

ANA PAULA KWITKO

**Estratégias Comunicacionais e Estéticas na Narrativa
Cinematográfica de Pedro Almodóvar**
o papel do figurino no filme *Volver*

São Paulo

2011

ANA PAULA KWITKO

**Estratégias Comunicacionais e Estéticas na Narrativa
Cinematográfica de Pedro Almodóvar**
o papel do figurino no filme *Volver*

Dissertação apresentada para
obtenção do título de Mestre em
Comunicação pela Faculdade Cásper
Líbero.

Orientadora: Professora Dra. Dulcilia
Helena Schroeder Buitoni.

São Paulo
2011

Kwitko, Ana Paula

Estratégias comunicacionias e estéticas na narrativa cinematográfica de Pedro Almodóvar: o papel do figurino no filme Volver / Ana Paula Kwitko. -- São Paulo, 2011.

173 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Profa. Dra. Dulcília Helena Schroeder Buitoni
Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade

1. Figurino. 2. Estratégias comunicacionais. 3. Pedro Almodóvar. 4. Narrativa cinematográfica. 5. Imagens melodramáticas. I. Buitoni, Dulcília Helena Schroeder. II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade. III. Título.

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTORA: ANA PAULA KWITKO

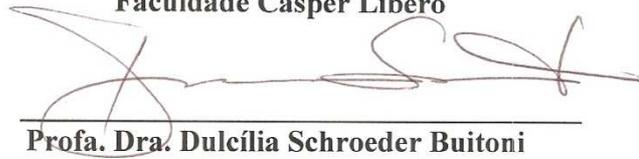
**“ESTRATÉGIAS COMUNICACIONAIS E ESTÉTICAS NA
NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DE PEDRO ALMODÓVAR: O
PAPEL DO FIGURINO NO FILME *VOLVER*”.**



Prof. Dr. Carlos Gerbase
Pontifícia Universidade Católica – PUC -RS



Prof. Dr. Júlio César Barbosa
Faculdade Cásper Líbero



Profa. Dra. Dulcília Schroeder Buitoni
Faculdade Cásper Líbero

Data da Defesa: - 15 de junho de 2011.

Este trabalho é dedicado à Julia e Airton, que me fizeram *vo/ver*.

Sou grata,

Às minhas mães Janete e Wilma, pela herança de força e determinação que me sustenta.

À Professora Dra. Dulcilia Buitoni, minha mãe acadêmica, pelo carinho e por compartilhar seu brilho com tanta simplicidade.

À Professora Dra. Ângela Salgueiro Marques, por ter deixado muito mais que uma saudade, um grande exemplo para seguir.

Ao Professor Dr. Carlos Gerbase, por tamanha generosidade e respeito com minha pesquisa.

Ao Professor Dr. Júlio Cesar Barbosa, pela paixão que nos une.

Ao Professor Josep Maria Català, por me ensinar a dar a segunda *mirada*.

A todos os Professores do Colegiado, pela consideração e amizade.

Aos funcionários da Pós-graduação Nalva, Gislene, Jairo e Daniel, pela ajuda incansável e terna.

À Faculdade Cásper Líbero, por todas as oportunidades que tive e ainda estou tendo na instituição.

À família Waldorf São Paulo, por ter acolhido minha filha sempre que precisei.

À baiana Nena que me mima e fez com que tudo ficasse mais fácil nestes últimos meses de pesquisa.

RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar as relações e estratégias comunicacionais desempenhadas pelo elemento figurino no interior da narrativa cinematográfica. A ideia é compreender como as imagens do figurino constroem um sistema que incorpora e comunica significados ao filme. Nesse sentido, faremos uma reflexão sobre as estratégias estéticas e estilísticas no trabalho do diretor espanhol Pedro Almodóvar, ao longo de toda sua carreira, nos atendo principalmente ao seu filme *Volver*. A análise está centrada na narrativa imagética do figurino, que se articula com estruturas melodramáticas, acentuando a possibilidade de suscitar emoções.

Palavras-chave: Figurino; Estratégias comunicacionais; Pedro Almodóvar; Narrativa cinematográfica; Imagens melodramáticas.

RESUMEN

El propósito de este trabajo es analizar las relaciones y estrategias de comunicación realizadas por el elemento vestuario dentro de la narrativa cinematográfica. La idea es entender cómo las imágenes del vestuario construyen un sistema que incorpora y comunica significados a la película. En este sentido, haremos una reflexión sobre las estrategias estéticas y estilísticas en el trabajo del director español Pedro Almodóvar, a lo largo de su carrera, especialmente en su película *Volver*. El análisis se centra en la narrativa imagética del vestuario, que se articula con las estructuras melodramáticas, acentuando la posibilidad de despertar emociones.

Palabras clave: Traje, Estrategias de comunicación, Pedro Almodóvar, Narrativa del cine, Imágenes melodramáticas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	5
Fotograma 2	Filme Kika	7
Figura 3	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	7
Fotogramas 4 e 5	Filme Tacones lejanos	9
Fotogramas 6 a 11	Filme Kika	10 e 11
Fotogramas 12 a 15	Filme Mujeres al borde um ataque del nervios	12
Fotogramas 16 a 17	Filme Mujeres al borde um ataque del nervios	13
Fotogramas 18 a 23	Filme La mala educación	13
Fotogramas 24 a 25	Filme La mala educación	14
Fotograma 26	Filme Entre tinieblas	14
Figura 27	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	15
Fotogramas 28 a 30	Filme Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón	19
Fotogramas 31 a 34	Filme Entre tinieblas	20
Fotogramas 35 a 38	Filme Que he hecho yo para merecer esto?	21
Fotogramas 39 a 40	Filme Que he hecho yo para merecer esto?	22
Fotogramas 41 a 42	Filme El matador	23
Fotogramas 43 a 48	Filme El matador	23 e 24
Fotogramas 49 a 50	Filme El matador	24
Fotogramas 51 a 52	Filme La ley del deseo	25
Fotograma 53	Filme La ley del deseo	25
Figura 54	Quadro de Hopper em que Almodóvar se inspirou: Nighthawks	25
Fotogramas 55 a 56	Filme El matador	26
Fotogramas 57 a 58	Filme Mujeres al borde um ataque del nervios	26

Fotogramas 59 a 60	Filme Atame	27
Fotogramas 57 a 60	Filme Tacones lejanos	28
Fotogramas 61 a 64	Filme Tacones lejanos	28
Fotogramas 65 a 68	Filme Kika	29
Fotogramas 69 a 70	Filme Kika	29
Fotogramas 71 a 76	Filme La flor de mi secreto	30
Fotograma 77	Filme Carne tremula	31
Fotogramas 78 a 79	Filme Hable com ella	32
Fotogramas 80 a 86	Filme Hable com ella	32 e 33
Fotogramas 87 a 90	Filme La mala educación	33
Fotogramas 91 a 92	Filme Volver	35
Fotogramas 93 a 102	Filme Volver	36
Figura 103	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	37
Fotogramas 104 a 105	Filme Volver	44
Fotogramas 106 a 107	Filme Volver	45
Fotogramas 108 a 111	Filme Volver	46
Fotogramas 112 a 113	Filme Volver	46
Fotogramas 114 a 115	Filme Volver	48
Fotogramas 116 a 121	Filme Volver	50
Fotograma 122	Filme Volver	51
Fotogramas 123 a 128	Filme Volver	52
Fotogramas 129 a 130	Filme Volver	53
Fotogramas 131 a 134	Filme Volver	54
Figuras 135 a 143	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	57 a 58

Fotogramas 144 a 145	Filme Atame	60
Fotogramas 146 a 147	Filme La ley del deseo	60
Fotogramas 148 a 149	Filme La mala educación	60
Fotogramas 150 a 152	Filme Bellissima	61
Figura 153	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	62
Fotogramas 154 a 156	Filme Volver	70
Fotogramas 157 a 158	Filme Volver	71
Fotogramas 159 a 162	Filme Volver	72
Fotogramas 163 a 165	Filme Volver	73
Fotogramas 166 a 169	Filme Volver	73 e 74
Fotogramas 170 a 173	Filme Volver	74
Fotogramas 174 a 175	Filme Volver	75
Fotograma 176	Filme Volver	76
Fotogramas 177 a 184	Filme Volver	77
Fotogramas 185 a 188	Filme Volver	78
Fotogramas 189 a 194	Filme Volver	78 e 79
Fotogramas 195 a 204	Filme Volver	79 e 80
Fotogramas 205 a 210	Filme Volver	81
Fotogramas 211 a 218	Filme Volver	82
Fotogramas 219 a 220	Filme Volver	84
Fotogramas 221 a 227	Filme Volver	85
Fotogramas 228 a 229	Filme Volver	86
Fotograma 230	Filme Volver	88
Fotogramas 231 a 232	Filme Volver	88

Fotogramas 233 a 234	Filme Volver	89
Fotogramas 235 a 236	Filme Volver	89
Fotogramas 237 a 239	Filme Volver	90
Fotogramas 240 a 242	Filme Volver	90 e 91
Figura 243	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	93
Figuras 244 e 245	O anúncio das sopas Campbell e uma das serigrafias seriadas da atriz Marilyn Monroe, inspirações de Warhol	95
Figura 246	Souvenir religioso	97
Figura 247	Cadeira com linhas curvas e estátua de jardim	97
Figuras 248 a 251	Objetos que demonstram o Kitsch	99
Fotogramas 252 a 253	Filme La ley del deseo	102
Fotograma 254	Filme La ley del deseo	102
Fotogramas 255 a 256	Filme Kika	103
Fotogramas 257 a 258	Filme La ley del deseo	103
Fotogramas 259 a 268	Filme Kika	104
Fotogramas 269 a 271	Filme Volver	106
Fotogramas 272 a 273	Filme Volver	106
Fotograma 274	Filme Volver	107
Fotograma 275	Filme Volver	107
Fotogramas 276 a 279	Filme Volver	108
Fotograma 280	Filme Volver	109
Fotograma 281	Filme Volver	109
Fotograma 282	Filme Volver	110
Fotograma 283	Filme Volver	110

Fotograma 284	Filme Volver	110
Fotogramas 285 a 289	Filme Volver	111
Fotograma 290	Filme Volver	111
Fotograma 291	Filme Volver	112
Fotogramas 292 a 293	Filme Volver	116
Fotogramas 294 a 297	Filme Volver	117
Fotogramas 288 a 300	Filme Volver	117 e 118
Fotograma 301 a 302	Filme Volver	118
Fotogramas 303 a 304	Filme Volver	119
Figura 305	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	125
Fotograma 306	Filme Volver	128
Fotograma 307	Filme Volver	132
Fotograma 308	Filme Volver	133
Fotogramas 309 a 316	Filme Volver	134 e 135
Fotogramas 317 a 320	Filme Volver	136
Fotogramas 321 a 332	Filme Volver	137 e 138
Figuras 333 e 334	Seth, It's a Good Life If You Don't Weaken	140
Figuras 334 e 336	Trabalhos de Cris Ware	140
Fotogramas 337 a 338	Filme <i>Tudo que o céu permite</i> , de Sirk	141
Figura 339	Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar	143

SUMÁRIO	Pág.
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – PEDRO ALMODÓVAR, CINEMA E FIGURINOS	5
1.1 O vestir codificado	6
1.2 Afinal, o que é figurino?	8
1.3 Pedro Almodóvar	15
1.3.1 Almodóvar vestindo personagens	17
1.4 O figurino de <i>Volver</i>	34
CAPÍTULO 2 – FIGURINO: UMA QUESTÃO DE SENTIDO	37
2.1 Figurino: construindo sentido	38
2.2 O figurino como vestuário representado	40
2.3 Que língua fala o figurino?	42
2.4 A significação no figurino	46
2.4.1 A estrutura significante	49
2.4.2 O significado	51
2.5 Eixos da linguagem	56
2.6 A metalinguagem no cinema de Almodóvar	58
CAPÍTULO 3 – O FIGURINO NA NARRATIVA ALMODOVARIANA: ANÁLISES	62
3.1 Figurino e narrativa	63
3.2 Narrativas	64
3.3 A narrativa de <i>Volver</i>	66
3.3.1 Resumo do filme	67
3.4 A narrativa do figurino em <i>Volver</i>	68
3.4.1 As funções das imagens do figurino	68
3.4.2 Sintaxe: a interdependência entre as imagens	76
3.4.3 Os processos de conotação do figurino	83
3.5 O nível das ações	87
3.6 O nível da narração	91

CAPÍTULO 4 – NARRAÇÕES SOCIAIS DE ALMODÓVAR: KITSCH, MELODRAMA E NEORREALISMO	93
4.1 O kitsch na narração de Almodóvar	94
4.1.1 O que é kitsch?	97
4.1.2 O kitsch e a crítica social de Almodóvar	99
4.1.3 O kitsch em <i>Volver</i>	105
4.2 O melodrama na narração de Almodóvar	112
4.2.1 <i>Volver</i> – um melodrama contemporâneo	115
4.3 O Neorealismo na narração de Almodóvar	119
4.3.1 Cinema neorealista italiano	120
4.3.2 Ramificação e decadência	122
4.3.3 Almodóvar e a influência neorealista	123
CAPÍTULO 5 – FIGURINO E A EXTERIORIZAÇÃO DAS EMOÇÕES	125
5.1 Figurino e imagens melodramáticas	126
5.2 As imagens melodramáticas	127
5.3 Figurino e melodrama	129
5.4 O olhar melodramático de Pedro Almodóvar	132
5.5 A cor da emoção	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS	148
ANEXO (Filmografia)	152

INTRODUÇÃO

A construção de um objeto de pesquisa no campo da Comunicação abarca, além da abordagem multidisciplinar e do apoio de diversas correntes teóricas, o que alguns autores denominam de “olhar comunicacional”, isto é, um olhar que contemple, em um determinado discurso ou narrativa, as várias relações tecidas entre texto, contexto, interpretação e atores envolvidos. Um objeto de pesquisa que pode ser chamado de comunicacional é aquele que nos permite estudar como a linguagem, ao aproximar diferentes interlocutores (um cineasta e seu público, por exemplo), pode não só estabelecer uma situação interativa, mas também produzir um acontecimento inusitado, uma experiência transformadora, dando acesso a um universo que só pode ser apreendido por meio de uma interpretação que relacione seus diferentes elementos textuais, situacionais e humanos.

