-se é a ideia da enunciação responsável, na qual natureza e cultura, privado e público, real e irreal serão o lugar do corpo em mutação, em produções de singularidades, em imaginações monstruosas tão presentes na ficção científica quanto nos signos do irrepresentável, lugar da busca de perfeição através de cega disciplina *body building*, lugar de dilaceramento, de lutas, de toda espécie de performances *body art/body modification*. De qualquer forma, o corpo está em cena, sem que haja qualquer possibilidade de prever seu futuro e seus limites.

3 Sobre a passagem da sociedade de produção (indústria) e sociedade de consumo (pós-industrial), ver Slater (2002).

Ao longo da Idade Moderna, o homem, como paradoxal dinâmica biopsicológica, foi ciclicamente esquecido em prol de uma visão esquizofrênica que privilegiava a mente, o sujeito como *res cogitans* em detrimento de sua encarnação. Daí a passagem de um processo de “expressão” a um processo de “representação”, enquanto verdade conceitual, ponte que o sujeito lança sobre o objeto. Tal redução tem sua fonte ainda nos gregos, e atinge seu ápice na época das Luzes, quando a sensibilidade corpo/imagem/sentido mais do que nunca ficará subordinada ao conhecimento. O positivismo, no século XIX, não fará senão acentuar esse caminho, destituindo de valor os campos da poesia, da infância, do jogo, do divertimento, reduzindo tudo à razão, à ciência.

Em *Quero ser John Malkovich* (1999), de Spike Jonze, o personagem principal se apresenta ao final do filme com uma frase paradoxal: “Somos John Malkovich”. Essa sugestiva apresentação de si enquanto multiplicidade de “eus” resume a vivência da pluralidade de pessoas/desejos que, no filme, surrealisticamente, passam a habitar seu corpo/mente. Lembrando sob alguns aspectos a Alice de Lewis Carroll, o filme *Quero ser John Malkovich* nos interessa pela desconstrução que apresenta da suposta unicidade individual. Atravessando cenários espaço-temporais fantásticos, diversas personagens fazem viagens dentro do corpo do ator/personagem, afetando de formas não simétricas e invasivas ora sua mente, ora seu corpo, até que sejam assimiladas pela personagem como metáforas da pluralidade do desejo do outro que introjeta, atende, encarna sob as formas mais variadas de um eterno devir-outro. Alfredo Naffah Neto lembra, a propósito, em artigo sobre as trezentas vozes de Maria Callas, que ela se tornava cada um de seus personagens em vez de representá-los. Transmutava-se em cada uma das múltiplas expressões afetivas em que cada personagem se desdobrava, abandonando qualquer corrente interpretativa verista e apolínea para se entregar dionisíaca e tragicamente às intensidades afetivas que regiam a conformação/deformação de sua voz (NAFFAH NETO, 1997, p. 449-464).

Na direção da compreensão do corpo como um devir dinâmico caminha nossa fala sobre um “corpo comunicativo”, aqui considerado enquanto processo e como espaço de integração de intensidades, que vão da natureza animal mais instintiva ao “maquinal” mais sofisticado. O lugar do sujeito não é neutro ou abstrato como pensava o projeto moderno, mas encarnado, construído na ação, experimentando limites, devires e incompletudes (NAJMANOVICH, 1997, p. 309-328).

Falar sobre um corpo comunicativo é, pois, falar sobre um corpo apto a criar sentidos, a ser agente de subjetivação e não meramente alvo de uma construção, de uma dominação ou de uma objetivação.

Qualquer discurso sobre o corpo deve enfrentar algumas considerações para não incidir nos equívocos que permearam o pensamento moderno com relação ao sujeito, ao conhecimento e à produção do sentido. Nas sociedades arcaicas, o corpo era um significante flutuante, um transdutor de códigos, aquele elemento que, não pertencendo aos códigos simbólicos, os fazia funcionar e significar (GIL, 1997, p. 15). Pensar o corpo hoje, paradoxalmente, significa remetê-lo a uma intensidade não codificada onde significante e significado não coincidem. A propósito, José Gil chama a atenção para o fato de que, a rigor, ser impossível uma semiologia dos gestos, estabelecendo conjuntos discretos a se combinarem numa linguagem. O máximo da encarnação do sentido do corpo se dá quando a desordem se deixa ver, quando o corpo aparece como corpo sem órgãos, com suas funções orgânicas desconstruídas e perpassado de energia (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 9-29).

