

O SAGRADO E O PROFANO EM “ENTRE TINIEBLAS”, DE ALMODÓVAR

Edilene Gasparini Fernandes¹



Resumo: No artigo analisamos as imagens do sagrado e do profano representadas no filme *Entre tinieblas*, de Almodóvar, lançado em 1983. Leituras bíblicas entrelaçam-se com a visão almodovariana sobre a supremacia do poder feminino dentro de um cenário barroco, carregado pela presença do desejo, tão comum às suas obras.

Palavras-chaves: Sagrado, profano, Gênesis, paródia, desejo.

Abstract: The article analyses the images of the sacred and the sinful presented in the film *Entre tinieblas*, from Almodóvar, launched in 1983. Biblical readings are entwined with the almodovarian view of the supremacy of the feminine power inside a baroque stage, stressed by the presence of the desire, so common in his works.

Keywords: Sacred, sinful, Genesis, parody, desire.

Entre tinieblas (1983) é iniciado com uma cena bastante forte. Yolanda sobe as escadas que conduzem ao apartamento do namorado a fim de entregar a ele a droga pela qual ele ansiava, mas que, logo ingeri-la, será a sua *causa mortis*.

Almodóvar é sempre genial e, neste filme, em especial, as imagens são todas muito alusivas a capítulos bíblicos. Yolanda lembra Eva e a droga, o fruto proibido que certamente levaria o namorado ao sofrimento ou à morte.

Uma maçã, simbolizando o pecado original, condenou a humanidade ao sofrimento, à mortalidade, diz a lenda. Uma namorada, carregando alguns gramas de heroína envenenada para seu namorado violento, principalmente se vestida de preto e com óculos de sol tão marcantes, aproxima sua figura da imagem da serpente do *Gênesis*.

Tanto quanto a maçã ofertada pela mulher/serpente, no primeiro capítulo bíblico, a heroína trazida por Yolanda é símbolo de dominação dela sobre o namorado e, em maior extensão, do domínio da criatura mulher sobre o homem, que tem como principal estratégia o desejo. E é sobre essa idéia que o filme se sustenta.

O desejo, em Almodóvar, “tem o significado de força da natureza - pulsão original tão próxima da morte quanto da vida. O desejo impregna os diálogos, (des) norteia os personagens, leva situações ao paroxismo” (SCALZO, 1994, p.4).

Mesmo que muitas vezes esses personagens pareçam patéticos ou desesperados, ainda assim, o desejo é uma concessão de igualdade que Almodóvar lhes faz. Mulheres, homossexuais e

travestis se igualam por meio do desejo.

Tal estilo marcado pelo excesso, pelo grotesco, traduz fortemente a busca do cineasta pela expressão estilística que encontrou no barroco sua maior afinidade.

É evidente que há várias leituras possíveis de serem feitas tanto sobre o *Gênesis*, quanto sobre a primeira cena de *Entre tinieblas*, por isso, propomos aqui uma delas, sem jamais fechá-las. As obras de Almodóvar são extensas demais em termos de imagens e significações para ousarmos delimitá-las.

A ausência de homens, porém, em *Entre tinieblas*, parece sugerir uma auto-suficiência feminina, uma fortaleza que resiste a tudo: os homens se vão e elas permanecem, como acontece com o namorado de Yolanda e com o marido da condessa, reforçando, assim, a idéia de força que Almodóvar defende terem as mulheres. Os poucos homens que aparecem no filme são apenas figurativos e o mais freqüente deles é um padre que vive, de certa forma, amasiado com uma das freiras do convento.

Existe no filme uma proporção inversa entre a condição de Yolanda e das freiras. Yolanda é a artista, aquela que representa, no palco, outros papéis que não o de si própria. No entanto, a sinceridade é sua característica mais marcante, às vezes até ácida. Nenhum dos olhares que lança é dissimulado ou falso.

Em contraposição, o comportamento das irmãs é o que mais se encaixa dentro da palavra representar, porque elas são quem carregam as características de atrizes no seu dia-a-dia. Até o



cumprimento que trocam entre si nos corredores, uma repetição de palavras de amor obrigatórias, ditas com os olhos envoltos em raiva e sarcasmo, os dentes cerrados, são alguns exemplos, entre muitos outros, de como o amor entre aquelas religiosas não guarda relação nenhuma com seus votos de amor cristão ao próximo. São cumprimentos permeados de ironia destrutiva cujo ingrediente principal é a disparidade entre a docilidade do significado das palavras e a expressão de seus rostos ao dizê-las.

