



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB

FELIPE SANTOS DA SILVA

AMBIGUIDADE NO CORPO DO TEXTO E DAS PERSONAGENS DE *TARÂNTULA E A PELE QUE HABITO*

JACOBINA – BAHIA

2017



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

FELIPE SANTOS DA SILVA

AMBIGUIDADE NO CORPO DO TEXTO E DAS PERSONAGENS DE *TARÂNTULA E A PELE QUE HABITO*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade do Estado da Bahia, como parte das exigências para obtenção do título de licenciado em Letras Vernáculas.

Área de concentração: Letras

Orientador: Prof^a Dr. José Carlos Felix

JACOBINA – BAHIA

2017

FELIPE SANTOS DA SILVA

AMBIGUIDADE NO CORPO DO TEXTO E DAS PERSONAGENS DE *TARÂNTULA E A PELE QUE HABITO*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade do Estado da Bahia, como parte das exigências para obtenção do título de licenciado em Letras.

Jacobina, 8 de agosto de 2017.

Prof^a Dr. José Carlos Felix
UNEB

Prof. Dra. Juliana Cristina Salvadori

Prof. Ms. Cássio Cerqueira Oliveira

JACOBINA – BAHIA

2017

Aos que estiveram presente neste processo...

AGRADECIMENTOS

Sem dúvida, os que me acolheram nessa etapa e contribuíram na minha formação intelectual.

“As pessoas confiam demais em seu conhecimento e sabedoria, e vivem amarradas a isso...chamando de “realidade”. Contudo, conhecimento e sabedoria são conceitos vagos. Talvez sejam até uma ilusão. As pessoas podem estar vivendo dentro de uma grande fantasia. Já pensou nisso?”.

Masashi Kishimoto

AMBIGUIDADE NO CORPO DO TEXTO E DAS PERSONAGENS DE *TARÂNTULA* E *A PELE QUE HABITO*

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar duas cenas do romance *Tarântula* (Mygale, 1984), de Thierry Jonquet e a adaptação fílmica de Pedro Almodóvar intitulada *A pele que habito* [*La piel que habito*, Espanha, 2011]. Assim, analisaremos de que modo a relação de amor e ódio pelo corpo refletida por Adorno e Horkheimer (2006) circunscrevem as personagens do romance e, em parte, da adaptação fílmica. Ademais, investigaremos no romance como são construídas as personagens, tendo como foco o antagonismo encenado por elas e buscando elucidar as possíveis interpretações desse antagonismo ser modulado na adaptação fílmica. Por fim, será cotejado os objetos com foco no desfecho destinado às personagens, sobretudo Vera, numa promessa de redenção e salvação para esta, segundo o diretor. Também reinterpreteremos essa nota de agradecimento expressa nos créditos finais, bem como, outras passagens cênicas que tentam cancelar o filme almodoviano, este dotado de refinamento estético, opondo-o ao cinema hollywoodiano. Análogo, *Tarântula*, tenta se desvencilhar das reminiscências do Romance na sua gênese, mas, assim como *A pele que habito*, recai em desfecho tênue dos quais ambos se propõem afastar.

Palavras-chave: Personagem; ambiguidade; corpo; *Tarântula*; *A pele que habito*.

AMBIGUITY IN THE BODY OF THE TEXT AND CHARACTERS OF *MYGALE* AND *THE SKIN I LIVE IN*

Abstract

This work aims to analyze two scenes of Thierry Jonquet's novel *Mygale* (1984) and the film adaptation of Pedro Almodóvar, entitled *The skin I live in* [La piel que habito, Spain, 2011]. Thus, we will analyze how the relationship of love and hatred for the body reflected by Adorno and Horkheimer (2006) circumscribe the characters of the novel and, in part, the film adaptation. In addition, we will investigate in the novel how the characters are constructed, focusing on the antagonism staged by them and seeking to elucidate the possible interpretations of this antagonistic relation being modulated in the filmic adaptation. Finally, the objects will be collated with a focus on the outcome intended for the characters, especially Vera, in a promise of redemption and salvation for her, according to the director. Also, we will reinterpret this note of thanks expressed in the final credits, as well as other scenic passages that try to cancel the almodovian film endowed with esthetic refinement, opposing it to the Hollywood cinema. Analogous, *Mygale*, tries to break away from the reminiscences of Romance in its genesis, but, like *The skin I live in*, lies in the tenuous outcome of which both propose to stray.

Keywords: Character; ambiguity; body; *Mygale*; *The skin I live in*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Captura de tela de <i>A pele que habito</i>	37
Figura 1.2- Captura de tela de <i>A pele que habito</i>	38
Figura 1.3- Captura de tela de <i>A pele que habito</i>	40
Figura 1.4- VECELLIO. Ticiano. <i>Vênus com organista e Cupido</i> . 1548. óleo sobre tela, 115cm x 210cm. Museu Histórico Alemão	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I CONHECENDO A <i>TARÂNTULA</i> DE THIERRY JONQUET	13
CAPÍTULO II O CORPO DE VERA VICENTE EM EVIDÊNCIA: ENTRE A ARTE, SONOPLASTIA E INTERTEXTUALIDADE	22
CAPÍTULO III NA TEIA DA <i>TARÂNTULA</i>: A CORPOREIDADE VIOLADA DAS PERSONAGENS NO TRÂNSITO DO AMOR E ÓDIO	31
CAPÍTULO IV UM RETORNO AO DESFECHO DO ROMANCE BURGUÊS E UM REFINAMENTO DOS PROTOCOLOS HOLLYWOODIANOS ATRAVÉS DAS PERSONAGENS	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	48

I. INTRODUÇÃO

É inegável o poderio do cinema como produto da indústria cultural e outorgado pelo sistema capitalista a fim de ser vendido/consumido pelo público a título de entretenimento ou como obra arte. Desse modo, os estúdios de produção passaram a criar miríades que possibilitam depurar tais produções cinematográficas, criando estratégias para chancelá-los enquanto obra prima, sendo esses tão somente mercadorias de consumo. Dito isto, assim como o cinema, parte da literatura passa a ser essencialmente mercadológica, fazendo parte dos “efeitos dessa maquinaria” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.104). Dito de outra forma, *Tarântula* só é impulsionado e ganha notoriedade no Brasil quando a filmografia do diretor espanhol Almodóvar passa a compor um lugar favorecido da crítica e visto como filme que ora, cria no telespectador curiosidade/estranhamento ou faz vê-lo como mosaico de referências, prefigurando, assim, o filme como pergaminho cujo objetivo é ser decifrado. Em relação a este último, os espectadores que reconhecem as narrativas almodoviana como obra de arte e são incitados a ler a *novel* de Thierry Jonquet que por sua vez, foi publicado, a mais de duas décadas e só traduzido no Brasil em 2011 a partir do sucesso de *A pele que habito*. Deste modo, a própria ilustração da capa por Flávia Castro da 1ª edição reserva um lugar para expressar que àquele é o livro que deu origem ao filme, demarcando essa especificidade, além das alusões da adaptação fílmica como os contornos do corpo que aludem a anatomia de Vera -como em cena do filme-, fazendo com que o texto literário seja interpretado como uma extensão da magna obra que é a narrativa fílmica.

As proposições anteriores tendem a refletir a influência deste produto cultural e que aparentemente não segue a lógica mercadológica, ao contrário, parecem se voltar tão somente para fruição estética e gosto pessoal. A predileção deste livro e filme podem ser justificados pelas questões temáticas *per se*, entretanto, a produção literária contemporânea brasileira compõe narrativas que transitam e tematizam o corpo, a violência, a sexualidade, a saber, Hilda Hilst, com seus *Contos D'escárnio Textos Grotescos* (1990), a antologia *Feliz ano novo* (1975), o romance *O caso Morel* (1973) ambos de Rubem Fonseca, João Gilberto Noll com *A fúria do corpo* (1981), *Acenos e Afagos* (2008) e tantos outros. Parece que o sucesso imediatista direcionado a *Tarântula*, e não a esses últimos citados, é legitimado e advém dessa influência de filmes que ganham notoriedade entre o

público. A fim de constataremos essa “particularidade” em *Tarântula*, analisamos *a priori*, como está imbricada a relação dual de amor e o ódio pelo corpo nas/entre as personagens, -Lafargue e Eva/Vincent- e -Robert e Vera/Vicente -questão temática que ganha relevância na minha hipótese de leitura para que assim, no próximo segmento, possa ser constatado ou refutado essa lógica de “narrativa inovadora” a partir da categoria personagem.

Para compor esse exame, na primeira seção, fizemos um recorte de duas cenas tendo em vista analisar a relação de amor e ódio pelo corpo nas personagens. O critério de seleção centra-se no caráter dual instaurado entre as personagens e os instrumentos de vingança utilizados por essas e direcionados ao corpo: a primeira cena tencionada pela aparente relação harmônica entre as personagens na qual Eva utiliza-se do piano para tocar e cantar a sonata que evoca o momento em que Viviane, a filha de Lafargue estava sendo estuprada por Vincent, agora Eva. A segunda, se volta após a cirurgia de Vincent, e, como essa relação de violência e ao mesmo tempo renascimento segundo a lógica de Lafargue é engendrada no excerto.

Na segunda seção, voltamo-nos para o próprio corpo/estrutura do texto e o roteiro da adaptação fílmica, com propósito de investigar como Almodóvar utiliza de artifícios para criar além de uma trama depurada, eufemismo às personagens, suavizando para os telespectadores que buscam um cinema que segue os protocolos tradicionais de forma reelaborada. Em relação ao cotejo das obras, analisamos os possíveis motivos do diretor apagar as categorias de antagonista entre as personagens, colocando Vera enquanto corpo condoído. Por meio do desfecho de *Tarântula* e *A pele que habito* será analisado de que modo é mantido o mesmo *status quo* a essas narrativas, fazendo-as encenar a exaustiva fórmula hollywoodiana e romanesca das quais são vendidas/adquiridas ao/pelo público como peculiar/particular.

CAPÍTULO I

CONHECENDO A *TARÂNTULA* DE THIERRY JONQUET

Em *Mygale*, romance do escritor francês Thierry Jonquet (1954-2009), publicado pela primeira vez na França em 1984 e traduzido para o português como *Tarântula* por André Telles em 2011, a narrativa é expressa *in media res*, similarmente, os desdobres dos elementos intratextuais no decorrer da narrativa são explicitados pelas personagens e seu narrador, constituindo assim refrações aparentemente desconexas, mas que ganham nivelamento e proximidades estabelecidas entre as personagens e fatos narrados nos capítulos *a posteriori*.