Com este entendimento, olhamos para o figurino cinematográfico como sendo um objeto de linguagem, um lugar de representação, uma forma de narração e uma unidade comunicativa. Em outras palavras, aqui o figurino é visto como um texto, ou melhor, uma narrativa que conta uma história paralela àquela que se desenrola no filme. Ele é entendido como uma linguagem que se apresenta em diferentes estilos e códigos. Um arranjo estético que possui elementos em sua composição que não estão colocados somente como adornos, enfeites, ou proteção, mas que são operantes e possuem funções claras e definidas na narrativa. O figurino é uma linguagem que narra algo sobre uma determinada personagem dando origem a uma dinâmica discursiva que coloca em relação produtores, história e espectadores.

Nosso trabalho tem por objetivo apresentar o entrelaçamento entre o figurino e a narrativa cinematográfica. Para tanto, o escopo de estudo está centrado na filmografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar e em sua forma peculiar de representação por meio do figurino de suas personagens. Fazemos uma análise histórica, estética e estilística sobre as relações entre o figurino e o seu trabalho ao longo de quase trinta anos. Essa análise nos possibilita entender o funcionamento e as regulagens do figurino na filmografia do diretor.

A ideia é olhar o figurino na narrativa cinematográfica de Almodóvar para entender a função que ocupa nessa cadeia de comunicação de vários elementos que se entrecruzam. Fazemos uma reflexão sobre a significação das imagens por meio das roupas e a representação dessas na construção de personagens do diretor. Trata-se de saber como Almodóvar cria com extraordinária importância o figurino em sua filmografia e mais especificamente no filme *Volver*.

A escolha pelo trabalho do diretor espanhol se deu pela peculiaridade da sua estética. A profusão de cores, a atemporalidade do figurino e o estilo kitsch e melodramático, pareceram argumentos incontestáveis de pesquisa. Por ser um artista plural e tão intenso, Pedro Almodóvar desperta a curiosidade e se transforma em elemento-chave de uma infinidade de pesquisas acadêmicas, livros e artigos, que versam sobre os mais diversos temas, da paixão à retórica do desejo. Queremos retomar muitas dessas pesquisas e, de certa forma, atualizá-las ao dirigir um olhar para o artista com lentes que enfocam, sobretudo, o figurino dos seus filmes, algo até agora pouco explorado. Vamos olhar para a forma estética por meio da qual Almodóvar estrutura suas narrativas e saber como o figurino está inserido na complexa rede de sentidos que o artista costura.

Nosso trabalho é dirigido por reflexões semiológicas já que essas se desenvolvem, especialmente, na análise narrativa; acreditamos que seja uma lente adequada para o estudo do nosso objeto. Utilizamos como ponto de partida os trabalhos do teórico da comunicação Roland Barthes que vê certos elementos da imagem como verdadeiras mensagens. Nos trabalhos de Barthes sobre imagem, encontramos a ideia de que não há diferenças entre ler e ver. O estudioso convida a analisar as imagens como verdadeiros textos, ou seja, sistemas significantes onde a leitura não é somente uma técnica, ela atravessa emocionalmente seu leitor. Consoante a tais ideias, o diretor do filme é visto neste trabalho como um escritor que se vale das palavras para construir seu discurso, assim também faz o diretor que escreve com imagens.

As imagens do figurino estão compostas de importantes elementos de significação e, por isso, foi construído um trabalho sobre os fotogramas do filme a fim de que se possam apontar esses elementos no figurino das personagens.

O propósito é encontrar, na teoria geral da significação, toda a expressão afetiva e cognitiva que o figurino pode representar. O objetivo é descobrir se pelo sistema sóico das roupas é possível ter elementos cognitivos ou emotivos que estabeleçam uma unidade significativa completa dentro da narrativa. A intenção é, pelo estudo da Semiologia, entender os elementos de significação e destarte ver em que medida o figurino pode se constituir como linguagem. Portanto, o objeto de análise é muito mais que simples coadjuvante, ele é um código importante da comunicação visual, pois é percebido como uma estrutura natural que o diretor utiliza para construir as significações em seu filme.

A pesquisa do figurino no cinema é complexa e põe em prática diversas substâncias de análise como a linguagem, a imagem, a fotografia e o vestuário. Sendo assim, nosso trabalho se divide em cinco capítulos, organizados da seguinte maneira: o primeiro apresenta o figurino no trabalho de Pedro Almodóvar. São abordadas as principais expressões estéticas e estilísticas no trabalho do artista desde seu primeiro longa metragem *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de 1980, até o filme *Volver* de 2006¹.

O segundo capítulo apresenta o figurino no universo da linguagem, à luz da semiologia, tendo por direção as ideias de Roland Barthes. Essa abordagem teórica oferece uma gama de instrumentos conceituais que possibilitam uma exposição ordenada dos sistemas de signos, a fim de dizerem como eles produzem sentido. Será realizada ainda uma análise do figurino pelos dois eixos da linguagem; o do sistema e do sintagma para que possamos encontrar os diferentes preceitos de significação que possui. Ao ser analisado como um sistema, o figurino é observado como estrutura cujos elementos não possuem um valor próprio (língua), mas são significantes por estarem conectados por um conjunto de normas coletivas e, nesse caso, será descrito como língua. Em contrapartida, ao ser analisado como sintagma, será visto como fala.

O terceiro capítulo mostra o entrelaçamento entre a micronarrativa do figurino e a macronarrativa do filme. A análise do filme *Volver* envolve reflexões sobre a estrutura e funções da narrativa dentro de uma organização textual, tendo por norte as proposições de Roland Barthes, a exemplo do segundo

¹ A filmografia encontra-se no Anexo.

capítulo. É uma análise das representações narrativas a partir do figurino, perspectiva essa que o revela como um texto, em suas estruturas internas. O ponto central é que, ao utilizarmos a análise estrutural para a narrativa do figurino, deparamo-nos com uma estrutura que permeia toda trama do princípio ao fim, e que abre um leque ainda maior para seu entendimento.

O quarto capítulo é um resgate das principais influências artísticas do diretor, um cineasta espanhol, de origem simples, que carrega em seu trabalho elementos da cultura pop, do kitsch, do melodrama e do neorrealismo. Fazemos uma análise da narrativa que envolve o contexto social e cultural de Almodóvar desde o início de seu trabalho como diretor de cinema até o filme *Volver*. O fato de a narrativa ser vista como uma linguagem nos alerta para uma possibilidade essencial neste capítulo: a de que a narrativa do figurino desempenha uma função social fundamental no trabalho de Almodóvar e que lhe torna ainda mais complexo e envolvente.

O capítulo final abarca as imagens melodramáticas, termo cunhado pelo estudioso espanhol Josep María Català, e trata da exteriorização das emoções por meio do figurino de Almodóvar.

Podemos entender a análise de um filme como um conjunto de intervenções aplicadas sobre um determinado objeto que consiste em sua decomposição e em sua sucessiva recomposição, com o objetivo de perceber mais seus componentes, suas nuances, formas e função e entender sua estrutura interna e seu mecanismo. Em resumo, é uma análise em que construímos desconstruindo, para alcançarmos um melhor entendimento de nosso objeto de investigação, sem destituí-lo das características sensíveis que geralmente não se deixam captar pelo método científico e racional.

CAPÍTULO 1

PEDRO ALMODÓVAR, CINEMA E FIGURINOS



Figura 1 – Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar.

“A realidade me interessa como objeto representável e como elemento para construir ficção.” – Pedro Almodóvar

1.1 O VESTIR CODIFICADO

Este capítulo dirige um olhar sobre as imagens do figurino no cinema e sobre sua relevância para a narrativa de Pedro Almodóvar. Normalmente as pesquisas sobre figurino estão vinculadas aos estudos sociais da moda, ou sobre a influência dessa no cinema e pouco se pensa no figurino como elemento de representação, com unidade comunicativa e possibilidades de ser lido como um texto.

As vestes de uma personagem são como artifícios codificados, elementos simbólicos sob particularidades de formas e cores e apontam para uma complexa linguagem visual que expressa o que o diretor pretende em sua narrativa. O desafio a ser tomado a partir de agora é pensar no figurino do cinema como uma linguagem que é expressa por diferentes estilos e códigos. Para tanto, será percorrido todo trabalho fílmico do diretor espanhol Pedro Almodóvar, desde seu primeiro longa metragem até *Volver*, para entendermos a significação desse elemento em sua narrativa e saber quais são as expressões artísticas e marcas estilísticas do diretor.

Por ser um recurso carregado de simbologia, o figurino ocupa lugar de destaque na obra de Almodóvar. Seu interesse pela moda como expressão artística é antigo, e ele inúmeras vezes fez parceria com estilistas famosos, como Coco Chanel, Giorgio Armani e Jean Paul Gaultier em seus trabalhos. Com Gaultier, no filme *Kika*, criou figurinos memoráveis como os da personagem apresentadora de TV, 'Cara Cortada', que exibia roupas com muita simbologia e expressão estética.

Almodóvar gosta de vestir suas personagens e cuida pessoalmente desse processo. Para ele, as roupas ajudam a dar forma a personalidades e representam todo o universo que se deseja. Na arte de vestir, Almodóvar expressa sua estética e narra histórias exercitando a veia cômica e melodramática, gêneros que tanto o caracterizam:

Kika (1993) título e Kika personagem, uma mulher ingênua sem a menor consciência do perigo, com um otimismo quase surreal, ideal para uma comédia [...]. Almodóvar veste sua personagem com ares fortes, com o calor do vermelho, sua vestimenta condiz com as

comédias ingênuas, roupas muito femininas, visual meio retrô dos anos 1950. (RODRIGUES, 2008, p. 33).



Fotograma 2 – Filme *Kika*

Foi necessário percorrer toda trajetória fílmica do diretor para que pudéssemos entender o mosaico codificado e colorido com o qual Almodóvar cria uma atmosfera ímpar de paixão, sofrimento, loucura e poesia. Para cada filme seu, foi realizada uma breve análise de algumas das personagens, apontando o contexto artístico do diretor por meio do seu arco-íris de roupas.

Este capítulo está dividido em duas grandes partes, uma que trata da estética do figurino e outra da linguagem. A primeira parte abordará a forma do figurino como expressão estética na obra de Almodóvar. A segunda apresentará a possibilidade de entender o figurino como uma linguagem visual e trará como lente de análise a Semiologia das imagens e os preceitos do teórico francês Roland Barthes.



Figura 3 – Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar.

1.2 AFINAL, O QUE É FIGURINO?

O figurino é toda a produção composta de roupas e acessórios usados por uma personagem em determinada obra artística. Muito mais do que vestir o ator, ele vai contribuir para a incorporação física de uma personagem a ser interpretada, pois pode marcar status, profissão, idade e gênero. Como se fosse um depoimento, subentende mensagens sobre o filme e possui funções específicas dentro do contexto e perante o espectador.

Por ser um elemento estético carregado de simbologia, o figurino assume importantes funções no todo da cena, exteriorizando a personalidade e particularidades de cada personagem. É um componente ativo na edificação de um filme e dá respaldo para a narrativa favorecendo a comunicação com o espectador, conforme explica Maria Auxiliadora Leite Costa (2009, p. 104)

O figurino, diga-se de passagem, não engloba apenas a roupa, mas a maquiagem, cabelos, acessórios e adereços, e é a segunda pele do ator; sem o figurino, o personagem está desnudo, sem vida, sem referências. Entendemos como segunda pele, no caso do figurino, o vestuário e seus complementos, que revestem o corpo e que se transforma no primeiro espaço de comunicação no âmbito público; é por meio do figurino que o personagem adquire atributos e qualidades quase reais, idênticos ao espectador.

O vestuário das personagens é de fundamental importância e reúne elementos essenciais para o êxito do filme. As roupas aparecem como suporte técnico e artificial que emolduram a história narrada e revelam sentimentos, gostos e estilos por meio de suas cores, texturas e formas, conforme afirma Alison Lurie (1997, p. 19):

Muito antes de eu ter me aproximado o suficiente para falar com você na rua, em uma reunião ou uma festa, você comunica seu sexo, idade e classe social através do que está vestindo – e possivelmente me fornece uma informação importante (ou uma informação falsa) em relação ao seu trabalho, origem, personalidade, opiniões, gostos, desejos sexuais e humor naquele momento.

Uma vez que as roupas engendram um sistema de sentidos, por elas o espectador tem condições de identificar a situação da personagem, ainda que

não estejam presentes os elementos sonoros. O figurino, destarte, como elemento visual, contribui com a significação desejada pelo autor. Isso indica que nos filmes o guarda-roupa das personagens serve para descrever o pretendido, conforme explica Pedro Almodóvar (*apud* STRAUSS, 2008, p. 58):

É de fato muito importante, não apenas para as personagens, mas também para definir as bases estéticas do filme. Gosto muito de escolher uma espécie de uniforme para as personagens, isso lhes dá algo de mítico, tornando-as quase abstratas e mais universais. Assim, o fato de Victoria Abril só vestir Chanel em *De salto alto*, além de ser coerente com sua personagem de apresentadora de telejornais, é um modo de lhe dar uma espécie de uniforme – como no caso de Marisa Paredes, que no mesmo filme sempre veste Armani. Para mim estes uniformes expressam um sentimento que tem algo a ver com a tragédia grega.



Fotogramas 4 e 5 – Filme *Tacones lejanos*

Além das roupas, é importante que se pontue que os acessórios, como brincos, chapéus, bolsas e sapatos estão presentes para reforçar a mensagem sugerida na narrativa. “Cada elemento do figurino – a roupa, a maquiagem, o penteado, os adereços – utilizado no espaço corpóreo, tem um sentido determinado [...]” (COSTA, 2009, p. 104). O estudo da história da indumentária revela a forte simbologia destes acessórios, com significados sociais que vão desde a distinção de classes à representação da sexualidade. Justamente dessa simbologia que se vale o criador dos figurinos, pois seu trabalho é um mecanismo, uma técnica que se transforma em elementos de identificação.

