

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

**IV SEAD - SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO
1969-2009: Memória e história na/da Análise do Discurso**

Porto Alegre, de 10 a 13 de novembro de 2009

**O DIREITO É O AVESSE NA HISTORICIDADE
DISCURSIVA DE *TODO SOBRE MI MADRE***

Maria Thereza Veloso
veloso@san.psi.br

Doutoranda

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/Santo Ângelo)
Universidade Católica de Pelotas (UCPel)

Como apreender, na materialidade discursivo-filmica, a historicidade constitutiva do sujeito do dizer? A proposta deste trabalho está orientada nessa perspectiva – pelo autodesvelamento interior de algumas das personagens-fios da trama discursiva, chegar à percepção de “sentidos que fazem sentido” (ORLANDI, 2002, p. 24) no conjunto da obra filmica *Todo sobre mi madre*, do diretor espanhol Pedro Almodóvar. São sentidos que, vindos de outro lugar e tomados numa perspectiva de rearticulação discursiva, de reatualização do dizer, adquirem no todo da obra a força de um acontecimento discursivo e é sob essa perspectiva que aqui são vistos.

Um olhar mais atento em *Todo sobre mi madre* constata sua particularidade discursiva primeira, ou seja, sua estrutura monologal, na medida em que todas as personagens – mesmo quando em situações interlocutórias de que participam mais de duas personagens – estão, na verdade, falando de si mesmas e consigo mesmas.

Como se estivessem diante de um espelho capaz de desnudá-las no mais íntimo delas próprias, as personagens Manuela, Agrado, Irmã Rosa, Huma e Lola são sujeitos movidos pelo acaso, sujeitos que se redescobrem portadores de um discurso comum. Esse discurso, que aflora alimentado por reminiscências pessoais, revela vidas estruturadas discursivamente na mentira e na ilusão, no que estabelecem uma íntima relação e coerência com o cinema enquanto narrativa discursiva. Não por acaso, é a mentira como ilusão de verdade o ingrediente que faz da narrativa filmica um discurso singular. Ao mesclar a palavra sendo dita à imagem em movimento, o filme dá a impressão de uma

realidade que, no entanto, sabe-se ser fictícia. Tal como a vida das personagens da obra almodovariana em análise, trata-se de uma imagem cristalizada em determinado tempo e circunstância. É somente nessa ilusão convincente que ele *é*, e que pode suscitar desejos e identificações ao jogar com o imaginário do sujeito-platéia.

Essas considerações introdutórias ganham contornos mais nítidos nos recortes discursivo-filmicos (RDFs) que servem de suporte para estas reflexões, a partir dos diálogos que mostram entre Manuela e Agrado, Manuela e Irmã Rosa, Manuela e Lola, Manuela e Huma. Note-se que são intencionais aqui as referências repetidas à personagem Manuela. É por meio dessa personagem que as demais vão sendo recuperadas de um ontem discursivo, num bem articulado trabalho de reconstrução de uma memória que confere o sentido de unidade à narrativa fílmica em questão.

A primeira sequência em análise é aquela em que Manuela, de volta de Madrid a Barcelona, vai ao *el Campo* à procura de seu ex-marido, Esteban, agora um travesti chamado Lola, e não o encontra. Em troca, reencontra Agrado, também um travesti. Ao reconhecê-la, Manuela exclama: *¡Agrado! ¡¿Eres tú?!* Agrado se volta e após quase nenhuma hesitação, devolve a surpresa numa expressão de alegria incontida: *¡Manolita! ¡Mi Manolita!* Para os fins que se pretende com este trabalho, é importante juntar essa sequência com outra posterior, tomada no interior da casa de Agrado. Neste segundo recorte discursivo-fílmico, é pela voz de Agrado que as reminiscências afloram: *La Barceloneta... ¡Qué tiempos! ¿Te acuerdas?*, pergunta ela a Manuela.