Almodóvar faz despencar, com estas imagens, a estrutura católica, ou religiosa em geral, que começava a ruir no final do século passado para dar lugar à avalanche mística que vai em busca do autoconhecimento humano.

A cena da queima dos livros pela madre, lembrada por Yolanda como uma volta à Idade Média, quando a igreja católica detinha o poder total sobre os governos e as pessoas, reforça a dominação da madre sobre as freiras do convento. Só ela deve determinar o que é certo e o que é errado. Escrever livros pornográficos torna-se, então, proibido dentro das paredes do convento: “O que as pessoas diriam se soubessem que uma freira é quem escreve os livros eróticos de maior vendagem atual”, diz a madre. Consumir cocaína, por outro lado, fica sendo perfeitamente lícito, desde que desconhecido exteriormente ao convento.

A madre, poder supremo daquele lugar, é o símbolo da corrupção camuflada. Irmã Rata dos Esgotos escreve livros pornográficos usando um pseudônimo, irmã Esterco é viciada em ácidos e irmã Víbora é amasiada do padre que atende ao convento.

Toda esta distorção é vista como normalidade entre as próprias irmãs, o que nos comprova que os tabus, em Almodóvar, tornam-se familiares. Tanto o é que a família que se formará a partir da dissolução do convento resulta da ligação entre o padre e uma freira, irmã Víbora. Situação muito semelhante, ainda, e mais uma vez, ao dito “início do mundo” do qual fala o Gênesis. A serpente bíblica, que para Almodóvar se transmutou em víbora e se tornou, portanto, muito mais perigosa, dá início a um novo mundo, agora marcado pelo pecado e pela vergonha.

Presença de animais

Existe um tigre que vive sob o mesmo teto que as freiras e comporta-se como um gatinho. O tigre

é um animal ao qual geralmente se associam idéias relativas ao seu poder incontrolável, à sua ferocidade. Há entre essa imagem do animal e o nome dele no filme, Niño (menino, em espanhol), um contraste significativo. Toda a ferocidade e a sensualidade do animal ficam diminuídas pela doçura do seu nome: Os animais, em seu grau de complexidade e evolução biológica, desde o inseto e o réptil ao mamífero, expressariam a hierarquia dos instintos (CIRLOT, 1984). De alguma forma, as freiras domam esse instinto animal de caçador do tigre, menosprezando-o, tratando a fera como se fosse uma criança. Nessa briga de poderes, o feminino vence o animal que esquece a natureza de suas origens e aceita a dominação pelas mulheres.

É, no mínimo, esdrúxula a idéia de manter um tigre de estimação solto no quintal da própria casa. Porém, há, entre o tigre e as outras irmãs, sobretudo irmã Esterco, uma relação forte que se confunde nos limites entre poder e desejo. O tigre é o segundo macho da casa. O primeiro, o padre, já sofre a dominação de irmã Víbora. O tigre é a imagem do homem dominado pela mulher. Um tigre com este nome, Menino, não pode mesmo atacar ninguém.

Estendemos, ainda, a imagem que estamos compondo para inserir o tigre Niño numa arena de domadores, em que as freiras o adestram para agir como querem. Isso explica o som dos tambores durante as refeições do animal. Nem Pavlov o faria melhor. O tigre é adestrado por meio do estímulo do som dos tambores, por isso ele não atacará ninguém. Ele só come quando é estimulado.

Me necesitas

Na cena em que Yolanda e a madre cantam a mesma canção, que fica nos limites entre o tango e o bolero, seus olhares permanecem colados, como que a fazer uma declaração mútua de desejo. Ora, o tango é uma dança sensual, por isso as cores das roupas que os dançarinos usam são geralmente o vermelho e o preto. Seus passos são lentos e seus olhos devem estar sempre colados. Ao final, o dançarino volve o corpo da acompanhante e aproxima a boca da dançarina da sua, como a beijá-la.