Marcado por descrição profusa e ambientada em uma atmosfera romântica diante da pretensa contradição de inserir no capítulo de abertura, o epíteto “A ARANHA”, já antecipando codinome de Richard Lafargue utilizado por Ève, *Tarântula* traz nas suas linhas o narrador heterodiegético que predileta em focalizar elementos do cenário, e comunica para o leitor o enquadramento inicial da graciosa relação dos animais convivendo pacificamente e amorosamente em um lago, exterior a mansão contrapondo a cena sucessiva. O narrador direciona para os elementos do cenário que rememoram tranquilidade e de natureza idílica. Rompido o foco de ambientação exterior e alterado para dentro da mansão com a apresentação das notas iniciais de *The Man I Love* de Billie Holiday, Ève é apresentada que munida do seu artifício lírico, seu piano, anuncia seu mecanismo de tortura e vingança com objetivo de irritar o seu até então esposo, o cirurgião Richard Lafargue.

Dito isto, há um descentramento ocupado pela concepção clássica de arte: se o piano utilizado por Ève evoca um estado de calma, no manuseio desse há uma estratégia da personagem de imergir no íntimo de Lafargue causando-o dor. A arte aqui é capaz de incitar as piores lembranças, dilacerar intimamente o outro com a intenção de causar um contrário prazer hedônico a partir do sublime, isto é, ao conseguir elevar ao ápice a indignação de Lafargue, o piano como representação da arte ganha uma nova representação não mais aproximada do Belo, Bem, Verdade.

Repensar a representação da arte vai do limiar -como concepção clássica- e/ou uma arte que desmonta seu conceito primordial até as formas consideradas grotescas, parece que num processo análogo ao homem, a expressão artística surge como comparável a constituição antitética deste. Da origem ao ápice, a figura humana esteve pautada no trânsito da dubiedade, por sua vez, em *Tarântula* há uma planificação que sustenta até certo ponto as noções da arte clássica, mas ao adensar a partir

de Richard, Ève, Alex é possível perceber que as próprias certezas são postas em xeque e quando evidenciadas apresentam bifurcações que mediam-se ora, sobrepondo uma as outras e assim, trazendo ao centro do palco textual uma das faces de todo animal e que a humanidade busca negar: sua fúria destrutiva.

Ao evidenciar a natureza na sua forma primitiva e vivificada a partir do entrosamento dos animais que estão nela, o narrador exhibe que em toda ordem natural há uma fúria inerente aos seres que, impossibilitados de extingui-la, devêm domá-la dentro de si e assim viverem num aparente estado de harmonia com os seus. Nas primeiras páginas de *Tarântula*, Richard experimenta essa sensação de fazer parte desse organismo do qual está inserido, ao colher uma rosa da sua alameda a flor imprime um estado de leveza e sensibilidade, mas também esconde em si sua defesa nessa acepção, até a representação do singelo quando em demasia causa um estado de náusea e chega a ser danoso e destrutivo.

Assim, é possível perceber que há um jogo sensorial e gradativo engendrado por Lafargue. Este, inicialmente contempla a beleza dos animais, colhe uma rosa, espécie de natureza ambivalente que por mais dócil e inofensiva que pareça, consegue carregar em si fúria e defesa nos seus espinhos. Por fim, após entrar na mansão e consumado pela fúria ao ouvir “The man I love” o mesmo reprime sua natureza racional, nesse momento Lafargue é dominado/aguçado por todos os seus sentidos, um dos poucos momentos em que passa a mover-se contrário a razão, fugindo do desejo de vingar-se de Ève com o olhar voltado para o seu sofrimento.

Tais elementos da natureza como a rosa podem anteceder as descrições que podem se equiparar a Vincent, frágil, de traços finos e que dispensa a brutalidade falocêntrica dominante entre os homens. Apesar da personagem apresentar traços estéticos (aqui compararemos com a rosa). Vincent também guarda em si uma fúria interior, isto é, um desejo libidinoso que no seu ápice não consegue controlar-se diante dos que aparentam serem mais fracos, nesse caso Viviane, usando para dominá-la com a sua força física.

Como já mencionado, sobre o adjetivo de uma aranha, Richard não se configura fora dessa instintiva relação destrutiva e perigosa que a natureza porta, pelo contrário, o desejo de reprimir esse sentimento inextricável, ganha um aspecto de barbárie ao utilizar dos mais insidiosos artifícios aos extremos mecanismos de violência para, numa dupla contradição, negar a fúria e cedê-la dada a necessidade de sobrepor a outras espécies e se deixar acometer por ela, ponto visceral nas personagens

de Jonquet, constituindo assim, uma racionalidade que tem o seu fim na barbárie e na desumanização do homem.

Assim, *Tarântula* traz no seu tecido textual uma ambientação franca, merecendo destaque espaços como a clínica psiquiátrica visitada pelo casal constantemente com objetivo de ver Viviane, a alcova na qual Ève é trancafiada e o ambiente de cárcere de Vincent, mas com o decorrer da descoberta de fatos, os mesmos começam a esclarecer-se, dispensando qualquer estilo descritivo por parte do narrador, deixando a cargo das personagens -Richard Lafargue, Ève/Vincent e Alex- enrolarem-se nos seus crimes e desvencilhar o leitor dos fatos inicialmente desarticulados.

O primeiro capítulo é delineado por acontecimentos, para em seguida inscrever na narrativa as personagens principais propriamente explicitas. Esse recurso que deverá ser desdobrado mais à frente, pode ser percebível uma vez que Lafargue, Ève e Alex trazem no âmago das suas identidades o desejo de vingança a partir de uma crueldade desmesurada e que desemboca no encontro de ambas as figuras.

Se por um lado Ève passa o dia trancafiada na espera do seu amo por outro, minuciosamente perscruta investidas com objetivo de causar remorso e comoção em Tarântula:

[Ève] Ela estava sentada ao piano, nua, e tocava uma sonata, sem parecer perceber a presença de Richard. Estava de costas para ele, sentada no banquinho. As madeixas de seus cabelos pretos e cacheados estremeiam nos seus ombros, ela balançava a cabeça ao ferir o teclado. Ele admirava seu dorso carnudo e musculoso, as reentrâncias dos quadris, as nádegas ... subitamente, ela interrompeu a sonata, vulgar e melosa, para atacar os primeiros compassos da canção que Richard odiava. Cantarolou, com uma voz rouca, enfatizando os graves. *Some day he'll come along, the Man I Love [...]* desferiu um acorde dissonante, interrompendo a música, e rodou o banco com um meneio do quadril. Mantinha-se sentada em frente a Richard, as coxas abertas, as mãos nos joelhos, numa pose obscena de desafio. Ela franziu o cenho, e lentamente, abriu ainda mais as pernas e mergulhou um dedo na fenda de seu sexo, afastando os lábios e gemendo. - Basta! - ele gritou (JONQUET, 2011, p. 42)

A imagem construída de Ève aqui retoma uma ninfa grega dotada de sensualidade, seu corpo (re)compõe-se junto as notas do piano como um todo, um sentimento de expurgação que o seu ócio - pensado a partir da concepção grega- representa naquele instante uma reflexão de vingança, há contrário ao hedonismo, uma investida por parte de Ève, não para melhorar sua relação com Lafargue, mas para criar estratégia de fazê-lo sucumbir ao seu corpo, utilizando assim, dos artifícios dado por Lafargue para vingar o seu sentimento de ódio, seu corpo aqui é uma potência destrutiva do desejo reprimido do seu criador e utilizado por essa com objeto de desferir golpes nas suas ações equivocadas quando fica notório o desejo de Lafargue por Ève.

O vislumbre de Richard é o do criador fascinado por sua criatura que -um tanto egocêntrico, deseja possuir sua criação perfeita contemplando-a, mediante a cena citada acima-, como um animal que tece sua teia busca envolver sua presa e dominá-la. Ève, por conseguinte, apresenta essa característica no tocante a sua sexualidade; assim como Richard, cujo desejo fora apenas fazê-la sofrer, dilacera-la do estético até a desfiguração da sua identidade passando por um desejo de possuí-la ponto que culminará pela possível afeição de Ève no desfecho da narrativa.

De uma aranha letal que usa da sua anatomia para dilacerar seu parceiro até um Eros maldito, Ève apresenta ambivalência ao utilizar do seu corpo hipersexualizado e assim, vingar-se pois evidente que Lafargue sucumbiria ao que inicialmente era só desejo de vingança e crueldade com o corpo de Vincent, mediante os ajustes, reconfigurada sua estética e transformada sua anatomia corporal o médico passa a encarnar um dos admiradores silenciosos de Ève que pouco a pouco se deixa conduzir por suas artimanhas.

No excerto, o objetivo de Ève é desestabilizar o aparente equilíbrio de Lafargue e sua mansão, o harmônico descrito nas páginas iniciais de *Tarântula* figura um lugar de falsa moralidade, a mansão como ambientação que gira grande parte da narrativa passa a encarnar o espaço onde se esconde as mais péfidas criações, aspecto evidenciado ao longo da novela de Jonquet. A partir dos espaços interditos, impedidos de serem acessados e conseqüentemente não descobertos, há um desejo de encerrar o corpo como um artefato de poder e privá-lo das relações sociais, como o sexo passa ser delimitado aos limites do quarto na Era Vitoriana, assim também Ève ganha essa especificidade no decorrer da narrativa.

Representado a todo instante como “o cirurgião” Richard Lafargue, personagem plano com tendência a redonda é dotado de mistérios e designado na narrativa para viver em prol da tortura de sua presa. Diferente de Ève, Lafargue não traz nos seus anseios, pensamentos sobre suas ações: executa-as. A única preocupação de *Tarântula* é alimentar a sua presa, envolvê-la nos diversos mimos, confundi-la, e, bruscamente pô-la numa situação de subalternidade, humilhação, violência e voyeurismo diante da promessa de vingar o ocorrido com sua filha Viviane, estuprada por Vincent e Alex num espaço-tempo de quatro anos, contado a partir do desaparecimento de Vincent e noticiado pelos telejornais.