Analisemos linguisticamente a exclamação inicial de Manuela, que consta no RDF 1. Neste, a ênfase discursiva se expressa pelo uso de um substantivo próprio (*Agrado*), um pronome-sujeito (*tú*) e um verbo de ligação (*eres*) flexionado no presente do Indicativo. Somente estes três indicativos linguísticos por si mesmos já permitiriam perceber que naquele instante um discurso interrompido no passado tornava a se articular, mas reelaborado diante das novas circunstâncias – temporal (verbo no presente), espacial (a cidade de Barcelona) e circunstancial (o *Campo*, uma zona de prostituição bissexual existente em Barcelona).

Há, entretanto, um outro componente essencial para a recuperação da memória discursiva, possível de ser identificado nos gestos e expressão facial-corporal das personagens Manuela e Agrado. Ao identificar nominalmente sua amiga, a expressão de Manuela reúne surpresa, alegria e um grau de afetividade só possível de se justificar se ancorado num tempo anterior, partilhado por ambas com igual intensidade. Essas emoções igualmente afloram na voz de Agrado ao reconhecer a amiga Manuela e se dirigir a ela tratando-a repetidamente pelo nome no diminutivo carinhoso – *Manolita* - seguido do possessivo reiterativo de afetividade *mi* (minha). Essa existência compartilhada anteriormente se confirma no RDF 3, seguinte.

Em voz alta, mas num tom reflexivo, como se falasse consigo mesma, ao se referir novamente ao espaço/tempo comum a ambas, Agrado retoma o passado: - *La Barceloneta... ¡Qué tiempos!*, diz ela entre reticente e saudosa. *¿Te acuerdas?*, pergunta a Manuela. É uma pergunta retórica, mas que contém a expectativa de que se confirme na resposta da amiga o que de fato lhes representou o

passado que agora retorna. *¡Qué tiempos!*, constata Agrado, recuperando a magia de um período que terá existido e sido vivido por elas com igual e tal intensidade que se inscreveu definitivamente na memória histórica de cada uma, constituindo-se num acontecimento discursivo indelevelmente estruturado no imaginário de ambas.

No RDF 4, a sequência mostra Agrado no centro da cena discursiva. Diante da platéia que fora assistir a *Un tranvía llamado deseo*, ela sobe ao palco para informar que naquela noite a peça não aconteceria, em razão da ausência das duas atrizes principais. No entanto, convida a platéia a permanecer. - *Si os quedáis*, diz à assistência, *yo prometo entreteneros contándoos la historia de mi vida*. E prossegue, desnudando-se discursivamente: - *Me llaman Agrado porque toda mi vida solo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Alguno de vosotros ya me conoce. Yo hacía carrera en los puentes, cerca del cementerio, pero la edad – que no tengo – y un palizón que me pegó un cliente me han convertido en una mujer decente... Además de agradable, soy muy auténtica. ¡Miren qué cuerpo! Reparen. ¡Todo hecho a medida!*

Nesse monólogo, Agrado é o sujeito discursivo que retroage à sua condição mítica pré-simbólica e à sua interpelação enquanto sujeito significante. *Además de agradable, soy muy auténtica. (...) ¡Miren qué cuerpo! (...) ¡Todo hecho a medida!*, diz, afirmando ter assumido fazer do desejo constitutivo de ser mulher uma realidade visível.

Recorde-se que alguns significantes são recorrentes na obra almodovariana, como a transexualidade, a identidade, a falta/ausência, a liberdade, a família, a morte e, sobretudo, a mãe. No monólogo mencionado, Agrado se assume como um sujeito que reescreve sua história a partir de um desejo fundante, dando voz a uma identidade discursiva até então presente pela ausência. Ao invés de ocultar sua transexualidade, Agrado a desvela e a assume, inscrevendo-a na memória social. Assim procedendo, a personagem se transforma no acontecimento discursivo de si mesma, assumindo a liberdade de afirmar a identidade da própria voz e torná-la significantemente audível.

O quinto recorte discursivo-filmico foi retirado da sequência em que Manuela conversa com Huma e se dispõe a ajudá-la a localizar Nina, sua companheira de cena e na vida real. *Gracias*, diz Huma a Manuela, e logo completa: - *Quienquiera que seas, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos*. Reafirma-se nesta cena essa espécie de lugar-comum que marca estruturalmente a narrativa de *Todo sobre mi madre* – o caráter monologal das interlocuções.