Ao longo do processo histórico, o ornamento pode nos servir como elemento narrativo da própria História da humanidade. O ser humano foi capaz de atribuir-lhe valor simbólico, principalmente mágico e, com isso, aquilo que usava ganhou significado. Uma espécie de comunicação pela sua função que contém um objetivo final. (BRAGA, 2008, p. 15)

A simbologia é um artifício planejado e precisa estar em harmonia com o todo narrado. Se, porventura, algum elemento do figurino estiver fora do contexto, em desacordo com a história, evidentemente que o espectador será arrebatado para fora do filme, conforme descreve o diretor de cinema Carlos Gerbase (2003, p. 72):

Um figurino inadequado pode enterrar duas semanas de ensaio. O figurino esperto com um acessório acrescentado à última hora pode dar aquele toque que faltava numa determinada cena, muitas vezes ensaiada, mas ainda não satisfatória. Figurinos fazem parte da personalidade de qualquer pessoa, mesmo que ela jure que 'não liga pra moda'. O mesmo acontece com um personagem. Ele tem um armário virtual. [...] Figurinos são signos que ajudam a construir os personagens e devem participar da unidade dramática de cada papel.

Conforme a pesquisadora Stella Bruzzi (*apud* GERBASE, 2006), em seu livro sobre roupa e identidade no cinema, “os figurinos podem funcionar como ‘roupas icônicas’, capazes de se impor visualmente numa cena.” A autora cita o filme *Kika*, de Almodóvar, como um exemplo clássico desse tipo de figurino, em que as roupas da personagem *Andrea Cara Cortada* têm grande representação simbólica na narrativa.





Fotogramas 06 a 11 – Filme *Kika*.

De acordo com Marcel Martin (2007, p. 60-61), os figurinos do cinema podem ser definidos a partir de três conceituações básicas: 1. Realistas, quando retratam o vestuário de uma época com precisão histórica; 2. Pararrealistas, quando a vestimenta das personagens é inspirada na “moda da época” e a “preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples”; e 3. Simbólicos, que é quando o preciosismo histórico não tem tanta importância e o que conta é a “missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados da alma”.

Um bom exemplo do último tipo de figurino pode ser visto nas obras de Pedro Almodóvar, onde as roupas estão sempre carregadas de simbologia. Como em seu filme *Mujeres al borde un ataque de nervios*, em que os sapatos de salto da personagem Pepa revelam a mulher forte que é. Conforme disse a atriz, Carmen Maura, que interpretou a personagem no final dos anos 1980, época em que o salto alto começava a ficar ultrapassado para a mulher moderna e independente:

Para uma personagem como Pepa, os saltos altos são a melhor forma de assumir sua angústia. Se Pepa se solta perderá toda sua coragem. O exercício da elegância é uma disciplina, e aí reside sua maior força. Quer dizer que os problemas dela ainda não a dominaram. (MARTIN, 2007, p. 127)



Fotogramas 12 a 15 – Filme *Mujeres al borde um ataque del nervios*.

No mesmo filme, Almodóvar vestiu a personagem Lucía, que tem problemas psiquiátricos, com roupas da década de 1960. Conforme conta o diretor em entrevista para Frédéric Strauss (2008, p. 117):

Eu tinha encontrado modelos de Courrèges e mandei fazê-los para Julieta. Adoro as roupas dos anos 60. Além disso, elas têm uma função dramática no filme, uma vez que a mulher interpretada por Julieta enlouqueceu 20 anos antes, para ela esses 20 anos não existiram, viveu-os no vazio e na ausência de qualquer consciência. [...] É um elemento dramático muito forte, e ao mesmo tempo, a imagem é muito cômica.



Fotogramas 16 a 17 – Filme *Mujeres al borde um ataque del nervios*.

Os melodramas, como é o caso dos filmes de Almodóvar, apontam para elementos importantes na forma do figurino como a riqueza de texturas e cores.



Fotogramas 18 a 23 – Filme *La mala educación*

Esses elementos destacados do figurino podem ser apresentados de inúmeras maneiras, como: a) Contraste: entre cores, cenário, personagens, elementos antagônicos e muito discrepantes; b) Exagero: excesso de frequência de certo elemento, excesso de volume etc.; c) Ordem de aparição: primeiro objeto a ser notado pelo público; d) Ausência: a falta de certo elemento, como peças de roupa essenciais – a exemplo de nus – faz o público sentir a estranheza pela quebra da convenção social e, portanto, notar a falta desse elemento. Aponta Muniz (2004, p. 24): “Em síntese, o figurino, quaisquer que sejam as opções estéticas e ideológicas, determinantes em sua concepção deve ser um dos laços entre o público, a representação e a realidade, mesmo que seja a mais abstrata e imaginária.”



Fotogramas 24 a 25 – Filme *La mala educación*



Fotograma 26 - Filme *Entre tinieblas*

O figurino corresponde a uma função real inserida numa situação ilusória. Por não ser somente uma vestimenta que cobre a nudez das personagens, carrega significados e variantes, com funções simples e complexas. Como já foi dito, é a “segunda pele” da personagem e reforça os objetivos e linguagens que o todo quer passar.

Em síntese, podemos dizer que a estrutura do figurino no cinema é plástica e está composta por materiais com diferentes formas, linhas, superfícies e cores. As suas imagens comportam unidades e regras específicas que podem se configurar como uma verdadeira linguagem e estabelecer, assim, uma forma de comunicação.



Figura 27 – Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar.

1.3 PEDRO ALMODÓVAR

O cinema espanhol hoje tem o diretor Pedro Almodóvar como seu principal representante. Polêmico, intenso em suas narrativas e vibrante nas suas imagens, Almodóvar possui uma estética que conta a história de um artista múltiplo, com habilidade ímpar para falar do mundo feminino. É um contestador da sociedade contemporânea e um crítico debochado dos sistemas, sobretudo da mídia; faz da arte sua principal fala identitária.

Almodóvar constrói significados e simbologias com os elementos extravagantes que coloca em cena, e o seu universo é sempre kitsch. No seu trabalho, invariavelmente, o feminino está retratado com forte expressão visual e discursiva e seus figurinos contam muito disso. O diretor se consagrou pelos melodramas coloridos, em que as mulheres são representadas com acidez crítica e muita passionalidade, conforme afirma Rodrigues (2008, p. 30):

Podemos destacar como componentes constantes de sua obra: os títulos, a temática, o sexo, o elemento religioso, o elemento político, o cinema dentro do cinema, o voyeurismo, a televisão e a imprensa e, por último, as personagens que recebem um destaque maior, as figuras femininas de Almodóvar.

Artista de vanguarda, famoso pela estética kitsch espanhola² e pela influência da pop art, foi desenvolvendo mudanças ao longo de seus trinta anos de trabalho, com muita irreverência. No final dos anos 1980, seus filmes passaram a ser distribuídos mundialmente. Sua técnica e estilo falavam de uma Espanha moderna, guiada pela estética marcante de La Movida Madrileña³. Almodóvar se nutriu com o movimento cultural de seu país e passou a ocupar um lugar de reconhecido destaque no seu meio; o gosto pela provocação fez dele o grande representante da irreverente modernidade.

Almodóvar es un producto de la llamada 'movida madrileña', que dio sus frutos más sobresalientes en la década de los 80, un movimiento artístico-literario que surgió en la capital de España, donde se dieron cita una serie de personajes que, a la manera de los surrealistas en Francia o los del Bloomsday en Inglaterra, aglutinaron los cerebros más interesantes de la época. (HOLGUÍN, 2006, p. 40)

O desejo é seu grande tema, e não é à toa que sua produtora se chama *El Deseo*. Almodóvar repudia qualquer repressão, e seu afetivo interfere ativamente na sua produção. Ele reconstrói, a partir de sua vivência, outra leitura da vida, e neste jogo tece histórias que revelam o que pensa do mundo.

² A estética kitsch de Pedro Almodóvar será apresentada com aprofundamento, posteriormente, no decorrer da pesquisa.

³ Movimento da contracultura espanhola que decorreu à morte de Francisco Franco e representou a identidade moderna do país na década de 1980.

1.3.1 Almodóvar vestindo personagens

“No mundo todo, meus filmes aparecem com mais frequência em revistas de moda ou decoração que em revistas de cinema.” – Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar, um diretor múltiplo, envolve-se em todos os processos de realização de seus filmes, dando ao figurino o lugar de destaque que tem sido uma constante em sua obra. Além de toda preocupação estética que tem com o vestuário de suas personagens, Almodóvar demonstra muito envolvimento com a moda, sobretudo pela representação artística que essa possui. Muitos dos seus filmes contam com grandes nomes da moda que assinam figurinos, entre eles Versace, Gaultier, Armani e Chanel.

Para Almodóvar, o vestuário é de suma importância e se configura como um elemento artístico de grande representação fílmica, tendo esse elemento evoluído ao longo de sua trajetória.

[...] el vestuario lo aportaban los propios actores, o los compraba y creaba el director sobre la marcha. Desde los cuadros blancos y negros en el vestuario de su primer largo, además del choque colorista en medias y zapatos, hasta el actual, há recorrido todo el camino de la moda contemporánea. (HOLGUÍN, 2006, p. 194)

O trabalho de Almodóvar é o resultado evidente de sua trajetória cultural artística. Sua criação fílmica conta a história de um diretor que bebeu de diversas fontes da arte para expressar um estilo inconfundível que imprimiu marca. Fez sua incursão com trabalhos em salas *undergrounds* da Madri pós-franquista e encontrou na pop art americana a maior inspiração para sua versão kitsch espanhola. Foi comparado ao artista americano Andy Warhol e levou para seus filmes toda a inquietude artística dos jovens espanhóis de sua época, carregando na bagagem a crítica bem-humorada à cultura de massa e aos padrões repressores da sociedade.

Este hecho hizo que Almodóvar se convirtiese en el más directo discípulo de Warhol, no solamente en España, sino también en todo el mundo, de tal manera que se pueda afirmar que él mismo es un continuador de la obra de Warhol, tanto personal como profesional. (HOLGUÍN, 2006, p. 160)

Além de Warhol, outra forte influência no trabalho de Almodóvar foi o pintor americano Roy Lichtenstein que, com suas cores brilhantes, fez da linguagem do desenho em quadrinhos o núcleo da sua estética. Em determinado momento, Almodóvar, que escrevia fotonovelas, passou a ser seguidor do artista, sobretudo pelo caráter do humor com o qual se identificava.

A influência da cultura e contracultura americana era vista em toda expressão artística de Madri, da moda ao cinema, e foi o cerne no trabalho de Almodóvar. Ele fazia curtas-metragens com a super-oito que comprou após economizar trabalhando numa companhia telefônica. Durante os anos 1970 participou de diversos festivais e festas *underground*, onde apresentava seus filmes, passando a ser conhecido pelo trabalho divertido que fazia.

Em 1980, ainda trabalhando na companhia telefônica, faz seu primeiro filme comercial *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Desafiando todas as dificuldades de produção, filmou somente quando tinha dinheiro e cercou-se de amigos do teatro para poder finalizar o projeto. Almodóvar conta que o filme significou uma verdadeira escola e, conforme disse, “é um filme repleto de defeitos; quando um filme tem apenas um ou dois defeitos ele é só um filme imperfeito, ao passo que quando esses defeitos atingem uma grande profusão isso se torna um estilo.” (STRAUSS, 2008, p. 32)



Fotogramas 28 a 30 - Filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*

Depois lança *Laberinto de pasiones*, com estreia de Antonio Banderas e Imanol Arias no cinema. O filme dá início ao que Almodóvar chama de “temas romanescos” em sua obra, e tem por pano de fundo a Madri dos anos 1980, inebriada por *La Movida*. Nesse filme, o diretor reúne diversos gêneros para tratar da homossexualidade, tema também recorrente em sua obra.

En *Laberinto de pasiones* hace una recreación en un traje de Cecilia Roth del personaje de cómic Barbarella, [...] que vuelve en Kika. El vestido de Jane Fonda, con el pecho transparente através de una especie de sujetador de plástico, queda en Almodóvar relleno de insectos e cubierto con una capa, siendo el elemento más destacado del vestuario de la película. (HOLGUÍN, 2006, p. 194)

Almodóvar passa a abordar universos tipificados e faz do neorealismo italiano⁴ seu grande gênero de inspiração cinematográfica. Manipula com consciência o que chama a linguagem cinematográfica e faz o seu terceiro filme, *Entre tinieblas*, misturando humor e drama, num exercício constante de liberdade artística que tanto preza. O universo religioso asfixiante tem inspiração clara na estética barroca mesclada com a plástica pop em diversos elementos do filme. “En *Entre tinieblas*, hay un homenaje a Cecil Beaton en la oscarizada *My fair lady*, de modo que las vírgenes son ataviadas por sor Perdida (dedicada a la costura) como modelos de temporada, dependiendo de la estación climática”. (HOLGUÍN, 2006, p. 194)



Fotogramas 31 a 34 - Filme *Entre tinieblas*

Ainda sobre as influências que teve no cinema, foi feito um excerto da fala do diretor que classifica seu trabalho como um neorealismo espanhol recheado de “ironia cínica brutal”:

Como diretor, Ferán Gomez pertence a uma fugaz idade de ouro do cinema espanhol, fundamental para mim, que durou do fim dos anos 1950 até meados dos anos 1960. Esse período foi timidamente designado o “Novo Cinema Espanhol”. Nele se inclui a mais brilhante

⁴ O cinema neorealista italiano caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme documentário. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neorealismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época.

das trilogias de Berlanga [...] os primeiros filmes em espanhol de Ferreri [...], o primeiro de Saura [...] Miguel Picazo [...]. São essas as fontes em que me reconheço como diretor e roteirista. Trata-se de um tipo de cinema que, pelos temas, espírito e estilo, poderia ser classificado como neorrealista. [...] que se distanciava do drama, movido por um humor negro extremamente cáustico, sem nada perder de sua consciência social. (STRAUSS, 2008, p. 50-51)

A partir do seu filme *Que he hecho yo para merecer esto?*, de 1984, confrontado pelo neorrealismo italiano, Almodóvar começa a imprimir a marca da cor em seus filmes com função unicamente decorativa, guiado sempre pela concepção pop da cor. O filme é todo rodado em cores pastel e exigiu do diretor um trabalho árduo de reconstituição para conseguir o tom desejado. O humor negro está muito presente nesse filme, mas agora leva um tom menos emocional e mais social. Todos os elementos, inclusive o figurino, estão tomados pela essência kitsch, e traduzem o sentimento artístico do diretor. “O *Kitsch* protege meu pudor, e faço questão disto.” (STRAUSS, 2008, p. 63)