Se estabelecermos uma analogia entre o ritual do tango e o desenrolar da cena em que ambas cantam, veremos que há grande proximidade de

imagens entre os dois: Yolanda adentra a sala sensualmente, a passos lentos e calculados, como os primeiros passos daquela dança; veste uma camisa vermelha, enquanto a irmã permanece com as vestes pretas. Os movimentos de seus braços lembram os braços estendidos para o parceiro da dança. Ambas permanecem de olhos colados até o final da música. O clímax da cena se dá com uma explosão de desejo, mas desejo de cocaína. Essa imagem reforça o significado da letra da música que cantaram uma para outra durante a cena: *Mi suerte necesito de tu suerte/ y tu me necesitas mucho más.*

Yolanda precisa da irmã para alimentar seu vício de cocaína e heroína e a mãe sabe disso. Esta, por outro lado, tem por Yolanda verdadeira adoração, que poderia até ser interpretada como uma tara sexual que a freira nutria por mulheres artistas como Yolanda. Estabelece-se, assim, uma relação de conforto, de troca entre as duas, uma relação puramente de interesses. A mesma relação que Yolanda nutria com o namorado e a irmã, com as outras prostitutas.

Em sua visão alegórica, os versos boleroscos se nos oferecem como exposição barroca, mundana, da história, como história do sofrimento. Quando seus personagens não são otimistas e até ingênuos, como Ricki (*Ata-me*) ou Kika (*Kika*), o que lhes sobra é a realidade hostil que rodeia todos os seres humanos. O tango/bolero que cantam juntas é uma tradução do padecer humano. Não há nada mais barroco que a expressão da agonia no sofrimento.

Paródia

Mikhail Bakhtin conta-nos que podem ser observados nas formas e nos cultos da Antigüidade “embriões de alegria e de riso, às vezes dissimulados na liturgia, no rito dos funerais, no batismo”, os quais acabaram sendo sublimados ou destruídos com o passar do tempo (1987, p. 64).

Em substituição a essa influência, permitiu-se, na Europa, que se formasse, à parte, já que não mais poderia ser oficial, uma festa religiosa dita *Festa dos Loucos*, que, até o final da Idade Média, foi celebrada dentro dos muros da própria igreja. Os ritos dessa festa caracterizavam-se por *degradações grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal* (1987, p. 16). Assim, permitia-se, sobre o próprio altar, que se realizasse a

glotonaria, a embriaguez, ou até mesmo que se fizessem gestos obscenos, e ainda desnudamentos, entre outros atos. Ao final da Idade Média, essa festa se tornou ilegal dentro da igreja e passou a ser realizada fora dos seus muros.

Em várias cenas de *Entre tinieblas* observa-se o aparecimento de composições paródicas que aparecem em intertextualidade com esses rituais vindos da Idade Média.

Almodóvar parece fundir os dois ambientes religiosos num só, como no início da realização da *Festa dos Loucos*, na qual tudo era permitido fazer aos pés do altar. O convento torna-se, então, palco de acontecimentos religiosos e profanos politicamente corretos dentro da normalidade religiosa aparente, mesclados com ritos carnavalescos medievais.

É por meio dessa volta aos modelos históricos anteriores que Almodóvar estabelece uma relação entre presente e passado.

Sob esse olhar, fica-nos inteligível a carnavalização que Almodóvar estabelece em vários quadros, como no espetáculo final, quando Yolanda veste uma roupa que sabemos ser da Virgem dos Esquecidos, mas que, no entanto, é extremamente despudorada para que uma santa pudesse usar. Ou, ainda, no episódio da celebração da missa pelo padre com o cigarro na boca e tantas outras liberdades que se sabe haver dentro das paredes do convento.

Não podemos deixar de notar nessa ligação da modernidade com a paródia medieval, uma forte denúncia que faz o autor sobre as instituições religiosas do momento e um questionamento sobre seus verdadeiros valores dentro de nossa sociedade.

No entanto, é quase impossível para o espectador deixar de rir com “um bando de freiras traficantes”, como afirma Augusto Massi ao defender que “em Almodóvar não há preconceitos” (1995, p. 16).

Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial. Um riso que é festivo, um patrimônio do povo, geral e universal, porém, também ambivalente, que traz, no reverso da alegria, o sarcasmo, enganador, burlesco. Um riso que nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. É um riso dirigido contra toda a superioridade.