Embora em posições-sujeito diferentes, tais sujeitos assumem diante de seus interlocutores uma posição discursiva confessional que lhes é similar na origem. Todos “habitam” um discurso que não só é um lugar de reprodução, mas também de resistência e de transformação (ORLANDI, op. cit. p. 135), na medida em que redireciona a voz do sujeito e lhe dá uma nova significação. A conversa de Huma com Manuela é, outra vez, um diálogo em que um dos interlocutores assume para o outro o papel de um espelho. – *Yo no sé conducir. Nina es quien conduce*, informa, assumindo-se dependente da companheira para os atos práticos do cotidiano. Ao acender o cigarro, outra confissão: - *Empecé a fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla. A los dieciocho años ya fumaba como un carretero. Por*

eso me puse Huma. Manuela ouve e comenta: - *Huma es un nombre muy bonito...* O comentário desencadeia uma nova confissão: *Humo es lo único que ha habido en mi vida*. Outra vez Manuela tenta amenizar a frustração pessoal de Huma diante do vazio da própria existência: *También ha tenido éxito*, diz-lhe, e mais uma vez o discurso de Huma deixa vaziar uma história marcada pela monotonia e pelo sem-sabor de uma rotina em que afundou mentindo para si mesma, alimentando-se apenas das verdades fantasiosas dos papéis que interpreta. – *El éxito no tiene sabor, ni olor, y cuando te acostumbras es como si no existiera...* O já-dito em que se alimenta discursivamente a personagem e que aflora diante de Manuela é de frustração e de enganos. Entretanto, à semelhança do verso de Drummond, esse já-dito pode se transformar no asfalto que abre passagem à flor, deixando-se romper pelo desejo de superação e de renascimento que se rearticula no intradiscurso, abrindo caminho a uma nova voz que germina apesar das injunções e determinações do interdiscurso.

No sexto recorte discursivo-fílmico, a mentira presente na memória constitutiva das personagens se manifesta na voz de Manuela. Ao ser perguntada por Huma se sabia atuar, uma vez que se oferecia para preencher a ausência de Nina, Manuela responde: - *Sé mentir muy bien, y estoy acostumbrada a improvisar*. Recordando-se que Manuela foi capaz de estruturar a própria vida ao lado do filho sem contar-lhe quem era o pai que ele desejava conhecer, chega-se a um sujeito cujo alicerce discursivo foi a dissimulação e a mentira tornada palavra consumada. Reedita-se também na voz de Manuela o aspecto monologal e confessional que pontua os diálogos em *Todo sobre madre*. Ao explicar a Huma e Nina o porquê de seu interesse pela peça em que ambas atuam, e até de saber de cor as respectivas falas, Manuela se deixa vaziar discursivamente diante de Huma: - *Un tranvía llamado deseo ha marcado mi vida. (...) Hace veinte años, interpreté el papel de Stella con un grupo de aficionados. Allí conocí a mi marido, él hacía de Kowalski. Hace dos meses vi vuestra versión en Madrid... Fui con mi hijo, era la noche de su cumpleaños... a pesar de que llovía a mares os esperamos en la calle, porque él quería un autógrafo tuyo...* Ao relatar um fato da vida real, Manuela recupera para a cena discursiva a presença do filho Esteban. Ao fazê-lo, funda o vínculo discursivo que lhe faltava estabelecer com Huma – esse vínculo é Esteban, e é real, embora já se constitua num acontecimento discursivo inscrito no passado de ambas. O que fora até ali uma relação baseada em subterfúgios e ocultamentos se desvela reconfigurada, rearticulada num novo dizer, nascido de um acontecimento discursivo inscrito num tempo anterior que lhes foi comum, agora recuperado e ressignificado no intradiscurso.