Sequestrada e violentada, mas não menos passível do seu ato criminoso, Ève constitui-se como personagem plana mas, de alta densidade psicológica. Após a mutilação e gradativa transição do seu

sexo, transformações hormonais/estrogênicas, Ève passa a compreender que se instala no seu corpo, formas de poderes, isto é, naquele momento constitui-se um território do outro, a busca frenética em apalpar seu corpo modelado e já transformado culmina no momento em que Lafargue dá-lhe um espelho. É só nesse momento que há uma explicitação para o leitor de que aquele prisioneiro é Vincent:

Ele o deixara ali, na sala de operações no porão, deitado, algemado na mesa. Ele chegou. Debruçou-se sobre você. Parecia não querer parar de rir. Trouxera um bolo, um bolo modesto, com uma vela. Uma única vela. - Meu querido Vincent, vamos festejar o primeiro aniversário de alguém que você vai conhecer daqui a pouco: Ève. Apontava para o seu ventre. - Aí não tem mais nada! Vou lhe explicar. Você não é mais Vincent. Você é Eve. Cortou o bolo, pegou uma fatia, e esmagou-a no seu rosto. Você não tinha forças sequer para gritar. Sorrindo, ele comia a outra fatia. Espocou uma garrafa de champanhe, encheu duas taças. Bebeu a dele e despejou a outra na sua cabeça (JONQUET, 2011, p. 139)

A III parte do romance, denominada “A PRESA”, centra-se em Ève, o primeiro ponto a ser levantado é que a personagem passa a figurar toda a centralidade das ações, como já salientado *Tarântula* pode ser visto como um organismo dos quais há relações constantes com o universo animal -a esse nome dar-se-á zoomorfização-, a constante tentativa das personagens inserirem codinomes uns aos outros é um processo que realoca o lugar da racionalidade dita já alcançada pelo homem - ainda dúbia-, esse desejo de superioridade diante de outros animais é subtraído e colocado em prova a partir do que realmente é racional/irracional e em quais instâncias são evidenciados nas personagens principais.

A comemoração de Lafargue mediante o sucesso da cirurgia e seu plano pode ser vista na ótica de uma cisão, uma fratura que busca celebrar uma nova criatura (Vincent agora como Ève). É possível estabelecer afiliações extratextuais com a personagem bíblica Eva que na versão difundida do texto, foi criada a partir da imagem/semelhança e da costela do seu progenitor (Deus e respectivamente Adão). Nesse sentido, o renascimento de Vincent como Ève pode ser percebível como a criação que não deu certo, mais uma vez a arte tida como perfeita apresenta sua imperfeição/contradição isto é, Ève é a anatomia perfeita mas ressona no seu âmago o abjeto, ou seja, o desejo e repulsa pelo seu criador, transitando pela vontade de destruí-lo (sucumbir ao pecado/abismo) e ser posta fora do paraíso (o universo de Lafargue) que é anárquico no seu interior e ao mesmo tempo viver diante da sua resguarda ao ponto de ceder ao seu criador mantendo assim a subalternidade e subserviência.

O sadismo apresentado pelo cirurgião transita entre o desejo de vingança e a criação de um belo, que se girará a partir dos feitos do seu amo. Nos eventos seguintes, figura uma descrição minuciosa que mais uma vez fissurado pelo prazer de ver o sofrimento de Ève, Lafargue retroprojeta

a cirurgia da vaginoplastia, e todas suas etapas, observando-a e fascinado pela sua reação expurga todo seu ódio travestido em bel prazer.

Firmado pelo binarismo do corpo, sexo e sexualidade e consumado pelo discurso racionalista, Richard, dentre as mais variadas formas de vingança busca a mutilação do genital de Vincent, o desejo de castrá-lo transpassa a fronteira da falta de ética, e ratifica como o homem utiliza de mecanismos oferecidos pela clínica médica com objetivo de expurgar seus prazeres pessoais e transitar por uma barbárie desmesurada.

Vilipendiar o corpo do outro é uma das marcas que sobrepõem-se dentre as personagens, o desejo em mostrar que o corpo é um território passível e alvo de ser violado mediante um predatismo (como o universo animal), o homem não se desvencilha quando tem oportunidade de impor sua potência e força física diante da fraqueza alheia, é importante ressaltar que em prismas diferentes as personagens masculinas –Lafargue, Alex- trazem desejos diferenciados de dominação e até Vincent que destoa a lógica hegemônica, masculina e falocêntrica do Ocidente, acrescido do exercício de poder sobre os considerados mais fracos busca dominá-los e possuí-los, constituindo assim uma característica inerente e inseparável ao sujeito.

Não menos importante, Alex é apresentado como personagem principal e de mediana densidade psicológica segundo os parâmetros de análise da narrativa e comparado a Ève/Vincent e Lafargue em aspectos textuais similares. Alex ganha capítulos específicos sobre o seu contributo na construção do sentido dos eventos apresentados, mas detidamente destoa tamanha relevância na narrativa, pois, surge como personagem acessório, até quando os fatos são desenrolados, sua necessidade na narrativa aparece como secundária e dúbia diante do núcleo da narrativa que gira em torno de Ève/Vincent e Richard Lafargue.

Diante das especificações de cada personagem, não se pode excluir o espaço ocupado por Vincent na narrativa. A tentativa de desvencilhá-lo de Ève para níveis de análise, ganha importância, pois a identidade apresentada por Vincent antes da mutilação constitui na descrição do narrador heterodiegético de exíguas reflexões e majoritariamente instintivo. Nos momentos de perseguição, a futura presa de Lafargue utiliza do recurso de fuga, buscando refletir o ocorrido apenas no início das transições do seu corpo culminando por fim na vaginoplastia.

Diferente de Ève traiçoeira e insidiosa, Vincent só é capaz de refletir sobre seu cárcere nos últimos ritos de tortura antes de iniciar sua metamorfose, prevendo que só conseguiria a libertação quando fosse mutilado, estabelecendo, uma comparação do seu estado com um evento evocado, do qual uma raposa tivera que comer a própria carne para se libertar da armadilha do seu caçador. De

maneira oposta Ève não se mutila mas terá de conviver com a hipersexualização do seu corpo, que é visto como artefato de desejo e repulsa pelo cirurgião e pelos seus clientes, constituindo assim, a degradação do mesmo.

A máxima da narrativa se porta no momento em que Alex, procurado pela polícia por um latrocínio, encontra informações sobre a clínica do cirurgião, e num plano frívolo, sequestra Ève com objetivo de ameaçar Richard a fazer uma cirurgia, sem saber que aquela atitude irá culminar no reencontro de ambos: Alex e Ève, na qual essa irá revelar sua nova identidade para seu antigo amigo.

Para o leitor, a narração oferece duas alternativas: por meio do *modus operandi*, de Ève subentende-se que toda a ação do reencontro de Alex foi a última estratégia utilizada por Tarântula para levá-la ao extremo emocional. Por outro lado, é apresentado o reencontro como mera causalidade desembocando assim, à morte de Alex. Nesse aspecto, são apontados caminhos dos quais não se pode afirmar se Alex estava predestinado por Lafargue ao reencontro de Ève ou Alex encontra-se com Ève como consequência da busca por Lafargue

Construído textualmente a partir da nomenclatura da anatomia externa e letal de uma tarântula “A ARANHA”, “O VENENO” e “A PRESA” o ato final da trama é representado como única oportunidade dada por Lafargue à Ève para seguir e recompor sua vida. Com atitude que se caracteriza pela denominada Síndrome de Estocolmo, isto é, quando a vítima se afeiçoa pelo agressor, Ève recosta-se no cirurgião e sussurra “- Venha... não podemos largar o cadáver aqui...” (JONQUET, 2011, p.158).

Tornado latente, Ève acaba sucumbindo aos desejos e pulsões de Richard. Usado o discurso direto, encerra-se a narrativa colocando o leitor a prova de que a presa de Lafargue não mais precisa dos mecanismos de persuasão e respectivamente medo do seu torturador. Seguirá como a criação adestrada e dócil, obedecendo friamente o seu mentor num cenário onde todas as personagens protagonistas inauguram uma expressão da crueldade destituída de caráter moral e ético.

Em primeira instância *Tarântula* em nada se desvencilha de narrativas que experimentaram a estética da crueldade¹, o seu aspecto temático ganha diferenciação ao propor *personas*, marcadas demasiadamente pelo desejo de vingança e apreciação dessa inscrita no corpo do outro/a. O esquema apresentado por Jonquet nas suas personagens-protagonistas (aqui, inseriremos Alex) é pautado no

¹ Ao referir-me a Estética da crueldade, recorro as reflexões postuladas por Karl Erik Schøllhammer em “Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo” resgatado a partir dos escritos e entrecruzamentos de Nietzsche e Artaud.

desejo de vingança, além de encontrarmos arquétipos frustrados com seus feitos isto é, oprimidos que buscam expurgar seus sentimentos pondo em execução suas vinganças.

O conflito nuclear que se sustem na *novel* de Jonquet é utilizar do gênero Romance para trazer ao cenário textual personagens que se afastam das adjetivações de algumas figuras moralizantes que deveriam salvar a vítima. Não se tem em vista que as formas narrativas devam constituir personagens e protagonistas éticos, o que se coloca em discussão é que em *Tarântula*, não há uma mediação entre características positivas, do contrário, -Ève, Lafargue, Alex- estão fadados ao fracasso, numa tentativa de sobrevivência, devem combater-se entre si, até a aniquilação do mais fraco.

As personagens em *Tarântula* se configuram a partir de um organismo que os interliga a partir do desejo de vingança e crueldade. A relação de Alex, Ève e Lafargue é apresentada por dupla complementação: a razão de Lafargue viver é em prol da vingança para com Ève, bem como Alex busca incessantemente vingar-se daquele modelo de vida francês no qual a narrativa gira.

Aprisionado na obscuridade dos seus atos e na certeza do seu processo de racionalização o sujeito, tende como tenta com a natureza dominá-la; dominar aqui consiste numa tentativa de domar a fúria dos considerados inferiores ou marcados por uma natureza ífera diante das pulsões pessoais. Julga necessário que com o sujeito/sexo/gênero esse processo é tangencial em Richard Lafargue quando esse utiliza em Vincent métodos coercitivos, racionais (a partir da medicina), biológicos e farmacêuticos para metamorfosear a estrutura física e emocional do mesmo.

Assim, destituído de ambiguidade, *Tarântula* trata do desejo de vingança dos participantes da diegese, apesar de sobressair o feito de Richard para com Ève, não se causa estranhamento, visto que na cultura do sexo que fala as menções sexuais sempre sobressaem diante de qualquer temática. Para fins de análise, tenho em vista adensar como o processo de brutalização se presentifica entre as personagens desembocando em pulsões sexuais.

A partir de considerações rápidas da fortuna crítica de Jonquet já construídas e sobretudo sobre a transposição do romance para o cinema pelo diretor espanhol Pedro Almodóvar com o título “La piel que habito” (2011), denominada “A estética da teratogonia: uma analogia entre Frankenstein e A pele que habito” de Larisa Donatelli, a tese discorre dentre outros pontos, as relações inerentes entre Frankenstein e A pele que habito, embora o foco da sua análise seja a narrativa fílmica, um ponto em comum é perceptível em *Tarântula* e sua transposição fílmica: o desejo de Richard de ocupar o lugar da espontaneidade do corpo e assim, mudar o sexo/corpo de Vincent.