Um circo de *monjas* pode fazer a platéia moderna rir, mas é preciso um olhar mais apurado para reconhecer neste riso uma ambivalência que

revela, juntamente com a carnavalização, um riso de libertação da superioridade esmagadora, sob a qual vivem dentro das paredes do convento.

Podemos observar o céu diurno e as imagens externas somente quando as irmãs se reúnem para vender tortas, pimentões e flores nas ruas da cidade e, também, aproveitam para fazer demonstrações carnavalescas à multidão, como se fossem reais personagens de um circo.

O ambiente externo parece trazer às freiras Esterco, Perdida, Rata e Víbora seu verdadeiro picadeiro. É fora das paredes do convento que elas riem e, de certa forma, libertam-se da opressão da madre dominadora. O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas, da mentira sinistra que as mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento, a violência (BAKHTIN, 1987, p.16).

Irmãs Esterco, Rata de Esgotos, Perdida e Víbora

As alcunhas que se atribuem a cada uma das irmãs são, ainda, uma extensão da ironia carnavalesca medieval. Um quadro que, com o passar das cenas, transmuta-se até chegar à verdade sobre a razão daqueles nomes. Em outros termos, as irmãs eram chamadas Redentoras Humilhadas e explicavam que suas alcunhas eram maneiras de se humilharem ainda mais. A madre, contudo, era chamada apenas “madre” e, em vez de se humilhar, tomava para si o papel de autora das humilhações, porque dela partiam todas as decisões sobre o bem e o mal.

A alcunha Rata dos Esgotos lembra o animal “impuro” que se liga à imagem da atividade noturna e clandestina. Irmã Esterco promove o rebaixamento ao baixo-corporal, o que, para Rabelais, significava “movimentos dirigidos para o fundo da terra e do corpo, que revelam as riquezas imensas” (apud BAKHTIN, 1987, p.16). Dessa forma, irmã Esterco, dentro da paródia medieval, pode ser considerada como uma volta aos infernos para ser, em seguida, um renascimento de um novo mundo. Porém, se a ligarmos à paródia moderna, a alcunha da freira estabelece uma degradação desconstrutiva do universo religioso.

Irmã Víbora lembra a astúcia da serpente transformada em mulher e é a única das irmãs que se amasiou com um homem, o padre do convento. Sua imagem também se confunde com

a da serpente do Gênesis, em alusão ao pecado do sexo.

Certamente, o papel das irmãs não era o de divertir platéia alguma. Mais à frente, Irmã Esterco, quando conta à madre que farão para ela uma festa, acrescenta que para arrecadar fundos, estaria disposta a se mortificar perante a multidão, alegando que as pessoas adorariam isso. Fariam, ainda, um circo de freiras, sóbrio, no entanto, juntamente com Irmã Perdida e o tigre, enquanto ela, Irmã Esterco, poderia se crucificar pelos pecados dos outros. “E, até pelos dela”, emenda rapidamente.

Tanto por meio dos nomes extravagantes atribuídos às freiras, quanto das traquinagens que fazem revelar nelas a alegria, a liberdade, podemos avistar uma tendência marcadamente propícia para o circo, para a formação de um grupo de palhaços. Um circo perfeito com palhaços, animais e mágicos. A única diferença entre o filme e nossa comparação é que o primeiro carrega um tom grotesco de degradação, carente de qualquer ambivalência regeneradora em sua ironia. Essa é a função da paródia moderna, que se diferencia da medieval em seu aspecto negativo de destruição pela ironia.

Essa ironia, contudo, não é gratuita. Da mesma forma que, em Cervantes, as degradações paródicas conduzem a uma reaproximação da terra e do corpo, em *Entre tinieblas* essa ironia grotesca parece promover uma volta ao interior humano, à sinceridade de sentimentos, contra um mundo de dominação e de aparências falsas, em que a mulher é o sexo forte e manipulador.

Dessa forma, a ironia mordaz devasta os campos de trigo plantados pelo cristianismo e questiona desde a importância das palavras da reza até o significado da crucificação. Brinca até mesmo com a validade das visões mentais ou sobrenaturais que tinham os profetas da Bíblia, quando focaliza imagens com cores alteradamente carregadas, vindas dos olhos de irmã Perdida, viciada em ácidos. Esse recurso provoca uma abstração de imagem cinematográfica e aproxima a tela do vídeo de uma pintura, obra de arte que pede ao espectador uma observação mais apurada até que comece a entender os traços principais da figura.