O TRAJETO CORPORAL EM ALMODÓVAR

É neste espaço que vamos pensar a obra de Almodóvar. Se Carlos Saura foi o cineasta do fim do franquismo e Gutiérrez Aragón do período de transição, Pedro Almodóvar merece o sobrenome de mensageiro da Espanha contemporânea. Sua obra se constrói a partir dos exageros da “movida”.⁴

Nosso propósito é percorrer, tendo como eixo o filme *Hable con ella* (2002), o trajeto de Almodóvar, colocando o foco na representação corporal, partindo de figurinos que tipificam personagens como quase caricaturas, em direção a um movimento que, através de roupas fluidas, roupas/peles se aproximam da questão corporal propriamente dita, tornando o diretor mais delicado, mais musical, mais silencioso. Desde *Tudo sobre minha mãe* (1999), o cineasta espanhol passou a investir em um estilo mais sólido e gracioso, valorizando menos as piadas e mais o calor humano entre as personagens. O humor para fazer sorrir e não mais para gargalhar. Neste trajeto de forma não sistemática, mas ao sabor da repetição de algumas das estratégias, buscaremos uma maior proximidade deste autor que está sempre se renovando sem perder seu traçado. Sua coleção de corpos e estéticas apela para recursos de maquiagem, penteados, indumentárias, comportamentos passando pelo barroco, pelo surreal, chegando ao minimalismo, indo da violência ao intimismo sempre indecível e passível de diferentes olhares.

4 Nome com que se designa o movimento cultural de caráter pós-moderno que imperou na Espanha depois do franquismo. O termo, além disso, se opõe a “movimiento”, utilizado para designar o conjunto das forças que prestaram apoio à França.

A lei do desejo (1987), história de amor e de morte no meio homossexual, é uma obra barroca que inscreve Almodóvar na tradição dos grandes criadores espanhóis. O filme se passa em dois tempos da relação entre Pablo e Antônio. O espaço-tempo é complexo com a inclusão do irmão mais novo de Pablo que escreve um roteiro e se apresenta ao ex-amante do irmão. Presente e passado se misturam, personagens se confundem e quase todos eles, inclusive o padre pedófilo, tem duas representações. O bolero “Lo dudo” orquestra os meneios da película. Data daí a criação da produtora “El Deseo”.

A vacilação parece ser um traço do cineasta. Em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), embora não se passe nada, os personagens vivem o limite de sua própria existência como se não pudessem cair na sua vida própria. O filme é um retrato de mulheres. É nesse filme e em *Kika* (1993), sobretudo, que o cineasta mais desenvolve seus dotes de estilista para a caracterização tipológica. As cenas e personagens se assemelham a um *patchwork* onde o vermelho predomina entre listrados, bolinhas que se distribuem nas roupas dos personagens e nos cenários. Faz parte do capital cultural corporal o exagero verbal e gestual que marcam o ir e vir de um quase Vaudeville, cheio de surpresa. Entradas surpreendentes, saídas bruscas e quiproquós de toda ordem, como a cena do Gaspacho em que na jarra haviam sido colocados soníferos. O mais interessante nos filmes de Almodóvar é que, misturada a toda uma movimentação cênica, há uma naturalidade em aceitar o inesperado. O que acontece recebe um tratamento que neutraliza, de certa forma, o melodrama, subtraindo-lhe o excesso. Um traço importante a ser sublinhado na obra de Almodóvar é o estatuto dos “acessórios” como os telefones em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, os saltos altos em que os objetos adquirem uma estatura de personagem-fetiche. Em *Kika*, o indecente voyeurismo da câmera vai bem longe e parece ter se inspirado nos *realitys shows* em algumas das cenas constantemente vigiadas por câmeras. Neste filme, Almodóvar lança mão do maior número de efeitos da comunicação contemporânea por meio do jornal televisivo apresentado por Andrea Cara Cortada que apresenta o programa “O pior do dia”, com cenas em que surgem a sedução de aleijados, estupros no cemitério, assassinatos etc. No dia a dia da maquiadora Kika, figuram irmão retardado, empregada lésbica, atores pornôis.

Hable con ella é um filme que sintetiza e harmoniza as grandes questões de Almodóvar: corpo/vestuário, vida/morte, a questão de gênero, solidão/amizade, loucura/sanidade. A dança ocupa lugar simbólico de um corpo comunicativo, conforme comentário de Arthur Frank (1993) ao discutir questões ligadas ao desejo, ao poder. É interessante para pensar o corpo comunicativo e não monádico e fechado em si, analisar a relação do enfermeiro Benigno com sua paciente Alícia.

Ao contrário do discurso oficial e disciplinar que considera as vítimas em coma como mortas e apenas executa os cuidados do corpo relativos a higiene e a alimentação, Benigno acredita plenamente na escuta de sua paciente Alícia e conversa com ela diariamente, instalando uma relação que no filme confirma ser diádica.