Transitando entre a violência, sexo e a tentativa de vilipendiar o corpo do outro como território passível de dominação por parte da brutalidade dos atos e entre o desejo e repulsa já salientada, em “Tarântula” principalmente Richard, Alex e Ève se compõem como sujeitos reféns da barbárie e contraditoriamente julgando-se detentores da racionalidade dita já alcançada na modernidade. Confinados sobre a dupla contradição de quanto mais racional o sujeito, mais barbárie será cometida visto que diante do desconhecido, o homem tende a ceder aos seus impulsos mais instintivos de natureza (ir)racional dúbia.

CAPÍTULO II

O CORPO DE VERA VICENTE EM EVIDÊNCIA: ENTRE A ARTE, SONOPLASTIA E INTERTEXTUALIDADE

Na cena de abertura da película do diretor espanhol Pedro Almodóvar, *La piel que habito* (2011) o telespectador é direcionado pelas lentes da câmara de um plano geral da cidade de Toledo na Espanha, uma aproximação do local que passará a ação-enredo da narrativa até o vislumbre de um quarto apresentado de fora, exterior da mansão, através de uma lente opaca da qual deseja entrar para vigiar um corpo preso nos ditames de uma grade. Até aqui, as poucas manifestações de ações no primeiro minuto da película almodoviana já revelam como as atenções sempre se voltam para o corpo e esse é tido como um artefato de poder, seja qual for sua condição ou submissão a outrem, é revelado um desejo que transita entre o corpo/sexo que fala até um “voyeur” intrínseco na cultura do Ocidente. Similarmente, a câmara continua a guiar e adentrar no local institucionalizado como lugar das intimidades/privações: o quarto. Abarcando ainda um acessório/elemento - o um olho mágico- que evoca um estado de vigilância permanente.

Além do que fora proposto pelos Iluministas no século XVIII, o princípio da propriedade privada, e perdurado como inalienável a todo ser humano, em *A pele onde eu vivo*, tal assertiva está pareada na aparente dominação que Robert Ledgard detém sobre Vera Lúcia e sua lógica perversa de latifúndio a partir do território do outro: o corpo. Do reduto para a imagem, do corpo que será alvo de atenções e fará parte desta privação, o diretor usa a técnica fotográfica para sobressair-se ao telespectador que busca todo instante conceituar, compreender o corpo do outro. Um elemento desencadeador dessa hipótese de leitura é a câmara que guia até o corpo, e assim no estilo almodoviano é apresentado o título do filme, da esquerda para direita, horizontalmente dos pés até a cabeça, isto é, uma anatomia que será apresentada e habitada como território a fim de discerni-la e esquadrinha-la da qual expurgará a curiosidade do telespectador também testemunha e ao mesmo tempo algoz da existência de Vera.

A cena de abertura acrescida de dissonantes notas de piano e violino a partir da trilha de Alberto Iglesias, *El cigarral*, somada a imagem da personagem mais tarde apresentada,

servem para acentuar o grau de ambivalência e não linearidade inserida nas personagens de Almodóvar, sobretudo Vera que no terceiro corte da câmera está numa posição de yoga e nos minutos recorrentes vai do ápice ao declínio que se pode alcançar perdendo o controle e imergindo nas mais profundas contradições humanas. Centrada as atenções iniciais nas ações da personagem, é possível tecer algumas considerações a partir de uma resignificação dos panópticos: vigiada por instrumentos de controle a todo instante Vera recebe seu alimento e outros objetos por um elevador ambos são preparados e unicamente servidos por Marília personagem secundária, porém, imprescindível para culminância da tragédia. Segurando o desenrolar dos fatos a todo instante, o modo de narrar e fatos convergem com a ação da personagem que suporta até certo ponto habitar -consoante o título da película- *A pele onde eu vivo* e que almeja uma libertação do cárcere.

Ressalta-se ainda que a técnica de *plot twist* utilizada pelo diretor contribui na tensão recorrente nos primeiros 50 minutos do filme e conflui-se impossibilitando Vera de voltar ao tempo e ter seu sexo/corpo/estética de volta. A descrição da câmera em mostrar as roupas rasgadas com uma lixa de unha, e tensionada com a cena (3min 30seg – 3min 40seg) em que Vera pede para Marília pelo interfone alguns objetos considerados cortantes sugerem que a personagem em uma hipótese primária apresenta algum grau de periculosidade. O diálogo dá-se da seguinte forma:

VERA

Olha, eu também queria...agulhas linhas e tesouras.

MARÍLIA

Isso é brincadeira, não é?

VERA

É sim.

Conforme acima observado, o corpo de Vera precisa ser administrado –da vigilância ao uso de medicamentos- e passar por constante cuidado, com objetivo de controlar um caos mais cedo ou mais tarde premeditado, salientado por Marília a frente em diálogo com Ledgard (22min 30seg – 22min 38seg):

MARÍLIA

Já pensou no que vai fazer com ela?

ROBERT

Não.

MARÍLIA

Terá que matá-la ou escondê-la pela vida toda

ROBERT

Por que tem tanta pressa que ela desapareça?

MARÍLIA

Se você não a matar, ela se matará. As histórias se repetem.

Vera é a aparente representação de um corpo estético harmônico, administrado, porém tensionado internamente. A pergunta um tanto presunçosa da cobaia de Ledgard serve para dar uma dimensão do grau de envolvimento que essa tem com seus algozes, além de esboçar uma outra chave interpretativa: Até qual ponto consegue-se transitar no território do outro, quando esse não quer ser habitado? O corte brusco e a primeira aparição de Ledgard revela uma pista: “O rosto nos identifica” (4min 20seg), para testar os limites de um criador que deseja e impõe a sua criatura que não vivencie com outros sujeitos é necessário pô-la privações, muda-la facialmente, a liberdade pouco possível na ótica de Ledgard (até então), serve para reforçar que sua tentativa é usar a anatomia/estética de Vera como refúgio de uma realidade cruel da qual ele também está inserido e é vítima, monopolizando-a, porém, sabe que o monstro criado por si, voltará para se vingar caso não tome as medidas necessárias para contê-lo, e reprimi-lo.

A articulação dos elementos sonoros, reproduções de obras de artes nas paredes e *performance* de Vera convergem para entender que todo o fluxo da narrativa tem como centralidade o corpo como um território de vigilância. Um dos protocolos cinematográficos das narrativas do diretor espanhol é apropriar-se de outras formas de arte, acrescidas de cenários com cores fortes que emulam uma “realidade” que transpassa o concebível como real, e só são tangenciais nas vivências/memória e inconsciente das suas personagens. Tal recurso denominado *kitsch*, figura a cena das narrativas cinematográficas de Almodóvar. Reside tal afirmação na passagem da ação em que Ledgard sobe às escadas e de súbito sente desejo de ver Vera, reprimindo-o, volta para seu quarto para contemplá-la e vigiá-la

ao mesmo tempo. Nesse interim, a câmera torna-o menor, esse ângulo é utilizado para evidenciar duas pinturas renascentistas do pintor italiano Ticiano Vecellio, a primeira *Vênus de Urbino* (1538) e que o ponto de vista da câmera ao enquadrá-la em parte imprime um foco no olhar da mulher representada na pintura para o telespectador, esse aspecto é revelador e compatível/comparável com o olhar de Vera para o televisor que retroprojeta sua imagem para Ledgard, supondo essa que está sendo observada, assim olha em direção da câmera que filma-a no quarto. A segunda, *Vênus com organista e Cupido* (1550) mostra uma jovem seminua deitada em uma cama, um pianista tocando e ao mesmo tempo contemplando-a bestialmente. Após passar pela pintura ao lado e exterior do quarto de Vera, o ângulo utilizado pela câmera para mostrar a pintura reproduz em escalas maiores a imagem do pianista, no compasso com a trilha desarmônica, confluindo assim com o instinto de Ledgard que pulsa toda vez que a mira, como na pintura com objetivo de possuí-la.

Ledgard após entrar no quarto acrescido do compasso do violino junto aos movimentos corpóreos de ansiedade, contempla mais uma vez do seu mecanismo de desejo e vigilância o corpo de Vera de costas para a câmera, esse a observa da esquerda para direita, simbolizando um corpo ainda não esquadrinhado em termos de pulsões sexuais, visto que esse já fora modelado clinicamente, o cirurgião decide pegar a chave do aposento e vê-la na pretensa desculpa de fumar ópio, após a saída do seu cômodo para o de Vera, as notas ao fundo destoam, se desregulam, aqui pode-se destacar dois aspectos: se a imagem e o ambiente representam nessa cena os domínios de Vera exercido diante Ledgard, a trilha por sua vez, conflui-se as suas pulsões instintivas que querem satisfazer-se. O movimento da câmera panorâmica deslinda nas curvas de Vera, tal desejo será concluído ao sair do quarto e adentrar no seu, mais uma vez a câmera enviesa, agora numa maior proporção a reprodução de *Vênus com organista e Cupido*, porém, a pintura mostra uma mulher de frente, não como Vera de costa para seu televisor esse desejo de Roberto de vê-la não como cirurgião, mas o homem que deseja possuí-la de frente será apreendido ao entrar no quarto.

A cena seguinte, tensionada a partir da trilha e pelo monólogo de Robert “Vera, te trouxe um pouco de ópio” (8min 49seg) fica em segundo plano ao bruscamente virá-la e mostrar o corpo de frente mutilado, a cena instantânea, enquadrada em plano relâmpago,

entre nudez e sangue mais causa admiração da pele construída e admirada por Ledgard e pelo telespectador. Tal asserção é ratificada no momento em que limpa seus ferimentos na sua sala de cirurgia particular dentro da mansão. O plano fixo sobre o corpo de Vera, mostrando os seios despidoradamente apresentam um grau de perfeição e beleza. Anteriormente, mencionou-se como se pode habitar no território corpóreo do outro, quando esse não quer ser habitado, tal resposta e angústia pode ser visível no questionamento e afirmação de Vera: “quando vai durar tudo isso? Se não acabar com isso, acabo eu”. Mais uma vez a centralidade do ocorrido volta-se para sua anatomia, todas ações da narrativa centram-se no corpo esteticamente auratizado ainda que no seu interior/memórias/desejo de vingança hajam fissuras e ambivalências que se contrapõem o exterior estético.

Curioso retomar a cena (8min 53seg – 9min), em que Ledgard encontra sua criação violentada (por si mesma) tem-se um direcionamento para alguns jornais no chão com respingos de sangue, um tanto intertextual a lente da câmera recorre às páginas do romance *Meridiano de Sangue* (1985) escrito por Cormac McCarthy e aclamado por Harold Bloom. Numa rápida consideração sobre *Meridiano de Sangue* é possível observar que a narrativa transita em torno da violência e barbárie cometida por um grupo recrutado para matar o maior número de índios e texanos e trazer os seus escalpos, não diferente, após a chacina ambos retornam para se vingar dos seus chefes, a narrativa de McCarthy tem como fundo o México e Texas onde num mundo brutal a violência e o absurdo sobrepõem-se a realidade, considerando ainda, que a possibilidade de redenção daqueles sujeitos não é contestada ao contrário, naturalizada.