A festa de cores

Sabemos da importância, para Almodóvar, do uso das cores, de sua vitalidade, dentro do barroco

exuberante que é a marca do seu estilo. Assim, como em quase todos os seus filmes, exceto em *A Flor do meu Segredo*, em que ele se mostra mais realista e, portanto, faz menos uso dos excessos, há uma predominância maior de determinados tipos de cores.

Como em *O Selvagem da Motocicleta*, de Coppola, as cenas de *Entre tinieblas* são, em sua maioria, opacas, mas, em vez de usar da filmagem em preto e branco, Almodóvar se fixa na roupagem das freiras e no convento, o que confere ao filme um tom sombrio.

Os momentos em que faz uso das cores são exatamente quando entram personagens externos ao convento, como Yolanda, a condessa ou a família de irmã Rata. Nessas oportunidades, podemos enxergar o colorido nos olhos dessas pessoas, devido à pesada maquiagem que usam, ou mesmo por razão das roupas que vestem, apresentados de forma colorida, diferentemente do resto.

Tais recursos cinematográficos são procedimentos e técnicas enunciativas, dos quais o cineasta se vale para criar um sentido, para dar ênfase a determinados pontos no filme.

O único local no convento em que podemos observar a existência acentuada de cores é exatamente no quarto de Virgínia, que passa a ser, então, o quarto de Yolanda. Curiosamente, a cor predominante, quer se trate da maquiagem que usam as personagens, ou mesmo das cores do quarto de Virgínia, é o azul. Azul é o fundo do quadro pintado por Virgínia e do mesmo azul é composto o cenário de onde Yolanda sai para cantar a música em homenagem à mãe.

Azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura. A cor azul parece pairar sobre tudo o que é profano e as cores escuras se ligam aos ambientes ditos sagrados. De maneira nenhuma, contudo, as cores desejam expressar uma intimidação do sagrado diante do mundo. A igreja é retratada por Almodóvar com um enfoque especial sobre o seu lado proibido, porém, em perfeito funcionamento.

Em oposição ao azul está a cor preta, encontrada nas vestes das freiras e caracterizando a maioria dos cenários do interior do convento. Cor da condenação, o preto torna-se também a cor da renúncia à vaidade deste mundo. Podemos observar a inversão de valores nas cores de que Almodóvar faz uso, cujo objetivo parece ser, mais uma vez, o de destacar verdades cristalizadas, como a renúncia das freiras à vaidade mundana,

o que dentre as Redentoras Humilhadas não fazia sentido, chocando, dessa forma, o espectador para que ele reflita sobre o que vê.

É curioso notar que o cenário em que Yolanda se apresenta na festa da mãe tem o desenho de uma porta, ou de uma grande janela (o seu formato é idêntico ao das janelas do convento) a qual lhe funciona como uma moldura azul, semelhante à moldura que envolvia a virgem sem rosto no quadro de Virgínia. Yolanda é, nesse novo quadro, a própria virgem. O profano toma o lugar do sagrado. A arte se posta entre os dois. A arte é o limiar entre o sagrado e o profano, porque perturba, incomoda. É essa a sensação que temos ao assisti-lo. Ficamos sufocados, agonizantes, desordenados.

Pois, eis que a artista prostituta, vestida de santa, sensualmente, arrebatada, já logo de uma só vez, três, para o “caminho da luz”. Mas por que logo uma artista, e, ainda, sobretudo, prostituta e traficante? Talvez seja mais um riso ambivalente com que nos presenteia Almodóvar ao contrapor o sagrado sendo carregado ao céu pelo profano. Ou seria o contrário?

Yolanda, física e metaforicamente, arrasta as irmãs, vestida com uma versão pornográfica da Virgem dos Esquecidos, para dentro do céu. Quem conduzia os homens a Deus passa a ser conduzido ao céu por uma artista, uma prostituta.