Na interlocução recuperada no sétimo RDF reiteram-se as reminiscências das personagens como discurso desvelador do ontem de mentiras e ocultamentos em que erigiram o hoje em que se debatem. Neste recorte, recuperam-se as vozes de Manuela e Irmã Rosa, já no Hospital nos instantes anteriores à cesárea de Rosa. Esta se dirige a Manuela e faz-lhe a seguinte observação: - *Espero que el tercer Esteban sea para ti el definitivo*. – *¿El tercer Esteban?*, admira-se Manuela. E Irmã Rosa explica: - *Lola fue el primero. Y tu hijo el segundo*. Manuela percebe que Irmã Rosa soubera ler a verdade que ela jamais verbalizara e conclui: - *O sea que sabías que Lola fue también el padre de mi*

hijo... Irmã Rosa demonstra que havia entendido essa verdade há algum tempo: - *Claro, no hay que ser muy lista*, responde ela com serenidade. A sequência do diálogo serve como reiteração da vida de mentiras e/ou de ocultamentos do sujeito discursivo Manuela, ao completar que nem Lola, o pai, soube que tivera um filho e nem o filho soubera quem fora seu pai.

Essa constatação sobre a dubiedade de atitudes e sentimentos acaba tendo em Lola sua expressão mais nítida, como se pode verificar no RDF 8. Quando dialoga com Manuela, ainda no cemitério, após o enterro de Irmã Rosa, a personagem faz um ajuste de contas com a própria história.

Numa reflexão em voz alta, Lola traça o próprio retrato: - *¡Siempre fui excesiva! ¡Demasiado alta, demasiado guapa, demasiado hombre, demasiado mujer! Nunca tuve medida y estoy cansada, Manuela... Me estoy muriendo*. O discurso de Lola chega como a confirmação da impossibilidade de dissociar o verdadeiro do falso em que ela se construiu como sujeito discursivo. A alternância dos advérbios temporais (*siempre/nunca*) e dos tempos verbais no pretérito (*fui/tuve*), e no presente, combinado com a flexão durativa do gerúndio (*estoy muriendo*), permitem estabelecer uma linearidade discursiva marcada por reconfigurações na maneira de ser para parecer, por ressignificações no modo de se perceber para traduzir-se num novo dizer. Mas qual dizer?

A essa pergunta, em se tratando do vazio constitutivo de cada sujeito/personagem, certamente não se encontrarão respostas definitivas. O contínuo existencial de cada uma será sempre a resultante do confronto do imaginário e do mágico, do ambíguo e do incompleto, alternando-se no jorro do tempo de cada uma, ora o jorro dos presentes que passam, ora o dos passados que se conservam, como afirma Deleuze em *A imagem-tempo* (2005, p. 121).

Na trama dos dizeres de cada uma, pela superfície chegou-se ao avesso, lá onde a mão do tempo transformou o dizer comum nos já-ditos sedimentadores das histórias em que essas personagens construíram suas identidades discursivas.

Por fim, percebeu-se, no avesso convocado do espaço da memória, o suporte da materialidade discursiva, da historicidade que, reorganizada e ressignificada, torna-se “fato novo em seu contexto de atualidade” (PÊCHEUX, *O discurso. Estrutura ou acontecimento?*, 1997, p. 19).

BIBLIOGRAFIA

ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ALMODÓVAR, Pedro. *Tout sur ma mère / Todo sobre mi madre*. 2. ed. Paris: Cahiers du cinéma, 2001. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.

BARTUCCI (org.), Giovanna. *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MONTERO, David Rodríguez. *El personal cine de Pedro Almodóvar*. In: Escáner Cultural, Revista virtual. Ano 1. n. 5. (12/mayo a 12/junio 1999. Santiago de Chile, 1999). Disponível em <<http://www.scaner.cl/escaner5/cine.htm>> Acesso em: 11/agosto 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. No movimento dos sentidos. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso*. Estrutura ou acontecimento? 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

SALGADO, Silvia Colmenero. *Todo sobre mi madre - Pedro Almodóvar*. Estudio crítico. Barcelona,ES/ Buenos Aires/AR: Paidós, 2001.