Análogo, *A pele onde eu vivo* pode ser interpretada a partir de uma prefiguração que Almodóvar insere antecedendo o destino de Ledgard a partir da referência ao romance já citado, evidenciando não a violência expressa, sanguinária -é preciso ressaltar que a cena em análise é uma das poucas que recorrem a exposição de sangue- como na obra de McCarthy, mas, em uma análise mais atenta é latente que a forma de violência e vigilância inscrita no corpo do outro, tende a um processo de relação insustentável que irá ruir no momento em que a personagem encontrar brechas/possibilidades. Ainda sobre a violência sobrepondo a realidade (ou seria a realidade *Como ela é?*), em *A pele que eu vivo* somos testemunhas que o violentador do corpo sobrepõe a qualquer limite ético e humano e, nesse sentido, a possibilidade de redenção como nas personagens de *Meridiano de Sangue* é

voltar e brutalmente assassinar seus chefes. A narrativa de Almodóvar sem recorrer a excentricidades cria um universo aparentemente sutil, belo, mas expropria a aura das personagens ainda que isso esteja posto de forma tênue, o que põe em xeque também o espectador que imerso naquela barbárie não se sente atormentado com a atitude (a)típica das personagens.

As cenas que sucedem tratam de decifrar o enigma do corpo de Vera, como na relação homem-cultura é preciso saber a procedência, identificar o corpo antecedente de quaisquer informações secundárias e consideradas de menos tônica. O roteiro é pontual nesse aspecto bem como a cena em que Ledgard e Vera estão abraçados em posição fetal, transitam assim, entre o onírico/sonho e realidade. A lente da câmera evoca as ações ocorridas no passado em forma de sonho das personagens, quase sequencialmente tem-se um entrecruzamento de pontos de vista, isto é, inicialmente realoca-se ao passado de Ledgard numa festa que desembocará no sumiço da sua filha, Norma, ao encontra-la semiconsciente esta pensa que foi deflorada pelo pai, o sonho encerra-se com o cirurgião vendo o possível violentador da sua filha em fuga numa moto e retoma a realidade com as lembranças dos gemidos guturais dos espasmos de Norma, ao mesmo tempo, contempla Vera e aninha-se a ela.

Retomando para o presente, a câmera agora é direcionada para Vera, somos guiados até o passado -aparentemente desconexo- de um jovem rapaz e parte da sua história, que irá preparar-se para festa, lá, interessa-se por Norma, uma moça dependente de ansiolíticos, ambos caminham para um local idílico exterior a mansão para namorarem e segundo Vicente fazerem sexo. Para além dessa passagem, fica perceptível o olhar de Vera mesmo em sonho para anatomia de Vicente. Ao projetar para o passado, a hipótese interpretativa é digredir e situar o telespectador dos fatos até então nebulosos, e despreziosos de um fio condutor, esse recurso utilizado por Almodóvar além de confluir os elementos temáticos que conduzem a narrativa fílmica possibilitando termos um panorama da história, servem como aporte e desencadeador de aproximação entre Vera e Ledgard. Esse ocorrido será crucial para a confiança do cirurgião em Vera e como desdobramento abrir as portas do encarceramento, mas, antes o filme perdurará os próximos minutos nos acontecimentos do passado e o *plot twist* revelando que Vera anatomicamente é Vicente, diz anatomicamente pois a *performance* de Vera -

propositalmente- a todo instante revela uma feminilidade não convencional, não em termos faciais/estéticos, mas transgressão através pequenos trejeitos que não foram concebidos como *modus operandi* do comportamento feminino na cultura do Ocidente.

Se o corpo de Vera passa por modulações que vão do físico até vestimentas para constituí-la um corpo perfeito e para bel prazer alheio, Vicente precisa ser reeducado, disciplinado e para satisfazer o sentimento de vingança de Ledgard, subalternizado. Nesse espaço tempo, descortinam-se as primeiras pitadas de privações que servem para o enclausuramento da cobaia do cirurgião. Em um subsolo que mais se parece uma câmara de tortura, com coleções de machados e facas na parede, constantes mudanças na câmara com *flashes* compassam com a personagem para reiterar o sentimento experienciado por Vicente. Até aqui, a relação de submissão entre ambos está posta, tornando Vicente interdependente, Ledgard esquece que mesmo como criador, o seu algoz carrega internamente uma fúria e ao fazê-lo sobre sua medida, esse configura-se com o mesmo desejo de vingança. Ao pô-lo em privação, seus instintos foram administrados e minuciosamente preparados para na primeira oportunidade de vingar-se, desferir sua fúria, tal faceta será usado por Vera, por meio de persuasão e conquista de confiança de Ledgard. As primeiras tentativas já são vistas desde a cena a seguir, após perceber que a posição inferiorizante determina as relações de poder estabelecidas ali:

LEDGARD

Coma!

VICENTE

Obrigado. Desculpa se eu te aborreci outro dia. É muito tempo aqui sozinho. Espere por favor, não vá! Por favor, não vá embora! Não vá embora, por favor. Precisamos conversar.

Na primeira cena de enclausuramento, através da ótica de Vicente somos guiados para o cenário da ação, a câmara segue o direcionamento da personagem. Como um animal preso por correntes e em níveis de adestramento, Vicente nas condições básicas de sobrevivência -comida e água- passa a adotar um aparente comportamento de retroação de uma dita racionalidade alcançada na modernidade. Entre rápidos cortes de cenas, voltamos para o seu cárcere, o corpo agora decrépito, sinaliza um tempo decorrido naquelas condições e destituído de circunstâncias mínimas de humanização, começam a

externar uma primitividade visível por constantes silêncios que figuram as cenas, uma aparente perda da comunicação, por fim -e imprescindível- o corpo da personagem é apresentado docilizado e apto para a próxima fase de metamorfose. O cotejo seguinte dá conta de mostrar a anatomia de Vicente de baixo para cima, em cenas céleres que beiram tons obscuros e azul-escuro, o corpo da personagem é esquadrinhando. Diferente de Vera, em Vicente todos elementos –fotografia, sonoplastia, cores- utilizados por Almodóvar, revelam uma repulsa com a personagem, isto é, se Vera traz no seu corpo um desejo, uma beleza misteriosa, Vicente comunga um corpo decrépito, dessacralizado e ignóbil, porém continua a ser alvo de atenção.

A conjugação dos fios narrativos já tecidos e apresentados a quem se propõe assistir *A pele onde eu vivo*, residem no seguinte questionamento “Qual o futuro destinado para Vera? ”. Em entrevista com parte do elenco do filme no período de divulgação, Pedro Almodóvar, diz que Marília e Ledgard tem como nacionalidade o Brasil, a assertiva, tem como objetivo retornar para Vera Cruz (personagem) e paralelamente uma alusão ao primeiro território esquadrinhado pelos portugueses às terras do Novo Mundo no mais tarde denominado Brasil, A Ilha de Vera Cruz é uma referência para personagem, ou seja, para o novo território criado por Ledgard “A partir de hoje se chamará Vera”. Desconsiderando as vivências daquele território, o ato de renascimento de Vicente, agora como Vera representa uma violência, a escolha do nome em alusão a “descoberta” de terras dantes “não habitadas” tem como função vilipendiar a territorialidade dos que habitam nessas terras, ou neste caso, na pele/ou no corpo. Retomando, Almodóvar emolda a transposição de *Tarântula* (2011) de Thierry Jonquet e reconfigura o desfecho das personagens, em *A pele onde eu vivo* somado ao estilo do diretor espanhol, o mote da discussão e reelaboração por Almodóvar é pensar o futuro de Vera, como na trilha sonora no filme e em nota de agradecimento o diretor expressa “Gracias a Louise Bourgeois, cuya obra no sólo me ha emocionado, sino que sirve de salvacion al personaje de Vera” em tradução, “Graças a Louise Bourgeois, cujo trabalho não só tem me animado, mas serve como uma salvação para o personagem de Vera”. É esse modo de articulação posto pelo diretor, seu estilo, o universo feminino recorrente na sua filmografia, bem como as referências a obra da artista plástica Bourgeois ao longo do filme, em referência ao futuro de Vera, que será ponto de discussão nos próximos segmentos, isto é, analisar como essas questões emergem mesmo nos últimos minutos e conseguem amarrar os fios do universo almodoviano.

CAPÍTULO III

NA TEIA DA TARÂNTULA: A CORPOREIDADE VIOLADA DAS PERSONAGENS NO TRÂNSITO DO AMOR E ÓDIO

O livro *Tarântula*, publicado na França em 1984, foi traduzido pela primeira vez para o português em 2011. O romance fecunda no país sobretudo, após o sucesso da adaptação cinematográfica do diretor espanhol Pedro Almodóvar em 2011. Em aspectos estruturais, a narrativa se inicia *in media res* e é regida pelas personagens protagonistas Richard Lafargue e Eva/Vincent. O enredo se sustenta tendo como mote o plano de vingança e punição de Lafargue para com Vincent -este último, junto com Alex, seu amigo, estupram a filha de Lafargue, Viviane-. Após esse ocorrido, em uma emboscada, Lafargue captura Vincent dando início a sua vingança, utilizando da sua instrumentalização cirurgiã para moldar o corpo deste por meio de uma vaginoplastia, injeções hormonais e, assim, fazer renascer Eva. Esses fatos são descortinados na última parte do romance, fazendo com que a descoberta de que Vincent fora Eva recaía em segundo plano, comparado a violência mútua entre as personagens ao longo da narrativa. Nesta teia de vingança, os papéis de algoz absoluto e vítima são categorias móveis, visto que ambos encenam no corpo do outro a performance de algoz, assim, aparentando não haver promessas de salvação, antes, a estruturação das personagens protagonistas e, ao mesmo tempo, antagonistas se dão pela violência sem limites.

Construído textualmente por capítulos que evocam a anatomia de uma tarântula/aranha “A ARANHA”, “O VENENO” e “A PRESA”, *Tarântula* propõe ao leitor adentrar nessa teia que confina e constitui as personagens, uma vez que, os eventos desarticulados e esboçados nos primeiros capítulos pedem esforços para compreensão dos fatos encadeados e, apenas, explicados, no último capítulo. O único gesto interpretativo que resta ao leitor enquanto espera uma sucessão de fatos que permita-o entender a relação das personagens é vislumbrar como essas detratam seus corpos. Por outro lado, uma outra hipótese que estrutura o caráter de algoz entre as personagens é considerar quem enreda a teia da vingança no corpo do outro. Nesse sentido, Eva por vezes age como uma predadora, através dos seus mecanismos de vingança –a canção que evoca o exato momento de estupro de Viviane, *The man I love*, o confronto da nudez do seu corpo para com o seu criador e a promessa de refinamento através da arte-. Em contrapartida, é imposto à Lafargue um esforço/empenho de algoz absoluto mediante a promessa de

dominação do corpo da sua criação e, assim, fazê-la sofrer por meio deste, dito de outra forma, seu próprio corpo remete aversão pois seu artífice/escultor o erigiu com a promessa de ódio e contra sua vontade, culminando num simulacro imperfeito. Antes de avançarmos no debate acerca das categorias que se asseveram ao longo da narrativa – refinamento/barbárie, desejo/repulsa- vale acentuar como a relação mútua de amor e ódio ordenada/guiada por uma *pseudo* lógica racional das personagens se sustenta a partir da dominação do corpo do outro.