Para Arthur Frank, o corpo disciplinado, o corpo espelhado e o corpo dominador podem ser discutidos no nível da descrição empírica, enquanto o corpo comunicativo é menos uma realidade do que uma prática. Trata-se da emergência do corpo comunicativo nas práticas estéticas da dança e da performance e nas práticas dos cuidados médicos, ou seja, a relação entre o corpo doente e quem o atende. A qualidade essencial do corpo comunicativo é que ele é um corpo em processo. Nessa configuração, a contingência do corpo não é um problema, mas uma possibilidade. Quando a relação diádica com o outro se cruza com um desejo que está sendo produzido e com uma relação consigo mesmo não dissociada, ela não precisa mais ser de dominação e a contingência não responde a uma ameaça (FRANK, 1993, p. 80).

Por meio das pistas lançadas por Frank sobre o corpo comunicativo, tentaremos, neste momento, explicitar algumas noções que possibilitem ampliar o estatuto do corpo e suas expressões no contemporâneo afetado pela multiplicação de imagens e por desdobramentos virtuais favorecidos pelas novas tecnologias. Não se trata, propriamente, como acentua Frank, de desincorporação, alienação de si ou dissociação, mas de reconfigurações que se dão na fronteira entre o devir-si-próprio e o devir-outro, como propõe José Gil (S/d, p. 133-179)⁵: o sujeito só se transforma em si próprio quando atinge o domínio máximo (na expressão, quer dizer, como veremos, num estilo) dos modos de sentir dos outros.

Com relação ao que chamamos corpo comunicativo, temos a relativização ou a desestruturação das noções de unicidade e organicidade que regiam seu imaginário. Cria-se uma dimensão intensiva que permite uma leitura não nostálgica das mutações oferecidas nos mais diversos campos da vida contemporânea, possibilitando para além da disciplina, do controle ou das identificações narcísicas a criação de novas relações que, no limite, serão estéticas.

A abertura de *Hable con ella*, como na maioria dos filmes, apresenta sequência de fragmentos imagéticos que mostram rostos de mulher na horizontal, na vertical, atravessados por um fundo em que surge uma cena de tourada. O toureiro, como veremos, é uma mulher de corpo completamente sem curvas, cabelos presos e cheia de coragem. Quando o filme se inicia, uma cortina sobe e os dois personagens masculinos, Benigno e Marcos, assistem emocionados ao balé de Pina

5 Sobre o assunto ver Gil (1997).

Bauch, em que duas mulheres cobertas por leve camisola dançam às cegas. Um homem retira do caminho os obstáculos que possam impedir a dança. O personagem Marcos emociona-se e sinaliza logo de início o tom da película que apresenta duas mulheres em coma e a história de dois amores em curtos *flashbacks*. Nesse filme, aprofunda-se a visão trágica de Almodóvar. Os signos da morte atravessam a película e os cuidados com a vida parecem resistir ao caminho fatal. Logo no início, Benigno conversa com a doente sobre o espetáculo a que assistira enquanto a massagem e faz sua higiene. A troca do avental hospitalar assemelha-se a uma cerimônia de Sudário. Benigno encarna a vida e a morte, enquanto Marcos parece resistir, correndo na sua esteira para melhorar o design corporal. O passivo e o ativo também contracenam quando a toureira destemida tem um ataque histérico por causa de uma cobra. A bipolaridade de Benigno também surge na ambiguidade sexual. Será que ele abusou da doente, engravidando-a, ou a sequência é apenas uma encarnação surrealista do desejo que começara a apontar em Benigno? Nas peripécias que seguem, Benigno vai preso, Alicia, a bailarina, acorda do coma, Lúcia, a toureira, morre na arena e Marcos acaba se envolvendo com a ex-paciente de Benigno, que não descobre o destino da amada e se suicida. Esse filme é um marco na questão da corporeidade e dará sequência a outros onde a moda não é exatamente a tônica, mas o corpo, suas mutações, sua subjetividade.

Fazemos a leitura de Almodóvar pensando em dois conceitos que configuram sua estética: o de suspensão ou eficácia estética e o de dissenso, ambos na linha da desconstrução representativa.

Almodóvar nos faz refletir sobre a cilada da representação com a quebra da linha reta do modelo representativo entre a performance dos corpos e seus sentidos e efeitos. Não propõe uma eficácia ética. A eficácia da arte é propriamente estética. Uma eficácia paradoxal proveniente da separação da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam dela. A eficácia estética é a eficácia de uma distância. É a “suspensão” de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade. Essa “suspensão” passa pelos pares de grande peso representativo como o papel do masculino e do feminino, o conceito de loucura e sanidade, vida e morte e outros lugares comuns. Tais sentidos vão sendo neutralizados cena a cena, tendo seu ápice no momento em que Benigno participa da visão surrealista em que Alícia supostamente engravida, embora em coma, tratada por enfermeiro supostamente homossexual. O sonho e a realidade se superpõem e não há como estabelecer interpretações ou críticas. Simplesmente o cineasta impõe um silêncio de aceitação, de dúvida e a verdade do enigma.