Fotogramas 35 a 38 - Filme *Que he hecho yo para merecer esto?*

Comprometido com o trabalho artístico em direção ao social, inicia seu enlace com o Surrealismo e Dadaísmo⁵ e passa a misturar gêneros para

⁵ O Surrealismo foi um movimento artístico e literário, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais. O Dadaísmo é a negação total da cultura, e defende o absurdo, a incoerência, a desordem, o

mostrar a sua indisciplina criativa. Almodóvar expressa suas inquietudes e assume diversas funções em seus filmes; ele escreve, dirige, atua, pinta, compõe músicas e veste suas personagens. É possível entender esse seu envolvimento pessoal, entre outras coisas, com as roupas de suas personagens, a partir do relato que fez sobre a criação do figurino em *Que he hecho yo para merecer esto?*:

As roupas de Carmen Maura, que para mim têm grande importância, pertenciam às minhas irmãs ou a amigas de minhas irmãs, na casa de quem fui buscá-las. Era absolutamente necessário que as roupas de Carmen não fossem novas, que tivessem aquela feiúra comum às roupas muito usadas. (STRAUSS, 2008, p. 73)



Fotogramas 39 a 40 - Filme *Que he hecho yo para merecer esto?*

Em seu quinto filme, *Matador*, Almodóvar vai narrar o universo da tauromaquia, assunto tabu de seu país, representando as incoerências sociais dos tradicionais papéis feminino e masculino. E sob diversos aspectos vai tratar do tema tabu por meio de elementos diversos, entre esses o vestuário, conforme explica:

Ainda que o universo da tauromaquia seja muito machista, por vezes o toureiro assume na tourada o papel de elemento feminino. Quando veste sua roupa brilhante e rígida, quase uma armadura, o toureiro tem algo de gladiador. Mas a roupa é também muito justa, e obriga o toureiro a ter gestos que não são particularmente masculinos, a saltitar como uma dançarina. (STRAUSS, 2008, p. 76)

caos. Politicamente, firma-se como um protesto contra uma civilização que não conseguiria evitar a guerra.



Fotogramas 41 a 42 - Filme *El matador*

É a partir deste filme que Almodóvar vai incorporar de vez o universo da moda, e, numa homenagem, interpreta ele mesmo o estilista Francis Montesinos. Contando com a colaboração do estilista e outros nomes importantes da *Moda da Espanha*, o figurino foi assinado por José María de Cossío. “Estos dos modelos, creados especialmente para la película, revisten su propio clima de seducción, pasión, erotismo y muerte, dentro del propio círculo del director.” (HOLGUÍN, 2006, p. 196)



Fotogramas 43 a 48 - Filme *El matador*

Outro exemplo importante que podemos destacar neste filme, em que Almodóvar utiliza o figurino para representar suas ideias, é quando faz do prendedor de cabelos da personagem principal um elemento simbólico importante da narrativa. “[...] o papel de Assumpta Serna em *Matador*, é no início muito masculino: é ela quem assume a parte ativa da relação com os homens, é ela quem põe fim, os penetra, matando-os com as agulhas com que prende os cabelos, é uma imitação proposital do toureiro.” (STRAUSS, 2008, p. 76)

Fotogramas 49 a 50 - Filme *El matador*

No ano seguinte, o diretor lança *La ley del deseo*, e nele introduz uma nova concepção artística. Traz à cena a luz e as cores do pintor hiperrealista Edward Hopper, que também influenciou a obra de Alfred Hitchcock, outra influência forte no trabalho do diretor. “[...] Almodóvar encontró un paralelismo estético-literário para su creación fílmica donde nada resulta artificioso” (HOLGUÍN, 2006, p. 174). Nesse filme as cores têm expressão puramente hiperrealistas, os verdes, laranjas, amarelos e ocres compõem a vida de seus personagens, misturadas à iconografia religiosa e kitsch recorrente na sua arte. É o filme que mais se aproxima, em termos formais, do trabalho recente de

Almodóvar, no que diz respeito à utilização de cores e luzes, “é um filme-chave na minha carreira e na minha vida”. Segundo as palavras do diretor:

Creio, ainda assim, que o interesse com que me dedico a todos os elementos do cinema – cores, guarda-roupa, cenários – já está presente em *Matador*. Foi com esse filme que realmente comecei a tomar consciência de meu interesse pelas possibilidades de escrita visual do cinema e a compreender que a linguagem do cinema me fascinava. (STRAUSS, 2008, p. 90-91)



Fotogramas 51 a 52 - Filme *La ley del deseo*



Fotograma 53 – Filme *La ley del deseo*

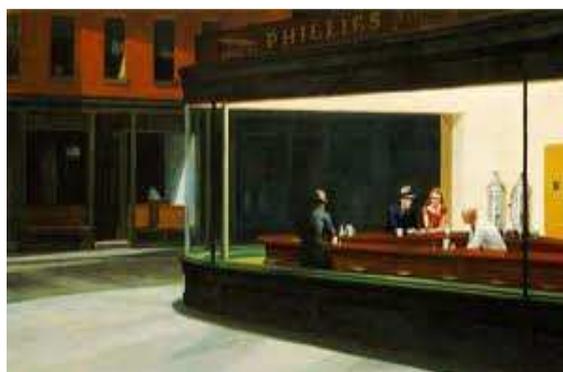


Figura 54 - Quadro de Hopper em que Almodóvar se inspirou: *Nighthawks*

Neste filme um elemento importante para a narrativa é a camisa do personagem Alvarado que é chave para o enredo. Conforme descreve Holguín (2006, p. 196): “[...] una camisa de Alvarado comprada en la calle Almirante (la calle de la movida del diseño y de la moda madrileña) es el desencadenante de la acción [...].”



Fotogramas 55 a 56 - Filme *El matador*

A exemplo do que vinha fazendo até então, lança o filme que lhe deu reconhecimento internacional, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, com a mesma profusão de cores e intensidade dramática que tanto o definem. Dessa vez, faz uso da cartela cromática apenas como referência formal da sua estética. Para cada filme, Almodóvar usará uma predominância de cor diferente e sobre a sua escolha em cada trabalho diz: “Muitas vezes é uma questão de intuição [...] porque não sigo qualquer regra, qualquer livro, só meu próprio gosto.” (STRAUSS, 2008, p. 114)

Nesse filme, o universo feminino é enfatizado pelo figurino da protagonista que usa muito salto alto e roupas justas. Outra referência feminina marcante no figurino é da personagem de Julieta Serrano que, em razão da sua demência, só usa roupas dos anos 60.



Fotogramas 57 a 58 - Filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

As cores e formas vão sendo moldadas na plástica de Almodóvar como forma de personificar seu cinema. Nos seus dois filmes seguintes, *Átame* e *Tacones lejanos*, Almodóvar faz uso das cores com o caráter decorativo e

referencial ao universo da pintura. Em *Átame* a cartela de cores fica marcada em diversos elementos visuais que vão desde o vestuário até os carros das personagens, inspirando-se no neoplasticismo do pintor Pieter Mondrian:

En *Átame*, aparecen ya en cartel y continúan desarrollándose en decorados, muebles, vestuarios e incluso en automóvel. Estos colores, los básicos: azul, rojo, naranja, rosa (em su caso) y verde, aparecen enfrentados, para resaltar el colorido, o perfectamente ensamblados. (HOLGUÍN, 2006, p. 176)



Fotogramas 59 a 60 - Filme *Atame*

O sistema colorista de Almodóvar toma conta de sua vida profissional e pessoal. O diretor passou a vestir roupas com a mesma gama de cores que marcava seu cinema, como se essa fosse sua própria identidade. “[...] chaquetas, pantalones, chalecos, camisas e zapatos del director forman un conjunto simbiótico em conjunción com su obra”. (HOLGUÍN, 2006, p. 178).

Em *Tacones lejanos*, seguindo todas as impressões de cor que vinha desenvolvendo até então, Almodóvar coloca outro elemento no vestuário de suas personagens, a arte psicodélica dos anos 70 e, apesar da decoração mais carregada, o resultado do trabalho ficou mais simples e clássico. “Todo este conjunto reviste un carácter multicolor, resultando una decoración puramente neobarroca, mezclada a su vez con notas de vanguardia totalmente personales que definen el personal estilo decorativo del director y su constante búsqueda.” (HOLGUÍN, 2006, p. 192)

Nesse filme, Almodóvar trabalha com Chanel e Armani, dois dos mais reputados nomes da alta costura europeia. Dentro da linha de cada estilista, os figurinos foram criados sob a ótica social e estética do diretor. Figurinos que representam e contam a história das personagens de maneira harmoniosa correspondendo sempre à visão conceitual e colorista de Almodóvar.

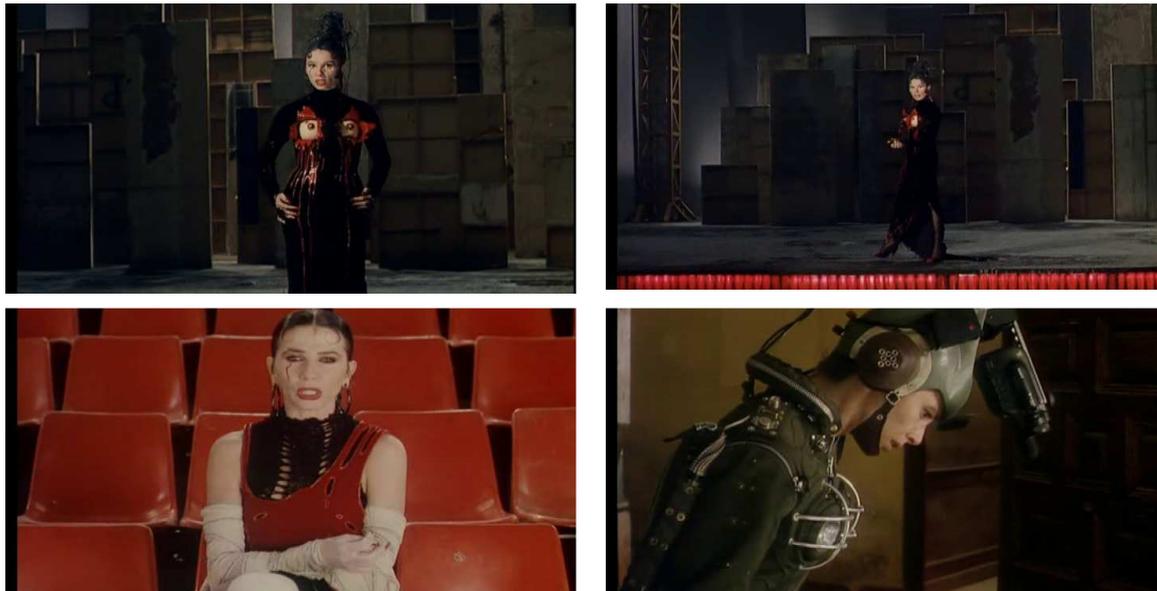
[...] Rebeca (Victoria Abril) viste los trajes de colores que respetan la propia trayectoria colorista del realizador, [...] representan a una clase social acomodada de la España de los 90. Becky del Páramo (Marisa Paredes), con trajes de Giorgio Armani, representa el triunfo de la elegancia, el colorido acorde con el personal mundo polícromo del realizador, como en el caso anterior, revisten un carácter de placidez, por la sencillez de su deño, y de triunfo, por la utilización de tejidos de seda. Estos modelos confieren a la protagonista un paralelismo vital. (HOLGUÍN, 2006, p. 197)



Fotogramas 61 a 64 - Filme *Tacone lejanos*

Seguindo a estética do exagero que muito lhe agrada, Almodóvar realiza seu filme *Kika*. Com figurinos criados por Jean Paul Gaultier para a personagem de Victoria Abril, o filme tornou-se um verdadeiro clássico no mundo da moda do cinema.

Estos modelos, inspirados en el punk y en los cómics Barbarella y Modesty Blaise, revisten un carácter único dentro del cine actual, porque recogiendo toda la tradición anterior, mezcla materiales de fibra moderna con plásticos y metales, utilizados por Rabanne. Estos trajes son la expresión iconográfica de la postura cruel de la televisión en torno a los reality shows, además de lo más original que el cine há dado en los últimos años. (HOLGUÍN, 2006, p. 198)



Fotogramas 65 a 68 - Filme *Kika*

O filme *Kika* revela um mundo com referências no pop e na pintura surrealista, e tudo se relaciona com a representação humana da cor na pintura de Pieter Mondrian⁶. (HOLGUÍN, 2006)



Fotogramas 69 a 70 - Filme *Kika*

Após seu último trabalho tão marcante, inicia a chamada segunda fase de Almodóvar⁷, com o filme *La flor de mi secreto*, um trabalho essencialmente feminino e sensível, com a cartela de cores em rosa e preto e que vai se dirigir para o universo masculino preto e vermelho de *Carne trémula*.

⁶ Pieter Cornelis Mondrian foi um pintor holandês modernista.

Em *La flor de mi secreto*, o vestuário das personagens é definido pelo hiperrealismo social, forma que Almodóvar insere sua narrativa para mostrar o mundo que pensa.

Leo, firme representante del mundo burgués, viste ropa sobria y minimalista, sin estridencias. Su madre es la viva representación de una señora procedente del mundo rural, tanto en su peinado como en su indumentaria (adquirida por el director de miembros de su misma familia), y su hermana representa la aspiración proletaria a la burguesía, tanto en su fondo como en su forma, de modo que su indumentaria de call es el típico traje Chanel de Zara, el formalismo de la falsa calidad de vida española. (HOLGUÍN, 2006, p. 284)



Fotogramas 71 a 76 - Filme *La flor de mi secreto*

Em *Carne trémula*, o diretor leva para o cinema a adaptação de uma novela essencialmente urbana e cheia de suspense. Nesse trabalho,

Almodóvar não tem muita preocupação com o vestuário de suas personagens, conforme afirma Holguín (2006, p. 289); “La moda no tiene un destacado papel, los personajes visten de forma adecuada a su clase social y posición, aunque hay una abundancia de productos comerciales que además de tener un carácter pop redundará en beneficio de la productora.”