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer analisam como a lógica de racionalidade a partir do domínio/dominação da natureza levou o homem não a um estado de esclarecimento ao contrário, uma barbárie resultante a um estágio de selvageria (cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006). A partir dessa relação de domínio da natureza e do desconhecido reside um aspecto contraditório que merece ser levado em conta aqui: se o homem escrutinou por meio da razão e ciência o que o causava medo ou tudo o que era desconhecido, mortificando, o próprio ser humano também faz parte dessa natureza subjugada/dominada. Ainda nesse aspecto, os filósofos acentuam como a corporeidade, o corpo, “é objeto de atração e repulsa” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 190) num ensaio intitulado o *Interesse pelo corpo*, é nesse sentido, importante reiterar, que o domínio do homem sobre a natureza “saí”/é realocado dessa instância se voltando para este próprio como “coisa” dominada. Com efeito, essa relação de domínio/dominação, violência e corporeidade violada nas personagens de Jonquet, assinalam como o homem tem usado do seu corpo e do outro para mutilar-se, ressalta-se ainda que há uma busca incessante das personagens estruturarem suas ações a partir de uma lógica racional, e, nesse sentido confrontam-se com esse desejo de esclarecimento –perda do medo de transitar no território do outro: o corpo, objetificando-o- ou seja, negar as emoções e expurga-la a partir da dominação e vingança, constituindo assim uma racionalidade dúbia que tem o seu fim na barbárie das personagens.

A primeira cena de análise que atesta esse caráter dual entre as personagens:

Ela [Eva] estava sentada ao piano, nua, e tocava uma sonata, sem parecer perceber a presença de Richard. Estava de costas para ele, sentada no banquinho. As madeixas de seus cabelos pretos e cacheados estremeciam nos seus ombros, ela balançava a cabeça ao ferir o teclado. Ele admirava seu dorso carnudo e musculoso, as reentrâncias dos quadris, as nádegas ... subitamente, ela interrompeu a sonata, vulgar e melosa, para atacar os primeiros compassos da canção que Richard odiava. Cantarolou, com uma voz rouca, enfatizando os graves. *Some day he'll come along, the Man I Love* [...] desferiu um acorde dissonante, interrompendo a

música, e rodou o banco com um meneio do quadril. Mantinha-se sentada em frente a Richard, as coxas abertas, as mãos nos joelhos, numa pose obscena de desafio. Ela franziu o cenho, e lentamente, abriu ainda mais as pernas e mergulhou um dedo na fenda de seu sexo, afastando os lábios e gemendo. - Basta! - ele gritou (JONQUET, 2011, p. 42)

O primeiro aspecto a ser observado diz respeito ao meticuloso escrutínio da personagem, o cultivo/culto da anatomia de Eva e o esquadramento por parte de Tarântula -codinome dado por Eva para o cirurgião-, (JONQUET, 2011, p.65) que tece-a e observa vagarosamente as linhas do corpo da mesma, o deslindo do corpo de Eva alude àquele prazer do criador afeiçoado com a sua criatura, podendo remeter a outras expressões da literatura, a saber, Ovídio, em *Metamorfoses* (Livro X, 243- 297), no mito de Pigmaleão e a sua obra-prima Galatéia, este adorna e afeiçoa-se da sua estátua de madeira tendo a possibilidade de tê-la viva. Essa afeição pode ser vista na relação de Ledgard com Eva da seguinte forma: O cirurgião transita pelo desejo de possuí-la e orgulha-se pela sua reinvenção, em seguida percebe que essa foi concebida esteticamente a partir da aspiração de vingança entremeada com prazer e, sendo possível inferir com base o excerto do romance que os sentimentos e intenções de sua imperfeita obra de arte, residem apenas em incitá-lo a dor. Assim, a concepção de arte no mito de Pigmaleão está para a criação e concretização dos desejos, já entre Lafargue e Eva é tida como a dual relação de desejo e repulsa, que constantemente coloca em dúvida ao seu demiurgo, se deve acolher ou repelir sua imperfeita Eva. Um ponto interessante, é que no poema a corporeidade projetada como estátua saí do inanimado para a vida, porém, em relação a Eva temos uma corporeidade reificada um [korper] (ADORNO; HORHEIMER, 2006, p.191), isto é, apenas um corpo físico, uma anatomia destituída de vida, ou dito de outra forma, um corpo manipulável, um receptáculo.

Ao tocar piano e destituída de vestes Eva, vislumbrando a expressão do seu algoz alcança seu prazer hedônico, ao mesmo tempo, há uma investida dessa não para abrandar sua relação com Lafargue, mas fazê-lo sucumbir ao seu corpo e confundi-lo através dos versos da canção que emergem em diversas passagens da narrativa “Algum dia ele virá/ O homem que eu amo” ^(ref.) utilizando assim, dos artifícios dado por este –o piano e a sua própria anatomia- para vingar o seu ódio. Seu corpo é uma potência destrutiva e ao mesmo tempo objeto do desejo reprimido do seu criador. Um outro aspecto importante e evidenciado nos segmentos a que se refere essa relação de ódio entre as personagens é que a via de vingança está sempre atrelada ao corpo: desde a mutilação de Vincent,

perpassando por momentos dos quais Lafargue a faz prostituir-se, e observa-a, até a necessidade de provoca-lo com sua nudez, o caminho mais eficaz se dá através da corporeidade e, nesse sentido, reitera-se que “o amor e ódio pelo corpo é brutal” logo, “[...] não podemos nos livrar do corpo e nós o louvamos quando não podemos golpeá-lo”, (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 191) o ato de não desferir golpes letais, talvez, seja uma via eficaz para entender que o *ethos* das personagens estão programados para essa relação de detrato, não podendo portando aniquilar-se logo, transitam nessa relação simbiótica de amor e ódio, portanto, caoticamente administrado.

É através desse processo de refinamento cultural imposto a Vincent, e já adquirido por Eva que Lafargue imprimiu sobre o corpo deste um estado de ascese a partir da promoção e contato com elementos da considerada alta cultura e clássicos da música como “Chopin, Liszt” (JONQUET, 2011, p. 63) e obras do cânone ocidental como “Balzac, Stendhal” (JONQUET, 2011, p.63). Consiste em observar que através desse reordenamento da cultura, o cirurgião tem a função de elevar gradativamente a personagem à um patamar de plenitude do qual seu corpo precisou para se tornar da aristocracia e, assim, utilizar dessa anatomia para fazer parte das noites de galã do universo solene e de grandes festas. Assim, Vincent anterior ao estágio de Vera foi/é um produto/indivíduo-objeto que deve ser modulado, uma vez que está numa instância de proletário, por outro lado, no outro polo, tem-se o representante da aristocracia que o molda, possibilitando acesso aos bens literários e ao gosto depurado para que, possa adentrar e pertencer a alta classe. Nesse sentido, contraditoriamente, o corpo de Vincent passa por ritos de degradação para finalmente transcender, transcender aqui, entendido como alcançar um *status* da mais alta expressão aristocrata francesa e para a concretização desse rito o corpo deve ser purgado. Dito de outra forma, o piano, as sonatas e a literatura, bem como os gostos pela leitura enquanto está em cárcere que “no Liceu, ele detestava” (JONQUET, 2011, p.63) possibilita uma promessa de sofisticação através da arte, apurando e, assim, torna a personagem, “[...] um animal culto, inteligente” (JONQUET, 2011, p.64).

De fato, essa relação dual entre Richard e Eva se dá na instância da dominação do corpo e ambos estão ligados de forma simbiótica. Se Richard inicialmente propõe-se numa relação de *voyeur* contemplar o corpo de Eva ser degradado por homens vorazes, prostituindo-a, é notório que a relação contratual de violência deve operar apenas entre eles, uma vez que, numa troca mútua, qualquer fator externo que não abarca essa relação

paradoxal, está passível de ser ejetada do que aqui chamo de organismo –Eva-Richard-. Importante assinalar que esse gesto ameno de Richard não está para o plano de amenizar os efeitos do ato de Vincent no passado, situa-se uma busca em privar o seu objeto de vingança, monopolizá-lo. Em meio a operadores de crueldade entre as personagens, se sustem uma faísca em busca de superação, o que quero dizer é: a própria canção que remete sofrimento em Richard, e, cantada por Eva é uma promessa de futuro: “E quando ele vier na minha direção/Eu farei o meu melhor para fazê-lo ficar /Ele vai me olhar e sorrir/ Eu vou entender”. Nesse jogo descontínuo entre as personagens de ódio e, um desejo em sucumbir ao abrandamento da relação, esses versos citados já nos dão pistas da última cena, superando o estágio de barbárie, contraditoriamente, através de novos atos como o assassinato de Alex que será examinado na segunda seção na qual visionam o desfecho das personagens e da trama.

Itera-se que o renascimento de Vincent agora enquanto Eva é festejado diante da pretensa contradição de conceber o que fora gestado numa matriz de ódio e vingança, ou, dito de outra forma, celebrar a mortificação do corpo. Sendo atestado no excerto a seguir:

Touxera um bolo, um bolo modesto, com uma vela. Uma única vela. - Meu querido Vincent, vamos festejar o primeiro aniversário de alguém que você vai conhecer daqui a pouco: Eva Apontava para o seu ventre. - Aí não tem mais nada! Vou lhe explicar. Você não é mais Vincent. Você é Eva (JONQUET, 2011, p.139).

O segmento retoma a lógica de castração infringida no corpo da personagem, após esse lapso catártico ao vislumbrar a expressão do rosto de Eva, figura uma minuciosa descrição da operação conduzida no corpo de Vincent. Enquanto criador, Richard é guiado por uma dúbia racionalidade: a criação de um novo ser, concebido contra sua vontade o que coloca o cirurgião enquanto artífice cujo dom é modelar, transformar, criar e dar vida às formas imperfeitas ou aproxima-nos a noção de reificação da vida e o desejo de vingança como via de detrato o próprio corpo. Se nos correlatos bíblicos, mito da criação, o substantivo “ventre”, expresso no excerto acima, conota o que foi possibilitado por uma entidade suprema às mulheres darem existência a uma nova criatura, de forma ambígua a esse “dom”, o cirurgião, ironicamente, castra Vincent possibilitando nas suas entranhas a repulsa de ter o que organicamente não é inerente a si: um corpo feminino, sendo permitido

agora no seu renascimento. Segundo Kristeva²(1980) apud Sena (2017), esta abjeção de si mesmo, tem a função de “se opor ao *eu*”, promover essa relação ambígua no “polo de atração e repulsa”. Atração por não poder se livrar desse corpo objeto, está intimamente relacionado a ele e repulsa pela ojeriza de como este foi manipulado e, respectivamente, erigido.