Almodóvar carnaliza essas imagens e derruba, por meio da inversão de valores, o conservadorismo moral que forma a base das instituições religiosas. Para ilustrar esta inversão de valores, Yolanda, ironicamente, toma o lugar da santa-virgem enquanto as irmãs meditam na capela escura sobre diferentes tipos de beijos.

Quem assiste ao filme fica com a impressão de estar visitando uma exposição de quadros barrocos da primeira fase do movimento, cuja luminosidade incide apenas sobre as partes principais, como rostos e mãos, ficando o fundo da cena e as roupas apagadas pelo predomínio do preto e branco.

Entre dúvidas

O filme tem início com uma focalização da câmera, em alta rotação, do amanhecer sobre a cidade. À medida que a luz incide sobre os prédios, acordam também as pessoas e a vida começa a ferver na luz do dia. E é com a luz do sol que Yolanda chega ao convento.



Antes de abrir as portas da capela, as irmãs e o padre rezam: “Eis o cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo. Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha morada, mas dissei uma só palavra e serei salvo”. Após pronunciarem, em coro, essas frases eles iniciam um pedido a Deus em forma de música: “Senhor da minha vida,/ Vida do meu amor,/ Abre-me a ferida/ Do seu coração”.

Como numa peça de teatro, com movimentos grandiosos sugeridos pela mímica e, por isso, lembrando os quadros barrocos, abrem-se as portas e entra Yolanda, envolvida pela luz da manhã, em direção às trevas da capela do convento. O profano adentra o sagrado? Ou o sagrado vem ao mundo profano redimir os pecados dos homens?

As frases da reza anterior à chegada de Yolanda sugerem que os religiosos imploravam a Deus pela sua vinda e, ironicamente, porém, cercada por um clima de grandiosidade, chega à capela uma prostituta.

Essa cena se assemelha à descrição bíblica da chegada de Jesus Cristo entre os homens. Enquanto todos esperavam pela sua vinda na pessoa de um rei ou sacerdote, Deus o enviou ao mundo por meio de uma filha de camponeses, para nascer pobre e, com isso, ensinar aos poderosos a humildade.

Talvez Almodóvar quisesse, com essa cena, questionar o valor da oração, desvendar que as palavras que o padre e as freiras repetiam não eram verdadeiramente palavras de fé. Essa migração de sentido entre as duas classes de mulheres, freiras e artista, prostituta, traficante põe o espectador “entre dúvidas” e provoca nele um questionamento muito próximo ao que produz a degradação paródica, característica da literatura do Renascimento.

Em *Dom Quixote*, de Cervantes, por exemplo, a linha principal das degradações paródicas conduz a uma reaproximação da terra, por isso as imagens da vida material e corporal adquirem uma vida dupla.

Sancho Pança representa um corretivo, alguém que vem para guiar D. Quixote a se afastar de suas pretensões egoístas. Ele é, ainda, uma carnavalização do riso, como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões.

Seguindo esse fio de pensamento, Yolanda Bell representa, então, alguém que, contraditoriamente, sai do meio das trevas e *rings*

a *bell*, como seu próprio nome diz, para acordar quem dorme lá dentro. E o faz com seu talento para as artes, com sua pintura, sua habilidade para plantar e cantar, com sua fortaleza. “Nada lhe afeta, nem sequer as drogas”, diziam as palavras de seu namorado no diário.

Quando a madre presenteia Yolanda com um vestido novo e elas discutem, a freira complementa: -“Você é apenas uma viciada em drogas desesperada por cocaína”, querendo expressar que sua fortaleza superava a de Yolanda. Mas quando Yolanda decide deixar de se drogar, a madre sucumbe em depressão profunda e passa a ter dúvidas sobre tudo, até mesmo sobre a presença de Deus.

Assim, fica-nos a idéia de que as drogas é que a fazem forte e permitem até entenderem o sentido de Deus. Essa dependência nos lembra as cenas grotescas do filme *Laranja Mecânica* e a dependência que tinham os personagens de uma substância branca líquida essencial para sobreviverem.

O episódio que antecede a cena da discussão sobre as drogas é a declaração que Yolanda faz à madre sobre sua desistência do uso, quando a irmã confessa, então, nunca ter quisto tanto uma mulher como queria a Yolanda.

O quadro dessa cena é muito significativo em imagens, pois a câmera focaliza duas grandes janelas, como se fossem dois grandes olhos a mirar o mundo. Cada uma delas se posta atrás de uma janela e conversam, pela primeira vez, em tom de verdadeira despedida.