Fotograma 77 - Filme *Carne tremula*

Após, em 1999, é lançado o filme *Todo sobre mi madre*, filme que deu o Oscar para o diretor. Neste trabalho, Almodóvar retoma todo seu olhar artístico e estético homenageando o teatro para retratar o universo feminino. Filme considerado como o mais “maduro” do diretor até então, traz em sua narrativa toda a essência e trajetória de Almodóvar. Retomando o papel que a arte tem em sua obra, insere elementos que revelam a identidade social das personagens do filme num universo colorista próprio do Almodóvar. Ao vestir as personagens nesse filme, manteve a preocupação de apresentar as identidades sociais do seu país.

La moda sigue siendo una aspiración de muchas españolas proletarias con ese afán de aparentar del pueblo español. La Agrado, ante la pregunta de Manuela sobre la autenticidad de un modelo que lleva puesto, parecido a un Chanel, contesta: es falso, con la de hambre que hay en el mundo. (HOLGUÍN, 2006, p. 296)



Fotogramas 78 a 79 - Filme *Hable con ella*

Passam 20 anos desde seu primeiro longa metragem, e Pedro Almodóvar, no auge do seu prestígio e reconhecimento de público e crítica, apresenta *Hable con ella*. Voltando ao universo da tauromaquia, o filme apresenta as temáticas e estilísticas tão recorrentes na obra do diretor. “[...] la moda (en los diálogos) y el arte (Leonor Watling – Alicia – es la viva reencarnación de las venus renacentistas y barrocas). Incluso hay un ritual al vestir a la enferma que está más cerca de la religión que del arte [...].” (HOLGUÍN, 2006, p. 300)





Fotogramas 80 a 86 - Filme *Hable con ella*

No ano de 2004, é lançado o filme *La mala educación*, uma confirmação do estilo de Almodóvar que traz temas como homossexualidade, drogas e religião, confirmando nessa multiplicação temática a constante do melodrama e da comédia em sua obra. No que diz respeito ao figurino, mais uma vez o diretor fará parceria com o estilista de moda Jean Paul Gaultier, inspirado pelas divas do cinema americano.



Fotogramas 87 a 90 – Filme *La mala educación*

1.4 O FIGURINO DE *VOLVER*

“Foi um filme que eu quis que fosse clássico no plano formal, para não distrair ninguém da história contada.” – Pedro Almodóvar

Em 2006, é lançado *Volver*, um filme que dá voz essencialmente a mulheres humildes, valentes e destemidas. Levou o prêmio pelo melhor roteiro e interpretação feminina no festival de Cannes do mesmo ano e indicado ao Oscar de melhor atriz à Penélope Cruz em 2007.

Almodóvar volta seu olhar para o passado, para sua infância e povoado, remontando sua trajetória de vida com um argumento sobre a morte que tem por moldura as histórias contadas por sua mãe e irmãs. *Volver* é um filme que revela muito bem a “segunda fase” do diretor onde apresenta suas personalidades como forma de introspecção necessária à sua arte; nele traz novamente o universo feminino pela ampla possibilidade de discurso emocional que gera.

Volver é um melodrama que exprime o sentido que o próprio título evoca: a volta ao passado. O feminino com sua força vital, traduzidos pela atmosfera cômico-dramática e kitsch, que aparecem correlacionados com o neorealismo italiano. Um filme que trata da solidão que se contrapõe à solidariedade; da fragilidade feminina que se contrapõe à força da beleza que encanta. Todo este argumento tem como pano de fundo o culto aos mortos e antepassados.

A narrativa significa o retorno de fantasmas antigos que machucam a lembrança e a vida da personagem Raimunda (Penélope Cruz). E por esse prisma que o filme vai abordar temas ácidos: incesto, adultério, homicídio e luto, sem deixar de nos dar esperança ao final, por isso não é um filme pessimista. Após a morte do marido, Raimunda consegue refazer sua vida ao lado da filha Paula (Yohana Cobo), abre um restaurante, recomeça a cantar, mas ainda teme o passado recente e distante. Por isso, o reencontro com Irene

(Carmem Maura), a mãe morta e que todos julgavam estar enterrada numa pequena cidade da Mancha, torna-se o conflito central do filme, mas ao mesmo tempo é o caminho para sobreviver ao medo do passado, porque mãe e filha possuem segredos muito próximos, um já quase esquecido, e o outro literalmente congelado num freezer do restaurante.

Volver é ainda o retorno de Almodóvar à sua terra natal, La Mancha, recriada com as cores de uma Espanha provinciana e folclórica. O filme constitui ainda uma alusão ao cinema, seja pelo aparecimento repentino de uma equipe cinematográfica que garante o sucesso do restaurante de Raimunda, seja pela aparição, na tela de uma TV, do vulto de Anna Magnani (uma das maiores atrizes da história do cinema italiano), em cena no filme *Belíssima* (1951), de Luchino Visconti. (HOLGUÍN, 2006)

Nesse trabalho Almodóvar não está mais tão envolvido com o mundo da moda para representar suas personagens. Elas são mulheres que se vestem com a simplicidade hiperrealista necessária para representar o mundo rural do qual fazem parte. Conforme observa Holguín (2006, p. 308): “En esta película, la moda tiene poca relevancia, puesto que su localización no requiere el trabajo de los grandes diseñadores. El vestuario es kitsch y rural, de mercadillo, como el de cualquier pueblo o aldea española.”



Fotogramas 91 a 92 – Filme *Volver*

Ao falar sobre o vestuário da personagem Raimunda, Almodóvar diz ter tido a preocupação em apresentar uma mulher que, apesar de viver uma realidade triste, mantém a beleza, a exemplo das grandes atrizes italianas.

[...] não hesitei em dar à Penélope uma imagem que recorresse a todos os artifícios puramente cinematográficos. Se eu tivesse mantido rigorosamente o registro neorrealista, ela teria sido menos maquilada, e vestida com menos esmero. Mas eu queria descobrir a imagem da mulher e da mãe de família em todo seu esplendor, tal como existe no cinema italiano. [...] No cinema italiano, as mulheres do lar também são ancoradas na realidade, mas continuam desejáveis. (STRAUSS, 2008, p. 288)



Fotogramas 93 a 102 – Filme *Volver*

CAPÍTULO 2

FIGURINO: UMA QUESTÃO DE SENTIDO



Figura 103 – Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar.

“O objetivo da investigação semiológica é reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação [...]”

Roland Barthes

2.1 FIGURINO: CONSTRUINDO SENTIDO

Foi possível constatar anteriormente que as imagens do figurino estão compostas de importantes elementos de significação. Sendo assim, pelos conceitos analíticos da Semiologia, a partir de agora, será realizado um trabalho sobre os fotogramas do filme *Volver* para que possamos entender a cadeia comunicante de que o figurino faz parte.

A Semiologia é uma ciência que se dedica ao estudo dos signos sociais, independente da sua natureza. Surgiu na Europa no início do séc. XIX tendo sua raiz nos estudos de Ferdinand de Saussure que tomou emprestado da Linguística os conceitos fundamentais para desenvolver sua teoria. O trabalho de Saussure foi todo dirigido pelas abordagens dicotômicas da comunicação: língua/fala, significado/significante, sintagma/sistema e denotação/conotação. E, de acordo com suas ideias, o signo linguístico é fundamental para o entendimento e aquisição da mensagem e da linguagem.

Mais tarde, o programa de Saussure recebeu adeptos também preocupados com a análise dos signos e a questão da significação na comunicação. Muitos pesquisadores passaram a olhar para a importância da linguística e a sua relevância no universo social, e Roland Barthes foi o maior expoente dessas ideias. O intelectual francês procurou entender os diversos eventos culturais como linguagens e desenvolveu um olhar sobre a forma, função e natureza dos signos que muito contribuíram para os trabalhos acadêmicos até hoje.

Em seus estudos, Barthes reviu os conceitos de signo linguístico e língua e reelaborou algumas ideias de seu mentor Saussure. Para ele, o signo é entendido da perspectiva da significação, o que amplia a concepção saussureana de signo e língua a tudo o que significa. Ele não se ateu somente à comunicação humana como fez Saussure, mas a todo sistema de significação.

Barthes foi professor do Collège de France, cargo de grande evidência e respeito na academia francesa, e um dos primeiros defensores da Semiologia. Procurou entender os diversos eventos culturais como “linguagens” e,

justamente por isso, se valeu dos estudos de Saussure como fonte inspiradora em seu trabalho.

Durante seu percurso, Barthes empregou à Semiologia o status de reconstrutora dos aspectos desprezados pelas disciplinas ortodoxas. Para ele, a Semiologia dizia respeito, portanto, a tudo que questionava as disciplinas vigentes na sua época. O estudioso fez uma incursão pelos principais conceitos de semiologia e discorreu sobre as distinções entre *língua/fala*, *significado/significante* e sobre as *relações sintagmáticas* e *paradigmáticas*, com preciosismo didático. Sobre cada um desses aspectos, apresentou possibilidades de aplicabilidade em diferentes ocorrências não-linguísticas, ou seja, em diversos fenômenos de significação.

Barthes acreditava existir um sentido para tudo e considerava qualquer sistema de signos, independente do seu conteúdo. Ou seja, independente do objeto, podendo ser o som, o vestuário, ou a comida, tudo está dotado de sentido e se articula como um verdadeiro sistema de linguagem que, por sua vez, deve ter diferenças e convenções, conscientes ou não, que o estabelecem.

Nos trabalhos de Roland Barthes sobre imagem, é recorrente a ideia de que não há diferenças entre ler e ver. Barthes propõe uma análise das imagens como se fossem textos, com sistemas significantes no seu interior narrativo. Consoante a esse entendimento que o diretor de um filme pode ser visto como um escritor que se vale das palavras para construir seu discurso, dessa forma ele também escreve com imagens a sua narrativa.

Em linhas gerais, a reflexão à luz da Semiologia das imagens do figurino pareceu pertinente por acreditarmos que essas se configuram como um objeto significativo essencial para a narrativa cinematográfica de Pedro Almodóvar. A Semiologia propõe a base para o entendimento dos contextos de significação existentes no figurino e oferece ferramentas que possibilitam entendê-lo como uma linguagem.

2.2 O FIGURINO COMO VESTUÁRIO REPRESENTADO

Barthes (2007) apontou para três diferentes sistemas do vestuário, cada um de acordo com a substância que está envolvida na comunicação. O primeiro foi o *vestuário descrito/escrito*, o segundo *vestuário fotografado* e o terceiro *vestuário usado/real*:

[...] o vestuário *descrito* jamais corresponde a uma execução individual das regras da moda, mas é um exemplo sistemático de signos e regras: é uma *Língua* em estado puro. [...] é *Língua* no nível da comunicação indumentária e *Fala* no nível da comunicação verbal. No vestuário *fotografado* [...] a *Língua* se origina sempre do *fashion-group*, mas não mais se apresenta em sua abstração, pois (...) é sempre usado por uma mulher individual, o que é oferecido pela fotografia é um estado semi-sistemático do vestuário [...], a *Língua* de moda deve ser inferida aqui de um vestuário pseudo-real [...], a portadora do vestuário (o manequim fotografado) [...] uma “fala” cristalizada [...] no vestuário *usado (real)* [...] reencontra-se a clássica distinção entre a *Língua* e a *Fala* [...] a indumentária (*Língua*) e o traje (*Fala*). (BARTHES, 2007, p. 29)

Ao definir e distinguir os três vestuários, Barthes (2009 b) vai falar em “estruturas” para poder enquadrá-los dentro de um sistema e fazer sua análise. Segundo seus achados, os “três vestuários” têm diferentes estruturas: um tem formas e materiais diferentes e sua relação é espacial (fotografado); outro tem palavras e sua relação pode ser lógica, ou sintática (escrito); e a terceira estrutura, a do *vestuário real*, será tecnológica. Destarte, nessas três estruturas, a icônica, verbal e a tecnológica, Barthes apontou distintos regimes de divulgação.

[...] A estrutura tecnológica aparece como língua-mãe, e os trajes usados, nela inspirados, não passariam de suas ‘falas’. As outras duas estruturas (icônica e verbal) também são línguas, mas, a crer-se na revista, que sempre pretende falar de um traje real primeiro, essas línguas derivadas, ‘traduzidas’ da língua-mãe, interpõem-se como mediadores de divulgação entre essa língua-mãe e suas ‘falas’ (os trajes usados). (BARTHES, 2009 b, p. 23)

Diante das definições de categoria criada por Barthes, que analisou imagens fotográficas em revistas de moda, algo importante foi considerado: a

diferença de objeto de análise. O figurino no cinema necessita, portanto, de uma atualização que neste trabalho foi definido como *vestuário filmado*. O figurino neste trabalho possui uma quarta estrutura para análise, pois ele é real, uma vez que foi produzido por alguém e vestido por um ator; e fictício, já que foi filmado para compor uma personagem.

Diante dessas distinções de estruturas do vestuário com diferentes regimes de divulgação, algo importante a ser considerado é a questão da *representação*, da *transformação* que ocorre entre elas. Onde uma irá ocupar o lugar da outra, uma estrutura vai *representar* a outra estrutura, um código vai se *transformar* em outro código. E, nesse sentido, está se falando do que Barthes chamou de *vestuário representado*.

O figurino é uma estrutura que representa a outra para compor uma personagem. Ele é a justaposição do *vestuário filmado* com o *vestuário real*, ou seja, ele pode ser entendido como um *vestuário representado*.

A exemplo de Barthes⁸, seguindo a premissa dicotômica *língua/fala*, é possível entender o figurino enquanto um objeto semântico. Essa concepção semiológica é o enquadramento para certas classes de imagens que comunicam ainda que sua substância não seja verbal e que pertencerão à categoria *fala*, e outras à categoria *língua*. Conforme descreveu Barthes (2009 b, p.41):

Língua é uma instituição, um corpo abstrato de coerções; *fala* é a parte momentânea dessa instituição, que o indivíduo extrai e atualiza para atender às necessidades da comunicação; a língua é oriunda da massa de falas emitidas, no entanto toda fala é extraída da língua: em história, essa dialética é a dialética entre estrutura e acontecimento; em teoria da comunicação, dialética entre código e mensagem.