Se Richard constituía com Viviane a concepção da instituição família, a partir deste momento com sua filha debilitada, o festejo do mais novo membro da família, aqui, entendamos família no resgate etimológico do vocábulo *famulus* enquanto “servo ou escravo doméstico” (ref.) o que Eva, é/será. Ressalta-se que Eva é derivativa do hebraico *hav.váh*, cujo significado é “vivente” o jogo da dualidade que se sustem consiste principalmente em tornar vivo um nascimento do/de que/quem está morto: “Morrer aos 24 anos [...]. Morrer? Mas já faz dois anos que está morto. Vincent está morto há dois anos” (JONQUET, 2011, p.116). É nesse sentido que o receptáculo de Eva transcendeu para alcançar a ascese e a aristocracia parisiense alcançou o patamar elevado, em contrapartida, contrário ao que a designação de Eva remete, temos um ser mortificado, um corpo reificado ou enquanto auto alusão *per si* esta [Vera] “É apenas um fantasma” (JONQUET, 2011, p.116).

Desse modo, no bojo das questões temáticas apresentadas até aqui, a narrativa de Thierry Jonquet passa a compor novas estratégias ao possibilitar o leitor ser descentrado do que comumente perpetuou-se enquanto linearidade de narração. Próximo de findarmos essa primeira seção, algumas questões se circunscrevem sobre o limite e desfecho dado para essa relação antagônica e de barbárie acometida pelas personagens. Para compor esse exame, a próxima seção se volta para o desfecho da *novel* de Jonquet e a adaptação do diretor espanhol Pedro Almodóvar, tendo em vista observar que todo caráter e tentativa de borrar as categorias românticas são contrariadas com o epílogo de ambas as narrativas e para que isso ocorra tem-se como veia principal as personagens.

^{2 2} KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, “Approche de l'abjection”, pp. 07-27.

CAPÍTULO IV

UM RETORNO AO DESFECHO DO ROMANCE BURGUÊS E UM REFINAMENTO DOS PROTOCOLOS HOLLYWOODIANOS ATRAVÉS DAS PERSONAGENS

Quando questionado em 1995 no programa *Roda Viva*³, exibido pela TV Cultura sobre a aceitação dos seus filmes e suas personagens pela indústria hollywoodiana visto que, esta última se configura enquanto mercado fechado, principalmente, na condição de narrativas cuja temática e aspectos formais são diferentes dos usuais, o diretor espanhol Pedro Almodóvar respondeu argumentando como há um maior interesse da indústria do cinema após a redemocratização da Espanha pós regime de Franco. Acrescendo este argumento, é possível inferir que independente das peculiaridades autorais em que residem a sua filmografia, assim como, os procedimentos estilísticos adotados, a suposta tentativa de subverter as bases do cinema hollywoodiano recaem no esquematismo de narração fílmica clássica de Hollywood. Haja visto que numa análise atenta e indo na contramão do que a crítica especializada sacralizou do diretor, temos protocolos similares que seguem através das personagens a mesma roteirização e ações que dão desfechos habituais. Em *A pele que habito* [2011], essa fórmula é reencenada através das personagens protagonistas Robert e Vera/Vincent.

Diferente de *Tarântula*, em *A pele que habito* o esquema adotado para construção das personagens, assim, como os elementos que servem para expiação de Vera, apresentam categorias estáveis quando comparadas ao romance, isto é, se em *Tarântula*, predomina o antagonismo entre as personagens protagonistas em *A pele que habito* são adotadas sutilezas desde às cenas iniciais, colocando Vera na condição de corpo subjugado e condoído, sendo seu único ato de resistência atentar contra a sua vida, a qual ironicamente não mais a pertence. E, se esta se porta enquanto presa passiva do cirurgião, ele é um personagem que carrega a inexpressividade na face. De forma antitética de um lado tem-se Vera, do outro Robert com arquétipo de vilão. Essa relação de antítese

³ Neste período, o diretor veio ao Brasil para divulgar o seu filme *A flor do meu segredo*, na época já era consagrado pelo demasiado uso de cores fortes para emular a realidade tendo em vista segundo ele, transcender suas personagens, a recorrente presença feminina e o uso da estética *kitsch*. Após 1995, o diretor dirimiu parte dessas características que acentuavam sua obra com tom excêntrico sobretudo nos seus filmes posteriores *Carne trêmula* (1997), *Má educação* (2003), *Volver* (2005) adquirindo assim, uma maior aceitação por parte do público e da crítica.

estabelece entre as personagens categorias fixas uma vez que o telespectador é guiado a criar empatia por Vera. Para ilustrar o argumento, os dois recortes de cenas abaixo referem-se, respectivamente, a tentativa de suicídio da personagem e uma cena de estupro da qual esta é abusada por Zeca, irmão de Robert. Em ambas, é revelado esse estado permanente de tristeza na personagem e focado pelo *close-up*. Essa ênfase serve para asseverar o estado de Vera, ao passo que faz o telespectador de testemunha ocular da violência física e simbólica infringida no seu corpo possibilitando, assim, enquadrá-la na condição de vítima, o que, como já observado, não é polarizado entre Richard e Eva de *Tarântula*. Essa categoria já estabelecida e que Almodóvar utiliza na construção das suas personagens será somada a outras características a seguir, tendo em vista observar a tentativa de engendrar narrativas fílmicas cujas bases se dissociam do cinema *mainstream*.

Figura 1.1



Figura 1.2



Essa estratégia de conduzir o telespectador a criar uma relação de condolência foi usada por artistas plásticos, sobretudo, da tradição clássica, cristã através da iconografia religiosa, cuja tematização se voltava para violação do corpo, martírio dos santos e pinturas como a de *São Sebastião* (1623) por Gerrit Van Honthorst, a *via crucis* de Jesus, destaque aqui, *A Crucificação* (1512-1516) de Matthias Grünewald. Para que essa relação de afeição se estabeleça entre o telespectador e personagem é preciso que assistamos “uma encenação da dor mediada pela identificação com aquele que sofre” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.45). Em ambas capturas de tela [Figura 1.1] e [Figura 1.2] o sofrimento da personagem é acrescido com a mutilação do corpo, *per se*, e pelo estupro do irmão de Robert. Esse *modus* atemorizado como significante para construção da personagem de Vera, é perceptível através do olhar desta que se entrecruza com a câmera e ao mesmo tempo é acentuado no plano detalhe, tendo em vista, reiterar as expressões faciais que são

desdobres das sucessivas formas de violências centradas no seu corpo. Por se tratar da imagem em movimento, é preciso que esse aspecto na personagem venha ser reiterado/reafirmado em outras passagens cênicas, não ficando implícito no longa-metragem. Assim, todo esse direcionamento e esforço para captar as expressões que evocam tristeza e melancolia tem por finalidade de estabelecer diretrizes para que os polos opostos entre as personagens estejam bem sedimentados e daí ter-se a relação dual instaurada: caçador/caça, algoz/vítima, predador/presa.

A *via crucis* de Vera Cruz, nome batizado por Robert e homenagem do diretor em referência ao Brasil, pode ser interpretada uma alusão ao primeiro território esquadrihado pelos portugueses às terras do Novo Mundo no mais tarde denominado Brasil, A Ilha de Vera Cruz é uma referência para personagem, ou seja, para o novo território criado por Robert “A partir de hoje se chamará Vera”. Desconsiderando as vivências daquele território, o ato de renascimento de Vicente, agora como Vera representa uma violência, a escolha do nome em alusão a “descoberta” de “terras dantes não habitadas” tem como função vilipendiar a territorialidade dos que habitam nessas terras, ou neste caso, na pele/ou no corpo. Diante desta meticulosa escolha para a personagem e a plurissignificação que pode ser atribuída a partir da semântica do seu nome com base em referências externas, o uso excessivo de menções artísticas e literárias também ocupam espaços no filme dando significado às personagens -quando não para auto referenciar o culto ao corpo da personagem dada a obsessão do cirurgião pela anatomia humana e pinturas são utilizadas para dar um refinamento ao cenário-.

Nessa mesma lógica de requinte, pinturas da artista plástica Louise Bourgeois, o romance *Meridiano de Sangue* (1985) escrito por Cormac McCarthy, pinturas renascentistas do pintor italiano Ticiano Vecellio, *Vênus de Urbino* (1538) e *Vênus com organista e Cupido* (1548), o quadro da pintora Tarsila do Amaral *Paisagem com ponte* (1931), *Dionísio encontra Ariadne em Naxos* (2011) de Guillermo Pérez Villalta e tantas outras entram em cena para sofisticar a adaptação fílmica. Esse excesso de referências, interpreto como uma tentativa de construir uma complexificação dos seus filmes, ou seja, a fim de criar uma estética particular, o diretor não deixa implícito as referências já citadas, as conflui, criando uma atmosfera depurada da estreita relação da sua cinematografia com pinturas de segmentos estéticos de contextos históricos diferentes, o que possibilita pensar no próprio filme enquanto mosaico de referências. O objetivo é adotar uma estética almodoviana, tentando

diferenciá-la da narração protocolar julgada pela crítica especializada como mais um filme comercial e mercadológico, assim, por meio dessa estratégia, a narrativa confina outras obras no sua trama, por vezes, essas pinturas são emuladas *mise em scène*

Figura 1.3



Figura 1.4

Afastando-se do caráter de narração linear através do estilo e técnicas que foram consagradas ao diretor como o uso do *kitsch*, a constância de *plot twist*. A construção das personagens almodoviana, aqui, de *A pele que habito* segue, numa análise atenta, os mesmos processos/roteiros adotados pelos esquemas de filmes de Hollywood. Esse tom reelaborado atende um público ávido por narrativas de estruturação diferenciada, o conflito nuclear da trama, parece dar conta do papel. O filme de Almodóvar se guia por uma possível ruptura de “uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo” (BORDWELL, 2005, p. 280), isto é, o fio narrativo se constrói a partir da vingança do cirurgião, e, só após esse ato, inicia-se a possível afeição entre as personagens e a possibilidade de uma história e vínculo afetivo. Ambas não são concomitantes, mas sequenciais. Dada esta impossibilidade, e, somado ao olhar do espectador que vê o corpo de Vera detratado, a saída é o que David Bordwell em *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*⁴ denomina de “justiça poética” (BORDWELL, p. 283) que consiste na necessidade de resolução da trama, tanto do ponto de vista do telespectador que contrário ao que se pensa, busca um desfecho coerente para as personagens em consonância com os valores que guiam as relações sociais ou seja, é preciso findar o filme atendendo esta expectativa para que assim, obtenha-se a apreciação do público. Diante da impossibilidade de ambos ficarem impunes como no romance de Jonquet, tal justiça reside na personagem deparar-se com um jornal de desaparecidos na casa de Robert e se vê nele, enquanto desce as escadas em busca de um objeto na sua bolsa, retornando para o quarto para transar com Robert, mata-o, fugindo e assim, ultimando o filme.