O profano se declara, assim, mais forte que o sagrado. A razão supera a emoção. O olho direito corresponde, na medicina chinesa, ao lado esquerdo do cérebro, responsável pelo pensamento racional, prático. O olho esquerdo, então, vence o olho esquerdo, que, por sua vez, corresponde ao lado direito do cérebro, responsável pelas emoções e sentimentos dos seres humanos. Eis a vitória da razão sobre a emoção. Eis a desconstrução do sagrado.

Todos os caminhos levam a Roma, mas nenhum ao Papa

Exceto durante a feira que as irmãs montam nas ruas da cidade para vender produtos do convento, todas as outras cenas externas são filmadas na penumbra, à noite. As cenas internas, da mesma forma, são sempre escuras, sem

mencionar o quarto de Virgínia, único ambiente dentro do convento de cores azul e branco e extremamente claro, portanto.

É necessário lembrar que o quarto de Virgínia é uma cópia de seu quarto na casa da marquesa, é um ambiente externo, portanto. Virgínia também não pertencia àquele lugar. Ela havia adentrado o convento para fugir do pai que lhe de proibira se casar com alguém que amava. Ambas, Virgínia e Yolanda, usam o convento como fuga do mundo.

O convento, no entanto, não tem nada a lhes oferecer. Por isso Virgínia vai para a África, à procura do que o pai lhe proibira a relação com o sexo oposto. A frase “foi comida pelos canibais” soa hilariante e nem sua própria mãe parece acreditar muito nessa versão.

Yolanda veio fugir das trevas, procurando refúgio dentro das paredes do convento, mas foi para dentro das trevas, exatamente, que ela veio, ao caminhar pela capela escura na manhã de sua chegada.

Fica-nos explícito o contraste entre Yolanda e as irmãs precisamente nessa cena em que adentra a capela envolta em uma auréola de luz, a mesma que têm as imagens dos anjos e dos santos. O plano desta cena é a visão das irmãs. A câmera permanece o tempo todo no local do altar, proporcionando-nos uma visão de dentro para fora.

Se a enxergamos envolta em luz, é porque as irmãs a estão vendo assim, toda santificada. A visão do espectador é a mesma das freiras. O sagrado a traz para próximo de si e, num ímpeto de desejo, esquece suas origens.

O êxtase da madre ao ver Yolanda cantar seminua em sua festa a impede de prestar atenção às palavras de despedida da cantora.

Após o espetáculo, a madre enxuga o rosto de Yolanda como a personagem bíblica, Verônica, faz a Jesus Cristo. Numa aproximação da figura de Yolanda da de Jesus Cristo, a madre obtém a perfeita forma do rosto da artista, devido à maquiagem. A madre deixa transparecer naquele momento o respeito por alguém que redime os pecados do mundo. O artista toma, então, o lugar do Salvador. A ironia da cena está na perfeição dos traços que a freira consegue imprimir na toalha e no fato de ser uma religiosa a fazer esta troca entre sagrado e profano.

Na última cena, como num quadro posto sobre a parede, o sagrado fica só, com as mãos

da morte a lhe guardar. O profano se vai e deixa para trás as trevas e o sagrado desconstruído.

1- Doutora em Teoria da Literatura pelo Ibilce/Unesp de São José do Rio Preto - SP. Docente do curso de Sucroalcooleiro na Unifass, em São José do Rio Preto.

Aceito para publicação em 20/08/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMODÓVAR, P. *Entre tinieblas*. Espanha: Tesouro, 1983, 105 min, color (Filme-Vídeo). Produção: Tesouro S.A e Luís Calvo. Dir. Pedro Almodóvar.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

CAÑIZAL, E. P. *Duas leituras semióticas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. (Org.). *Um jato na contramão*: Buñuel no México. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Espanha: Moraes, 1984.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CONTI, F. *Como reconhecer a arte barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MASSI, A. O homem de La Mancha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 1995. Caderno Mais, p. 7.

METZ, C. *A significação do cinema*. Tradução de J. C. Bernadete. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SCALZO, F. Almodóvar, voyeur do mundo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1994. Caderno Mais, p. 4.