O figurino na ideia de que é um *vestuário filmado* parte de um modelo, o do *vestuário-real*, e que tem sua origem na concepção do diretor do filme. No entanto, vale abrir um parêntese e pontuar que o figurino não é somente um

⁸ Barthes fez uso da dicotomia língua/fala para analisar o sistema da moda, mas preocupou-se somente com o vestuário-escrito. Neste trabalho, a proposta é a análise de outro elemento, o do vestuário-imagem.

modelo que copia o real conforme será visto mais adiante: ele também pode estar posto como produtor rico de sentido.

2.3 QUE LÍNGUA FALA O FIGURINO?

De acordo com o que se viu, Roland Barthes experimentou os pressupostos analíticos da linguística para estudar outros elementos de significação, uma vez que, para ele, “o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem”. Seguindo a trilha de Saussure em suas análises semiológicas, considerou a dicotomia língua/fala como a de maior relevância para o entendimento da linguagem em todas as ocorrências sociais.

Dividir os conceitos de *língua* e *fala* na análise linguística foi, portanto, transformador e primordial para o estudo dos diversos eventos sociais que se seguiram.

Os linguistas até então tratavam de coisas diferentes com nomes iguais e vice-versa. A ausência de uma terminologia adequada, precisa, objetiva, de alcance universal (e sabemos desde Sócrates, que só há ciência do universal), instrumento de trabalho imprescindível a qualquer ciência digna do nome, tolhia-lhes a expressão das ideias. Por exemplo, o termo língua tinha para alguns linguistas um determinado sentido; para outros já adquiria conotação totalmente diversa. (CARVALHO, 1997, p. 26)

Segundo o esquema saussuriano, a *língua* é um sistema linguístico e diz respeito a uma instituição social, enquanto a *fala*, em contrapartida, é individual e particular. No entanto, apesar dessa divisão, ambas estão emaranhadas, interdependendo uma da outra. “Não existe língua sem fala, e não existe fala fora da língua”. A *língua* é a linguagem menos a *fala*.

Para Barthes, a proeminência da *língua* apresentou-se metodologicamente imperativa, sobretudo, em seus estudos semiológicos sobre o vestuário⁹. Essa concepção é o enquadramento para certas classes de imagens que comunicam mesmo que sua substância não seja verbal e que

⁹ Em 1963 Barthes finaliza o livro *Sistema da moda*, resultado do trabalho de doutorado que iniciou em 1957.

pertencerão à categoria *fala* e outras à categoria *língua*. A *fala* como acontecimento, atualização das normas, conforme descreveu Barthes (2009 b, p. 41):

Língua é uma instituição, um corpo abstrato de coerções; *fala* é a parte momentânea dessa instituição, que o indivíduo extrai e atualiza para atender às necessidades da comunicação; a língua é oriunda da massa de falas emitidas, no entanto toda fala é extraída da língua: em história, essa dialética é a dialética entre estrutura e acontecimento; em teoria da comunicação, dialética entre código e mensagem.

De acordo com Barthes (2007), as mensagens icônicas passam a ter uma relação estrutural de redundância ou troca com o sistema da língua. Uma vez que a divisão entre língua e fala constituía uma classificação inicial importante para a análise semiológica, vamos propor um exercício a seguir. A partir de algumas imagens de *Volver*, será feita uma classificação para fatos que pertencerão à categoria *língua* e outra à categoria *fala*, deixando claro o caráter experimental para esse sistema de significação.

Os *Elementos* aqui apresentados não têm outro objetivo que não seja tirar da Linguística os conceitos analíticos a respeito dos quais se pensa *a priori* serem suficientemente gerais para permitir a preparação da pesquisa semiológica. Não conjeturamos, ao reuni-los, se subsistirão intactos no decurso da pesquisa; nem se a Semiologia deverá sempre seguir estreitamente o método lingüístico. (BARTHES, 2007, p. 10)

A *língua do figurino* aqui entendida é tudo aquilo que constitui um conjunto de formas, relações e estruturas. Na comunicação do figurino, a *língua* é constituída pelas oposições e associações das peças entre si. Ou seja, existem variações das peças funcionalmente iguais, por exemplo, existe mais de um tipo de saia, existem vários modelos de vestidos, diversos tipos de sapatos, variadas calças, infinitos chapéus. Nas palavras de Barthes (2007), é possível entender ainda melhor esta definição:

A língua do vestuário é constituída: 1) pelas oposições de peças, acrescentemos ou <<detalhes>> cuja variação provoca uma mudança no sentido (usar uma boina ou chapéu de coco não tem o

mesmo sentido; 2) pelas regras que presidem à associação das peças entre si, quer ao longo do corpo, quer em espessura [...] (BARTHES, 2007, p. 24)

As três personagens abaixo estão vestidas com blusas que se contrastam. Cada blusa marca o corpo de forma distinta, oferecendo várias possibilidades interpretativas acerca da personalidade das três mulheres. É possível que se diga, portanto, que blusa está inserida no conceito *língua*.



Fotogramas 104 a 105 – Filme *Volver*

A *fala*, conforme visto, é algo realizado concretamente, individualizado, escolhido, que responde a um estilo, a uma proposta intencional, deliberada e particular. Portanto, aqui, a *fala do figurino* recobre a parte unicamente individual da personagem, com vistas a exprimir suas características e particularidades pela roupa que veste.

Por meio do aspecto combinatório de códigos da *língua do figurino*, a *fala do figurino* será a manifestação externa da personalidade dos personagens. Então dizemos que o figurino possui uma *língua* e uma *fala*, sendo que cada um desses dois termos estão, evidentemente, envolvidos no

processo dialético que une um ao outro; “não há língua sem fala e não há fala fora da língua”.

Elementos da língua do figurino	Fala do figurino
Blusa com decote pronunciado	A mulher que usa roupas decotadas = Mulher sensual
Blusa com estampa de flores miúdas e decote discreto	A mulher que usa blusas floreadas = Mulher romântica, recatada
Blusa frente única e despojada	A menina que usa blusa frente única = Adolescente

Sendo assim, é possível dizer que a fala do figurino da personagem Sole é de uma mulher tímida, recatada e conta muito da sua personalidade. Ela foi abandonada pelo marido, sente medo de coisas banais e é muito ressentida. Sole veste roupas sóbrias que escondem sua beleza e revelam seu decoro.



Fotogramas 106 a 107 – Filme *Volver*



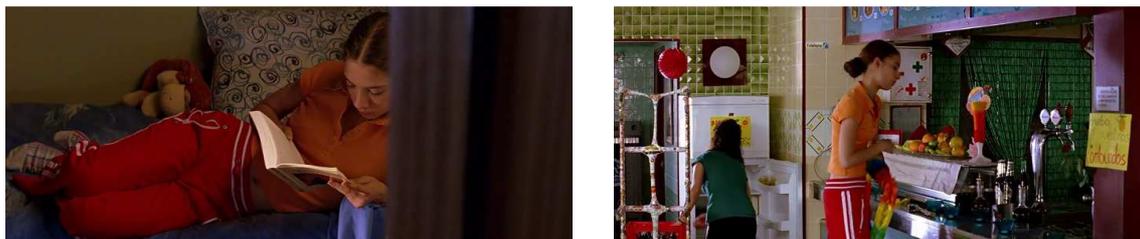
Em outra situação, a de Raimunda, é possível dizer que a fala do seu figurino expressa a personalidade de uma mulher que sabe de sua beleza e que a explora com cuidado. Raimunda é forte, determinada e muito sensual, suas roupas são justas, bem cortadas e ela sempre usa acessórios que valorizam sua beleza. Sobre a caracterização de seu personagem pelo figurino, Almodóvar (*apud* STRAUSS, 2008, p. 288) fala de um interessante trabalho:

[...] eu queria descobrir a imagem da mulher e da mãe de família em todo seu esplendor, tal como existe no cinema italiano [...] Em primeiro lugar, analisamos desde a maquiagem de seus olhos até a maneira de andar [...]. Seus cabelos penteados-despenteados exigiram tantos esforços quanto uma peruca de Maria Antonieta.



Fotogramas 108 a 111 – Filme *Volver*

A personagem Paula é uma menina adolescente, veste roupas condizentes com sua idade, e a *fala* de seu figurino conta muito disso. Suas roupas são despojadas, ela veste muito moletom, tênis, calças jeans e minissaias.



Fotogramas 112 a 113 – Filme *Volver*

2.4 A SIGNIFICAÇÃO NO FIGURINO

De acordo com a semiologia, o signo está composto pela junção de um significante (ou forma) com um significado (ou conceito, segundo Saussure). Conforme foi dito anteriormente, de acordo com Roland Barthes, certos elementos da imagem são verdadeiras mensagens. Tais mensagens, ou signos, fazem parte de uma realidade que merece ser entendida, uma vez que engendram tanta significação. Sendo assim, ao descrever o signo no cinema, Barthes chama atenção para dois fatores de grande relevância no estudo da cadeia comunicante: o emissor da mensagem e o receptor dessa. Segundo seu raciocínio, está claro que, no cinema, o emissor é o autor do filme que tem o dever de apresentar suas ideias e seu estilo pessoal de forma clara e eficiente.

“A invenção dos signos é feita dentro dos limites precisos, que o autor não pode transgredir, para não correr o risco de ser ininteligível” (BARTHES, 2005, p. 35). E ainda, para explicar o movimento de emissão, o autor explica:

Poderíamos dizer que a reserva de mensagens à qual o autor pode recorrer é constituída por zonas concêntricas: o núcleo mais utilizado funda uma verdadeira retórica do signo fílmico (páginas de calendário desfolhadas para significar o tempo passando); a zona periférica é constituída pelo que se poderia chamar de signos dissociados, em que a analogia entre o significante e o significado é de alguma maneira disjunta, inesperada [...]; poderíamos dizer que o valor estético de um filme é a função da distância que o autor sabe introduzir entre a forma do signo e seu conteúdo, sem sair porém, dos limites do inteligível. (BARTHES, 2005, p. 3)

De acordo com o autor, antes que se inicie um estudo sobre uma cadeia comunicante, é preciso pensar primeiramente em quem é o emissor da mensagem e a quem se dirige. Barthes (2005) chama atenção para o emissor da mensagem, por esse impor um estilo à obra que faz toda diferença no conjunto da narrativa:

A invenção dos signos é feita dentro dos limites precisos, que o autor não pode transgredir, para não correr o risco de ser ininteligível. No entanto, dentro desses limites, a reserva de signos é bem fluida; o autor pode haurir a força de sua mensagem numa espécie de léxico coletivo [...] a zona periférica é constituída pelo que se poderia chamar de signos dissociados, em que a analogia entre significante e significado é de alguma maneira disjunta, inesperada: é evidentemente, nessa zona que se situam a arte e a originalidade do diretor; poderíamos dizer que o valor estético de um filme é a função da distância que o autor sabe introduzir entre a forma do signo e seu conteúdo, sem sair porém dos limites do inteligível. (BARTHES, 2005, p. 36)

A intencionalidade do diretor, ou seja, do emissor da mensagem, de um filme, quando cria seus figurinos, é possível ser vista na fala de Almodóvar (*apud* STRAUSS, 2008, p. 290), sobre a personagem Irene no filme *Volver*: “Se a maquieei e envelheci, foi porque a mulher que representa viveu confinada anos a fio numa casa, sem poder sair ao ar livre, sem poder cuidar de si [...]. Então, a primeira coisa que ela pede à filha, quando sai dali, é para cortar os cabelos e tingi-los.”



Fotogramas 114 a 115 – Filme *Volver*

Quanto ao receptor da mensagem, no caso o público, Barthes (2005, p. 36) deixa claro “que a intelectualização do signo pode depender de certos níveis de cultura”. O autor afirma ainda que o arsenal sócnico de um filme evolui junto com o público e pode se transformar ao longo dos anos.

Por signo é possível entender como sendo tudo e qualquer elemento que seja capaz de representar outra coisa para alguém, desde um som até uma peça de roupa. Sob esse ponto de vista, é possível ainda dizer que as imagens visuais se configuram como signo e, por consequência, o figurino no cinema também pode ser um signo.

O termo signo é plural e amplo, tendo as mais variadas definições e nomenclaturas que, apesar disso, convergem invariavelmente para a mesma noção: a de relação. O signo evoca mentalmente algo que não se faz presente, mas que associa, estimula, une ideias, ou conceitos e os representa.

A Semiologia define o signo como algo que tem a finalidade de comunicar um sentido e tem por função a transmissão de ideias por meio de mensagens. Sob essa concepção, o signo está composto por dois elementos: o *significado* e o *significante*, aos quais é preciso somar um modo de *significação* ou de relação entre ambos. Ele se encontra num fragmento da imagem onde pode ser lembrado e reconhecido, aliás, o reconhecimento é próprio do signo. "Do ponto de vista estrutural, um signo é constituído pela junção de um significante (ou forma) com um significado (ou conceito, na linguagem de Saussure)." (BARTHES, 2005, p. 37). Serão vistos na sequência quais são esses dois elementos no signo fílmico e que relação se pode fazer com o figurino do filme *Volver*.

2.4.1 A estrutura significativa

Quanto ao significante, conforme dito anteriormente, sua definição está intrinsecamente ligada à do significado. O que os difere é que o significante é um elemento mediador que corporifica o significado. Ele é o concreto da figura do objeto, é o sensível do significado.

Barthes atribui ao significante características específicas que merecem ser destacadas neste texto. Segundo o autor, o significante pode ser heterogêneo, polivalente ou combinatório.

Será um significante heterogêneo quando lançar mão do estímulo de dois sentidos (visão e audição, por exemplo). “De maneira geral, a heterogeneidade dos significantes fílmicos não atinge valor estético a não ser que seja bem dominada – no caso, a riqueza não é valor fatal. As normas estéticas do filme são, antes, sobriedade e economia dos significantes [...]” (BARTHES, 2005, p. 39).

O significante será polivalente quando “expressar vários significados (é o que na linguística se chama polissemia), um significado pode ser expresso por vários significantes (é o caso que se chama sinonímia)” (BARTHES, 2005, p. 40).