O que foi apresentado até aqui tende a voltar-se como se constrói essa “gramática” almodoviana para que seja redimensionado para os créditos finais: após o ato de sobrevivência de Vera e fuga do clausuro somos apresentados na trilha sonora uma nota do diretor agradecendo a artista plástica Bourgeois, expresso a seguir: “Graças a Louise Bourgeois, cujo trabalho não só tem me animado, mas serve como uma salvação para o personagem de Vera” (1h:58m:5seg). Para valer-se de uma estratégia que diz-se afastar dos motes e desfechos hollywoodianos habituais, este é o argumento do diretor para amenizar a exaustiva fórmula ou desfechos dados as tramas tão habituais em filmes do

⁴David Bordwell se propõe analisar a roteirização e princípios adotados nos filmes do cinema clássico hollywoodiano num recorte de 1917 a 1960. O uso dos seus postulados para analisar o *corpus* desta seção serve para perceber que tais protocolos não são incólumes neste filme, mesmo este não atendendo o recorte temporal adotado pelo autor.

gênero *thriller*. É nesse sentido, que todo incessante esforço de arrefecer os protocolos estilísticos são fadados ao fracasso. Assim como as narrativas elementares de bilheteria em *A pele que habito*, as convenções narrativas do cinema *mainstream*, estão lá, envolta num certo grau de sofisticação mas, a estratégia da indústria cultural reside nessa demanda de variados gêneros tendo em vista agradar públicos afins, não importando a origem do diretor ou o estilo deste, assim, “a história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos” (BORDWELL,2005, p. 278)

Por se tratar de um estudo comparado, não poderia deixar de tencionar ambas as narrativas tendo em vista afirmar que o formato final de ambos é romântico, e, perceptível nas duas obras. De maneira mais laboriosa, o jogo engendrado nesta relação de dualidade no romance de Jonquet, precisa findar e tirar o leitor da zona de ócio, uma vez que, já estabelecida a relação de detrato e a teia que confinava os segredos dessa relação já desfeita/descoberta o leitor acostumado com essa técnica narrativa carece de uma conclusão. Diante da impossibilidade de qualquer modulação das categorias das duas personagens, visto que se portam como antagonistas ao longo deste, a personagem que sustenta o desfecho é Alex. Esta última ocupa na trama capítulos a parte ao longo da divisão estrutural de *Tarântula*, aparentando não ter nenhuma conexão com os eventos narrados posteriormente, além de ter participado do estupro de Viviane, é claro. Como já apresentado, enquanto o leitor fica absorto/confinado nessa teia, as personagens tendem a encadear-se.

Quando dito na primeira seção a respeito dessa relação simbiótica de Eva-Richard, tinha em vista, observar que qualquer fator externo entre eles seria eliminado, assim, a prenuncia do desfecho já é apresentada ao leitor na passagem ilustrada a seguir ainda na primeira parte “A ARANHA” em que Alex está deitado no quarto e vislumbra uma aranha, após atear fogo nesta “A aranha entrou em pânico, observando os arredores, espreitando a chegada de um eventual inimigo, depois como o conceito de palito de fósforo não estava inscrito em seus genes, voltou ao trabalho” (JONQUET, 2011, p.59). Destaco que, o trabalho ou o *instrumento de tortura* utilizado pela aranha em seguida, é devorar uma pequena mariposa, detratando-a com sua presa. Nesta pequena narração alegórica, temos o desfecho da narrativa: A teia que constituía Richard-Eva alonga-se para a concretização

do destino de ambas as personagens e, os fios narrativos já anunciavam que as moiras que tecem o fio do destino dariam conta do acerto final de ambas as personagens. Como uma espécie de *hybris* que se ocupa de resolver os casos irresolutos, o seu demiurgo e sua criação precisam de um reencontro para em níveis estruturais findar a narrativa e, simbolicamente com a morte de Alex, renascer Eva.

No último ato, numa busca de forçar Richard a fazer uma cirurgia e mudar seus traços fenóticos enquanto é procurado pela polícia, Alex, sequestra Eva, sem saber que outrora, esta era seu amigo Vincent. A cena final é de descobertas, e, dada a possibilidade de Eva matar Tarântula, (seu codinome/apelido) é fatídica uma vez que, este já estava nos seus genes, e, não poderia ser apagado, dado o caráter interdependente de ambos. Assim, a possibilidade de assassiná-lo é suprimida com a aceitação/superação do seu destino - após a morte de Alex- e, expresso com o entrelhar de Richard- Eva “-Venha...não podemos largar o cadáver aqui...” (JONQUET, 2011, p.158). O romance finda neste excerto, é preciso ter em vista que, esse encarregamento do destino de reencontrá-los possibilita a assunção de Eva se reconhecer e, através de um auto renascimento para esta, uma vez que, para que Vincent ficasse para trás e surgisse Eva, era preciso que Alex, pagasse pelo seu crime. Um tanto atenuante, se sabe que após a morte de Alex ambas poderão viver continuamente em detrato, mas já entenderam que é uma relação de dupla complementação e este gesto de Eva para com Richard abranda senão toda, em parte, a lógica de violência ao longo da narrativa.

A ênfase que se dá para essa cena, tem em vista que toda essa tentativa de uma escritura afastada do Romance enquanto gênero do século XVIII recaí através do elemento formal personagem. A lógica para o sustento desta assertiva não reside no ato de Eva não se vingar de Richard, mas, entender que a morte de Alex deve constituir o desfecho da trama. A catarse dada ao leitor se volta ao acerto de contas das personagens. Na ascensão do Inglês, Eagleton postula como esse caráter romântico se apossou da cultura e reverbera nas instâncias/ produtos culturais e sociais “Visto que somos pós-românticos, no sentido de sermos antes produtos daquela época do que fielmente posteriores a ela” (EAGLETON, 2006, p.27) (Trabalhar argumento). Esse entrave romântico aparenta se afastar tematicamente, dada a relação de crueldade entre as personagens, mas a fórmula adotada do final do romance entra em consonância com a recepção do leitor cuja dificuldade consiste em findar uma narrativa se esta não apresenta uma resolução clara, ou, pelo

menos para tranquilizar-se com seu desfecho. Do ponto de vista estrutural, as categorias bem definidas do romance na sua gênese aparentam não estarem lá, mas estão apenas borradas, numa análise mais atenta, assim como a filmografia que se ocupa da tarefa de promover a trama e concluí-la. O desfecho de *A pele que habito*, segue de forma refinada essa matriz de narrativas que são vendidas enquanto experimentais para o público, mas atentamente, em nada trazem novidades, repetindo assim, a exaustiva fórmula a que estas se propõe afastar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de encerrarmos o exame de análise acerca da ambiguidade no corpo das personagens e do texto de *Tarântula* e *A pele que habito* algumas questões precisam ser apresentadas a título de fechamento. Como destacado ao longo desta análise, o recorte das personagens, neste caso, o antagonismo encenado por essas no romance de Jonquet evidencia uma possível ruptura presente na diegese no que diz respeito ao formato protocolar do gênero, a partir de dois pontos que convergem e dialogam (âmbito formal e temático) estes, representam uma tentativa de transgressão das categorias do Romance enquanto narrativa cujo desfecho tende a encerrar-se com a resolução do conflito nuclear. A violência presente em ambas as personagens protagonistas a partir da relação de amor e ódio pelo corpo, analisadas por Adorno e Horkheimer, asseveram o afastamento dos desfechos comumente atribuídos aos romances formais.

No processo de análise e construção de uma hipótese de leitura para adaptação fílmica, a nota de agradecimento nos créditos finais dado à Vera por Almodóvar – e diferente do desfecho da narrativa literária-, me fez investigar uma possível promessa de salvação também em *Tarantula* e, de fato, ela estava lá, porém mais reelaborada. Se em *A pele que habito*, esta salvação consiste na morte de Robert e a fuga do clausuro por Vera; na narrativa literária, Alex está em função deste encargo e, assim, promove o final da narrativa, não com um desfecho feliz, mas no reencontro de Alex, Richard e Eva, ela reconhece e aceita seu destino dando margem para um possível abrandamento da relação. Desse modo, a morte de Alex e a recusa de Eva em matar Richard ratifica o lugar dessa personagem neste jogo textual e, cuja única razão na narrativa é ressurgir no desfecho e cancelar que o futuro de Eva e Richard seja selado numa relação de simbiose e concretizado com a sua morte.

Apesar das antinomias ao longo da narrativa como racionalidade/irracionalidade, desejo/repulsa, presa/predador, e, algoz/vítima algumas pistas narrativas acenam para o desejo de superação dessa condição e status de violência entre as personagens de *Tarântula*. Em *A pele que habito*, as construções dos fios narrativos conjugam categorias fixas, sobretudo as de algoz e vítima, neste caso, a contradição na narrativa almodoviana, consiste em tentar elevar o filme à condição de refinamento, ou, uma obra de arte que compõe outras obras de artes em si, mas, se detidamente analisado o roteiro segue a

mesma estrutura dos processos estilísticos adotados pelo esquematismo hollywoodiano. Desse modo, toda tentativa em um enredo e roteiro particular é fatídica uma vez que, somado aos interesses de um público ávido por narrativas que aparentam desvencilhar-se de romances cuja fórmula já é conhecida, essas apenas repetem, reelaboram o que já foi feito exaustivamente pelo gênero e seu congêneres, neste caso a adaptação cinematográfica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Ramos, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume 2: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 277-301.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JONQUET, Thierry. *Tarântula*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2011.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1995.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1983.

RODA Viva. Direção: Márcia Maria Ribeiro. Produção: Emílio Rodrigues. Entrevista, 1h 35m 51s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f-xmsUG-X4A>>. Acesso em maio de 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

VECELLIO, Ticiano. *Vênus com organista e Cupido*. 1548. óleo sobre tela, 115cm x 210cm. Museu Histórico Alemão.

Filmografia:

A PELE que habito. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar e Esther García. Espanha: Sony Pictures Classics, 2011.