A experiência de “dissenso”, por sua vez, opõe-se à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. A produção artística perde funcionalidade, sai da rede de conexões que lhe dava uma destinação antevendo seus efeitos ou qualquer prolongamento sensual ou motor definido. Temos a dissociação de certo corpo de experiência. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza “dissensos”, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras.

Aos conceitos de suspensão e dissenso somaríamos a ideia que Agamben lança sobre profanação, como ação de dessacralizar o que havia sido separado na ordem do sagrado e retirado ao domínio do comum:

Resistir, des-criar o que existe, tentando ser mais forte do que o que está aí, como o faz o escriturário Bartleby de Melville (“preferiria não!”). Isso equivale a ir em busca da infância, ou seja, de nossa capacidade de jogar e de amar, a saber, de viver na intimidade de um ser estranho, não para fazê-lo conhecido, e sim para estar ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível. (AGAMBEN, 2007, p. 7)

Tal movimento de libertação e neutralização parece ser uma linha seguida por Almodóvar com suas seqüências onde as ações de ordens diferentes circulam sem hierarquias.

Seus roteiros, partindo do mais visível do corpo e sugerindo tipologias como em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* e outros, evolui para a aproximação que diríamos mesmo médico-cirúrgica em filmes como *Hable con ella* e *A pele que habito*. Nestes mais que nunca fica clara a íntima relação entre o físico e o psíquico da unidade bio-psico-sociológica que é o corpo. A psiquê influencia o bios, assim como a relação com o outro é determinante da corporeidade como um todo.

No caso de Almodóvar, constatamos que ele tenta dificultar a captura de capacidade da profanação por dispositivos que a reduzem à pornografia, desfiles de moda e outros espetáculos. A profanação do improfanável é a tarefa política da próxima geração. Já Benjamin havia feito menção ao valor de exposição dos objetos e mesmo do corpo. Ao lado do valor de uso que é subtraído ou do valor de troca que não refere a força trabalho, o valor exposição é aquele que torna o rosto inexpressivo, trata-se de criar uma indiferença como no caso das manequins que nada expressam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. In: FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, M. & TURNER, Bryan. S. (eds.). *The body: social process cultural theory*. London: Sage Publications, 1993.
- GEHLEN, Arnold. *Man: His Nature and Place in the World*. Trans. Clare McMillan and Karl Pillemer. New York: Columbia University Press, 1988.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.
- _____. *Metamorfoses do corpo*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud, 1997.
- MASSUMI, Brian. *The politics of everyday fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*; trans. Colin Smith. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.
- NAFFAH NETO, Alfredo. As trezentas vozes de Maria Callas. In: *Cadernos de subjetividade*. v. 5. n. 2. São Paulo: EDUC, 1997.
- NAJMANOVICH, Denise. O sujeito encarnado; limites, devir e incompletude. In: *Cadernos de subjetividade*. v. 5. n. 2. São Paulo: EDUC, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- OVERBOE, James. Difference in Itself: Validating Disabled People's Lived Experience. In: FEATHERSTONE, Mike & BLACKMAN, Lisa (eds.) *Body & Society*. v. 5, n. 4. Nottingham: Sage Publications, december 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. O corpo na arte: dos anos 1970 à biocibernética atual. In: *Metacorpos*. Paço das Artes. São Paulo/Secretaria do Estado de São Paulo, 2003.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SLATER, Don. *Cultura do consumo & modernidade*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2002.
- TURNER, B. *The Body and Society*, 2 ed. London: Sage Publications, 1996.

FILMOGRAFIA

A lei do desejo. Gênero: Drama; Duração: 102 min.; Origem: Espanha; Ano de lançamento: 1987; Direção e Roteiro: Pedro Almodóvar.

A pele que habito. Gênero: Drama suspense; Duração: 117 min.; Origem: Espanha; Ano de lançamento: 2011; Direção e Roteiro: Pedro Almodóvar.

Hable con ella. Gênero: Drama; Duração: 113 min.; Origem: Espanha; Ano de lançamento: 2002; Direção e Roteiro: Pedro Almodóvar.

Kika. Gênero: Comédia dramática; Duração: 114 min.; Origem: Espanha; Ano de lançamento: 1993; Direção e Roteiro: Pedro Almodóvar.

Mulheres à beira de um ataque de nervos. Gênero: Comédia; Duração: 90 min.; Origem: Espanha; Ano de lançamento: 1988; Direção e Roteiro: Pedro Almodóvar.

Quero ser John Malkovich. Gênero: Comédia; Duração: 112 min.; Origem: Estados Unidos; Ano de lançamento: 1999; Direção: Spike Jonze.

Tudo sobre minha mãe. Gênero: Drama; Duração: 101 min.; Origem: Espanha; Ano de lançamento: 1999; Direção e Roteiro: Pedro Almodóvar.

Recebido em 30.04.2013

Aceito em 15.07.2013