Por fim é possível afirmar que o significante será combinatório, na unificação dos seus significantes, ou seja, “na enumeração paulatina, sem repetição, mas sem perder de vista o significado que deve ser expresso. Numa só palavra, há uma verdadeira sintaxe dos significantes.” (BARTHES, 2005, p. 41)

Para exemplificar a substância significativa, serão apresentados alguns signos extraídos das imagens do figurino do filme *Volver*. Eis uma breve apresentação do estabelecimento de léxico visual das roupas para cenas onde a 49^déa é passar o clima de luto pelo qual as personagens estão passando.

Fotogramas 116 a 121 – Filme *Volver*

Significados	Significantes
Mulheres e homens de luto	Roupas pretas em oposição ao colorido das roupas das demais personagens da trama.
Mulheres do interior	Roupas com corte conservador e sóbrio.

De maneira geral, está claro para todos com as imagens acima que o objetivo foi mostrar situações de luto por meio do significante das roupas pretas. Aqui, o diretor permite entender que as personagens são pessoas simples, do interior, e que estão, por meio do signo de luto, vestindo o preto.

2.4.2 O significado

No que se refere ao significado, de forma geral, ele tem um caráter conceitual. O significado é uma ideia que existe na memória do espectador, e o significante o atualiza. O significado é um apelo e não uma definição, não é uma igualdade matemática, mas um processo dinâmico. Ele só poderá ser entendido no interior do sistema de significação, onde um elemento vai repetir a ideia do outro. “[...] o significado é um dos relatos do signo; a única diferença que o opõe ao significante é que este é um mediador” (BARTHES, 2007, p. 43). O significado é a representação de algo, ele não é o objeto, o “algo” em si. Ele não é a consciência e tampouco é o real:

Em Linguística, a natureza do significado deu lugar a discussões, sobretudo referentes a seu grau de ‘realidade’, [...] o significado não é uma ‘coisa’ mas a representação psíquica da ‘coisa’ [...] o próprio Saussure notou bem a natureza psíquica do significado ao denominá-lo conceito: o significado da palavra boi não é o animal boi, mas sua imagem psíquica [...]. (BARTHES, 2007, p. 43)

Na maioria das vezes, o significado é um estado da personagem, a sua profissão, sua personalidade, sua identidade e posição dentro da narrativa. Sendo assim, para que se tenha uma ideia do que poderia ser o léxico dos significados do figurino no filme analisado, foi feita uma breve análise, conforme segue:



Fotograma 122 – Filme *Volver*

Significantes	Significados
Roupas esportivas, mochila nas costas, celular pendurado ao pescoço	Adolescente, despojada, filha
Roupas sensuais, saia justa na altura dos joelhos, bolsa grande, colar.	Mulher madura, vaidosa, mãe

Aqui nesse exemplo denota-se o significante como vestuário das personagens. Esse vestuário (significante) é um elemento mediador que está materializando o significado. Ele é real, palpável, visível e está corporificando o imaterial, que é o significado.

[...] os suportes gerais do significante são o cenário, o guarda-roupa [...]. Seu momento de aparecimento deveria ser objeto de um estudo particular; os signos são repartidos no filme segundo densidades diversas [...] (BARTHES, 2007, p. 73)

Voltando ao tema luto, encontram-se diferentes significantes e significados para ele envolvendo duas personagens irmãs no filme. Ambas, Raimunda e Sole, estão de luto devido à morte da tia Paula.



Fotogramas 123 a 128 – Filme *Volter*

Significante	Significado
Blusa decotada deixando à mostra o colo, saia justa com fenda na perna, deixando à mostra os joelhos.	Raimunda é sensual, feminina, forte, determinada
Blusa com decote canoa, corrente com crucifixo e calça comprida.	Sole é recatada, frágil, medrosa, tímida.

Existe ainda um terceiro elemento que compõe o signo e que é denominado de significação e que decorre da junção do significado com o significante. A significação pode ser entendida como uma trama, um elo entre o significado e o significante. Nas palavras de Barthes (2007, p. 48), “O signo é uma fatia (bifacial) de sonoridade, visualidade, etc. A significação pode ser concebida como um processo; é o ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo.”

A questão da significação fica posta como uma questão das relações internas ao sistema. O significado de um signo é o que os outros significados não são. Tudo no signo é relativo ao conjunto de signos de que faz parte. A significação aqui não é arbitrária. Ela é uma associação entre o elemento significante e o significado e não pode ser modificada aleatoriamente conforme a vontade do seu emissor, no caso presente, o diretor de um filme. Existe um “contrato” entre o diretor e o espectador que permite a significação; os significantes e os significados existem no inventário mental do público.



Fotogramas 129 a 130 – Filme *Volver*



Em suma, o signo é uma incitação, um conteúdo sensível cuja imagem mental está intimamente ligada, no nosso psíquico, a outro estímulo que ele tem que invocar para poder comunicar.

Muito mais que as unidades que as compõem, as imagens do figurino constituem um sistema de significações, composto de um significante, de termos materiais e visíveis – a indumentária das personagens – e um significado imaterial que é o mundo da representação das vestimentas¹⁰. Portanto, será denominado signo a correlação dos dois termos: significante indumentário da personagem e significado cultural/social.

Por exemplo, as imagens a seguir comporão um signo do figurino:

Nas imagens 1, uma blusa será o significante (indumentário) e o *justa com estampas floreadas*, será o significado (mundano). A imagem do figurino: *blusa floreada e justa* será o significante do significado implícito da *mulher sensual* e, portanto, um signo completo. “O significado tem caráter conceitual, ele é uma ideia; existe na memória do espectador, e o significante apenas o atualiza, tem sobre o significado um poder de apelo, não de definição [...]” (BARTHES, 2005, p. 43)

Nas imagens 2, o *casquinho xadrez com botões* será o significante e o *decotado e vermelho*, será o significado. A imagem do figurino: *casquinho xadrez, decotado e vermelho* será o significante do significado implícito da *mulher sensual*. O signo mais uma vez está formado para esta personagem.



Fotogramas 131 a 134 – Filme *Volver*

¹⁰ Barthes fez o mesmo exercício em seu livro *Sistema da moda*, mas com a estrutura do vestuário escrito.

Uma vez que o signo indumentário se coloca à leitura, por meio de imagens que o transformam em função (esta blusa serve para designar sensualidade à personagem), podemos supor que o figurino (ou vestuário imagem), comporta uma relação de significação que merece ser analisada.

A personagem Raimunda é uma mulher forte e determinada, porém sofrida e com uma marca terrível de dor familiar. No entanto ela é vaidosa, tem esmero ao se arrumar, transparece capricho e cuidados pessoais.

De acordo com o diretor, ele buscou na personagem exatamente esta marca da beleza e sensualidade ao vestir a personagem Raimunda:

Embora meu filme inspire-se no Neorealismo, com alguns toques de surrealismo, não hesitei em dar a Penélope uma imagem que recorresse a todos os artifícios puramente cinematográficos. Se eu tivesse mantido rigorosamente o registro neorrealista, ela teria sido menos maquilada, e vestida com menos esmero. Mas eu queria descobrir a imagem da mulher, da mãe de família em todo o seu esplendor, tal como existe no cinema italiano. [...] No cinema italiano, as mulheres do lar também são ancoradas na realidade, mas continuam desejáveis. (STRAUSS, 2008, p. 287)

Nas imagens anteriores há uma relação icônica com o vestuário e a personagem Raimunda. As formas, as cores, a estética dão sentido ao conjunto da obra. Diante disso, tem-se a comprovação de que o figurino encontra-se dentro dessa estrutura significante da narrativa cinematográfica. Para complementar, novamente foi feito um recorte da fala de Barthes (2005, p. 45-46):

[...] é preciso indicar as características específicas e históricas do signo fílmico. Em primeiro lugar, a relação entre significado e significante é essencialmente analógica, não arbitrária, motivada. [...] trata-se de uma semiologia estritamente analógica, não simbólica: quando se quer significar um general, é uma farda de general com todos os seus detalhes que se representa.

Não se pode, portanto, discorrer sobre a linguagem para um sistema de signos fora da junta articulação onde a relação significante/significado é essencialmente analógica.

2.5 EIXOS DA LINGUAGEM

Seguindo a terminologia dos pares dicotômicos propostos por Saussure, será introduzido um terceiro elemento para a classificação do objeto significante: o figurino.

Saussure determinou dois eixos para os signos se organizarem em códigos. Um é o paradigma, conjunto de signos que possibilita a escolha daquilo que será usado. O outro é o sintagma, que diz respeito à mensagem onde os signos escolhidos se combinam. Exemplo: a roupa de uma mulher sensual. A estrutura da roupa tem variedade de cor, tipos de saia, tipos de blusas e acessórios (Esse é o paradigma ou sistema). Dentro de cada um desses elementos existe uma variedade de opções de uso. Assim, cada personagem é composta, é vestida e o resultado final é o sintagma.

Existe um valor no signo, com dois termos: se modificamos um dos seus termos, modificamos todo sistema. Esses termos ou planos de funcionamento no signo são: 1) sintagma; 2) paradigma, ou sistema, conforme Barthes. Cada termo emprega o seu valor da oposição com os que estão antes e depois. Na cadeia de palavras, os termos reúnem-se presencialmente. É o plano dos sintagmas. No plano das associações, as associações têm entre si coisas em comum, estabelecem grupos com relações infinitas. Para Saussure, o sistema é uma série de campos associativos, ou determinados por afinidades de sons ou de sentido. Essa organização interna de um campo associativo ou paradigma é a oposição, relação ou correlação.

O terceiro par dicotômico será tratado com maior clareza no decorrer da pesquisa, sobretudo no capítulo da narrativa.

Para dar exemplo, nas colagens abaixo, foi realizada uma seleção de fotogramas da personagem Raimunda. A ordem da troca do figurino está organizada no plano sintagmático, ou seja, conforme a história evolui, as trocas de figurino vão acontecendo.





Figuras 135 a 143 – Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar.

2.6 A metalinguagem no cinema de Almodóvar

Metalinguagem é a linguagem da linguagem, ou melhor, é a linguagem que olha para si mesma. A metalinguagem descreve a linguagem, bem como acontece no caso da Semiologia. De acordo com Barthes (2007, p. 88), “[...] uma metalinguagem é um sistema cujo plano do conteúdo é ele próprio constituído por um sistema de significação; ou, ainda, é uma semiótica que trata de uma semiótica.”

O termo hoje é abrangente e diz respeito a todos os tipos de linguagem, inclusive a cinematográfica. O cinema dentro do cinema é uma prática que há muito vem sendo apresentada pelos diretores, com François Truffaut com *A noite americana*, filme em que fez

uma reflexão sobre a Sétima Arte. De acordo com o que escreve Samira Chalhub, a metalinguagem pode ser explicada da seguinte maneira:

Todas as vezes que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor, estamos no âmbito da metalinguagem, isto é, quando alguém diz: isto é, rediz em outras palavras o que já havia dito. [...] enquanto extensão conceitual, linguagem refere-se a tudo desde que o homem é um animal simbólico, o ser da fala [...] assim se faz sua relação dialógica com o universo, em si já um sistema de sinais. Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto (CHALHUB, 1997, p. 8)

Pedro Almodóvar é um diretor que também faz muito uso da metalinguagem em seus trabalhos. Desde o início, não raras vezes, em seus filmes, ele se remete a outros filmes de diretores que admira, ou até mesmo dos seus próprios trabalhos. É um artista que faz sempre uma transposição fílmica daquilo que vive no seu entorno e da sua relação com o cinema. Sobre o uso da metalinguagem no cinema, Ligia Wild comenta:

No uso da metalinguagem, os dois mundos – o ficcional e a realidade – interseccionam-se, interpretam-se e, paradoxalmente, é criado um distanciamento, uma descontinuidade que evita que o espectador os confunda, que misture realidade com ficção, o que lhe permite perceber seu sentido simbólico (WILD, 2009, p. 125)

São muitos os exemplos em que Almodóvar se refere ao cinema em seus filmes, um desses é *Átame*, em que mostra a vida de um diretor de cinema no final de carreira. Outro exemplo é o filme *La ley del deseo*, em que faz uma clara autorreferência ao apresentar um personagem diretor de cinema e teatro, jovem e gay. Neste trabalho mostra todas suas angústias, dificuldades de relacionamento, os amigos e amores. “Almodóvar nos presenta su forma de ver y crear un producto cinematográfico independiente en *La ley del deseo*, y el caso de un director ante el rodaje de su última película en *Átame*” (HOLGUÍN, 2006, p. 126). No filme *La mala educación*, outra vez Almodóvar leva o cinema para seu cinema e constata: “para mim, Má educação é uma celebração dos poderes da ficção. E o que é essencial – isto é, a vida e o cinema – sai são e salvo do filme.” (STRAUSS, 2008, p. 280)

Fotogramas 144 a 145 – Filme *Atame*Fotogramas 146 a 147 – Filme *La ley del deseo*Fotogramas 148 a 149 – Filme *La mala educación*

Sobre a sua relação de grande empatia com a metalinguagem cinematográfica, Almodóvar explica:

La perspectiva de hacer dos películas en una me atraía mucho, pero ésa no era la única razón. Me encanta rodar en estudio porque me encanta mentir con un decorado, pero también me encanta que los decorados se representen a sí mismos, que lo falso represente la falsedad, que un estudio represente un estudio y que una pared esté sostenida por riostras. Esa es la parte teatral que toda película lleva dentro, y que yo tiendo a desvelar. La fisiología del lenguaje. La autenticidad del artificio. No hay nada más auténtico que el artificio desnudo. (HOLGUÍN, 2006, p. 128)

Outro exemplo de metalinguagem pode ser visto em *Volver* nas cenas em que a personagem Irene está assistindo ao filme *Bellísima*, de Luchino Visconti, numa referência à história da sua filha Raimunda que foi estuprada pelo pai aos 14 anos de idade. Almodóvar usou as cenas do filme de Visconti não só para referenciar o cinema italiano que lhe serviu de inspiração, mas também por acreditar que a personagem que a atriz Anna Magnani representou é um ícone de bravura, que mostra muito do que o diretor queria para suas personagens. Conforme seu próprio relato sobre as cenas: “Para mim, a imagem de Anna Magnani penteando-se diante de um espelho, vestindo uma simples combinação, é, por excelência, a própria imagem da maternidade e da mulher forte na iconografia do cinema.” (STRAUSS, 2008, p. 285). Segundo Almodóvar, a atriz Carmen Maura representou a “imagem absoluta da mãe” em *Volver*.



Fotogramas 150 a 152 – Filme *Bellísima*

CAPÍTULO 3

O FIGURINO NA NARRATIVA ALMODOVARIANA: ANÁLISES



Figura 153 – Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar.

“É justamente essa falta de estilo aparente que gerou o estilo Almodóvar” –

Júlio César Barbosa

3.1 FIGURINO E NARRATIVA

O figurino no cinema dá maior entendimento à narrativa e amplia a expressão fílmica. Ele completa e reforça a imagem do filme, pois tem uma função estética de grande importância uma vez que é um elemento de significação visual.

Neste capítulo, a proposta é apresentar as relações entre o figurino e a narrativa do filme *Volver*. A análise da narrativa se dará sobre as posições entre os elementos que a constroem. A pretensão é saber quanto os figurinos dialogam com o texto fílmico, incorporando-se à narrativa e imprimindo, por meio dessa estrutura estética, uma marca única e inconfundível de Pedro Almodóvar.

Será realizada uma análise de narrativa que envolve todo contexto cultural de Almodóvar desde o período *underground* em que surgiram seus primeiros trabalhos até o filme *Volver*. O resgate retoma as principais influências artísticas na vida do diretor, um cineasta espanhol que carrega em seu trabalho elementos da cultura pop, do kitsch, do melodrama e do neorrealismo.

A análise da narrativa de *Volver* envolve reflexões semiológicas, tendo por norte as proposições de Roland Barthes, a exemplo do que vem sendo feito desde o capítulo anterior. A ideia é encontrar a função do figurino no interior da narrativa do filme para entender qual o seu papel nesta cadeia comunicante de vários elementos que se entrelaçam. Serão demonstrados exemplos do quanto o figurino é importante elemento de representação visual na narrativa de Pedro Almodóvar porque, ao compor a segunda pele das personagens, dá origem a uma dinâmica discursiva.

3.2 NARRATIVAS

As narrativas fazem parte da vida dos indivíduos desde os primórdios quando, nas pinturas nas cavernas, contavam histórias uns para os outros. Narrativa é um termo polissêmico que pode designar tanto um gênero literário épico, quanto o conjunto de relatos organizados por critérios temáticos, geográficos e estético-literários. Seu conceito é estudado a partir de diferentes perspectivas teóricas, mas duas delas estão destacadas das demais neste trabalho: as funcionalistas e as estruturalistas. A primeira, como o nome mesmo diz, olha para a função da narrativa; e a segunda, para seu processo.

As narrativas têm múltiplos conteúdos em sua essência e podem ser apresentadas sob diferentes expressões; elas podem ser escritas, visuais, orais, ou mais de uma ao mesmo tempo, bem como descreveu Roland Barthes (2009 a, p. 19), “[...] está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação.”

Por sua pluralidade na forma, as narrativas admitem diversas abordagens interpretativas, da histórica à psicanalítica, da etnológica à estética. Muitos foram os estudiosos que se preocuparam em analisá-las e classificá-las, a começar pelos formalistas russos Lévi-Strauss e Propp, que propunham que as narrativas estão além da simples reunião de fatos anárquicos, elas são organizadas temporal e espacialmente de maneira que podem ser analisadas e descritas ordenadamente. (BARTHES, 2009 a, p. 26)

A análise estrutural da narrativa teve início em diferentes grupos da Europa e do leste europeu. Vladimir Propp, um precursor dos formalistas¹¹ russos, desenvolveu uma teoria sobre a estrutura dos contos populares russos. Seu estudo, conhecido bem mais tarde no ocidente, acabou se tornando um clássico para os demais teóricos da narrativa, por explicar a estrutura do enredo e a função dos personagens numa história. Os estruturalistas

¹¹ Os formalistas tinham esse nome justamente porque buscavam as formas da literatura, mais do que o conteúdo.

trabalhavam com a concepção da narrativa como uma entidade autônoma, que possui suas próprias regras e se diferencia de narratividade.

O estruturalismo fornece metodologias de análise e, como tal, permite o exame de relações e funções dos elementos em diversos sistemas. Dois grandes nomes o representaram em diferentes campos de estudo: Claude Lévi-Strauss, na antropologia; e Ferdinand de Saussure, na linguística. Os estudos sobre narrativa que decorreram da teoria de Saussure, junto com a dos formalistas russos, tiveram seu auge com trabalhos como os de Roland Barthes.

Os chamados estruturalistas tiveram a preocupação com características comuns a todas narrativas e estudaram a sua natureza, forma e função. O cerne do estruturalismo está no *Cours de linguistique générale* de [Ferdinand de Saussure](#) que, de acordo com o que foi visto no capítulo anterior, entendeu a língua como um sistema em que seus elementos só podem ser definidos a partir das relações de equivalência ou de oposição que possuem entre si. São tais relações que fazem a estrutura. Foi uma abordagem que se prestou para analisar não apenas a língua, mas a cultura, a sociedade, a medicina e muitos outros campos. Sua proposta é estudar as interrelações, as estruturas pelas quais o significado é produzido dentro de um determinado meio. Saussure preocupou-se com o significado dos signos. Sua teoria linguística estruturalista provocou expressivas mudanças nas ciências humanas a partir da década de 1950. Seus estudos influenciaram o período seguinte, que lidou com a desconstrução da narrativa.

Os estudos estruturalistas da narrativa procuram por uma linguagem narrativa, ou melhor, por uma estrutura narrativa universal, com princípios elementares, que trabalhe com suas extensões sintagmáticas e paradigmáticas. A sintagmática une eventos numa situação de encadeamento. Já a paradigmática é aquela que possibilita o figurino juntar-se com o cenário, interagir e trazer associações que acentuam situações narrativas.

Em 1977, Roland Barthes escreve o ensaio “Análise estrutural da narrativa” para dizer como a narrativa se organiza. Para ele, tudo na narrativa tem sentido, ainda que em diferentes níveis. Portanto, ela concebe uma hierarquia de instâncias que só serão compreendidas na medida em que se

analisa a sua construção no nível das funções, das ações e no nível da narração. São duas grandes categorias de elementos: a das funções e dos indícios, conforme descreveu Gardies (2007, p. 77):

Às primeiras cabe a tarefa de fazer avançar a narrativa, os segundos devem enriquecê-la. Umas estão mais do lado do <fazer> e os outros do lado do <ser>. As funções trabalham num eixo sintagmático, encontram a sua justificação mais tarde na narrativa, abrem uma alternativa: o telefone toca, o protagonista atenderá ou não? Os indícios recebem uma sanção paradigmática, o seu sentido lê-se relativamente a saberes <fora de texto>: se o telefone é vermelho, e não branco ou preto, isso pode conotar diversos significados.

Essas duas grandes classes se subdividem em outras duas: as funções cardinais e catálises, informantes e índices, conforme será visto mais adiante. Todas contribuem para o ritmo da narrativa e lhe dão sentido e singularidade. Da abordagem estrutural iniciada por Propp, ao programa de análise proposto por Barthes, passando pela semiótica de Greimas, a metodologia de análise da narrativa tem muito em comum. O que é levado em conta são os suportes e discursos diferentes. “Pedagogicamente, este nível de análise oferece grande rentabilidade, pois permite trabalhar sobre textos de natureza diferente sem que seja especialista nessas linguagens.” (GARDIES, 2007, p. 78)

3.3 A NARRATIVA DE *VOLVER*

Pedro Almodóvar, em seu filme *Volver*, anuncia muito mais que o retorno que o título indica, o filme emerge da memória afetiva de Almodóvar e das boas lembranças que carrega de sua mãe, irmãs e da região manchega em que nasceu. Surreal e melodramático como tantos outros trabalhos seus, neste, a narrativa foi baseada nas histórias de sua infância e que foram contadas por sua mãe e amigas na beira do rio enquanto lavavam roupas. É uma história tecida sobre o tema da morte e da clausura emocional, e que traz redenção e restauração das emoções muito significativas para a narrativa. O perdão é a redenção. As personagens são pessoas simples, porém fortes que vivem fatos

incríveis, rituais e costumes estranhos e estão à mercê do vento do leste que atordoava o povoado quando sopra.

3.3.1 Resumo do filme¹²

Madri, dias atuais. Raimunda é uma jovem mãe dinâmica e sedutora, cujo marido está desempregado e a filha em plena adolescência. O orçamento doméstico é magro, e é por isso que Raimunda faz biscates. É uma mulher forte, uma perseverante nata, mas muito frágil emocionalmente. Desde a infância mantém silêncio sobre um terrível segredo. Sole, sua irmã, é um pouco mais velha. Tímida e medrosa, seu ganha-pão é um salão de cabeleireiro clandestino. Seu marido a abandonou, partiu com uma freguesa. Desde então, Sole mora sozinha. Paula é a tia das duas e mora na aldeia de La Mancha onde toda a família nasceu, uma aldeia varrida pelo vento do leste, a causa direta da elevada taxa de loucura registrada na região. O maldito vento é responsável por múltiplos incêndios que devastam a zona a cada verão. Os pais de Sole e Raimunda morreram num deles. Um domingo de primavera, Sole chama Raimunda para lhe dizer que Agustina (uma vizinha da aldeia) lhe telefonara para participar a morte de sua tia Paula. Raimunda adorava a tia, mas tem medo de ir ao enterro porque, ao voltar de um de seus biscates, encontrou o marido morto na cozinha, com uma faca enfiada no peito. Sua filha lhe confessa que foi ela que matara o pai, que estava bêbado e tentara molestá-la. Para Raimunda, o mais importante é salvar a filha. É evidente que não pode acompanhar Sole ao enterro da tia em La Mancha. A contragosto Sole vai sozinha à aldeia. Entre as mulheres que vieram lhe dar os pêsames, Sole ouve rumores de que sua mãe, que morreu num incêndio com seu pai, teria voltado do além para cuidar da tia Paula durante os últimos anos. Os vizinhos falam com grande naturalidade do “fantasma” da mãe. Quando volta para Madri de carro, Sole se perde, pois ouve ruídos saindo do porta-malas. Uma voz de mulher lhe pede para abri-lo e deixá-la sair, ao mesmo tempo que declara que é sua mãe. No início Sole entra em pânico. Mas acaba por abrir o

¹² Conforme Frédéric Strauss em *Conversas com Almodóvar* (2008, p. 311).

porta-malas, descobrindo, envolvida em sacos, o “fantasma” da mãe, idêntica a quando era viva, exceto pelos cabelos, agora brancos e desgrenhados, e a pele mais pálida. Sole sobe até seus aposentos com a mãe e lhe pergunta quanto tempo ela pretende ficar. “Enquanto Deus quiser”, responde o “fantasma”. Diante da enormidade da resposta, Sole não tem outra alternativa senão coabitar o fantasma materno e integrá-lo em seu trabalho no salão. Não se atreve a revelar à irmã a situação que está vivendo. Raimunda limita-se a dizer que Paco, seu marido, deixou-as, e que pressente que ele não voltará. Tenta livrar-se do cadáver do marido, mas não encontra tempo para isso, pois surgiu a oportunidade de um novo trabalho que lhe oferece uma solução para o problema. As duas irmãs empreendem uma fuga e sobrevivem a situações tensas, melodramáticas, cômicas e comoventes. Safam-se com audácia e mentiras deslavadas. Volver é uma história de sobrevivência. Todas as personagens lutam para sobreviver, inclusive o fantasma da avó.

3.4 A NARRATIVA DO FIGURINO EM VOLVER

3.4.1 As funções das imagens do figurino

Para contar suas histórias no cinema, um diretor precisa também fazer uso de imagens narrativas que representem suas ideias como se essas fossem palavras escritas no papel. A narrativa tem a característica cronológica e histórica cuja articulação dos fatos é que interessa. Ela é a forma como um diretor de cinema, por exemplo, faz o encadeamento das cenas e personagens, é como ele organiza o discurso, o texto do filme. Bem como explica Lothe (2000, p. 6): “Narrativa se refere a como um texto é escrito e comunicado. O processo da escrita, no qual a narração é traçada, carrega consigo um número de dispositivos e combinações narrativas, que contribuem para a constituição do discurso.”

Roland Barthes dizia que a narrativa está composta de muitas funções e que tudo nela pode ter um significado que se correlaciona com o todo. Para ele, a análise inicia pela busca de uma unidade narrativa mínima. A unidade

mínima será determinada pela sua significação. É o caráter da função que faz com que esses elementos sejam unidades. O cerne da função é o que possibilita que um elemento seja inserido num nível para desabrochar em outro.

Conforme dito anteriormente, Barthes propôs em seus estudos uma análise da narrativa que a descrevesse a partir de três níveis: nível das funções, nível das ações e o nível da narração. O nível das funções é aquele em que as ações acontecem na narrativa, nível das ações (actants), que são as ações que cabem a cada personagem, e o nível da narração é como a narrativa é contada. O nível das funções está dividido em funções e índices. Cada uma dessas unidades está dividida em outras duas subclasses: a classe das funções que está descrita por duas classes de unidades: função cardinal e catálise, e a classe dos índices, que está descrita por também duas classes de unidades: índice e informante. A função cardinal é aquela em que a estrutura corresponde a uma articulação importante para o todo da narrativa. A catálise é aquela que contribui para “preencher o espaço vazio” (BARTHES, 2009 a, p. 33) e, embora pareça ter pouca utilidade, ela também tem uma função importante na narrativa.

De acordo com Barthes, a função cardinal é aquela que pode iniciar ou encerrar uma incerteza. Ela está diretamente ligada às ações que acontecem no filme. Um exemplo de unidade cardinal que o figurino desempenha é quando a personagem Raimunda se arruma em frente ao espelho com uma combinação preta decotada. Esse figurino está inserido na cena que anuncia que Raimunda se arruma para o jantar que vai preparar mais tarde no restaurante. A combinação sensual está ali para anunciar que Raimunda é uma mulher exuberante, forte que, mesmo sofrendo um grande drama em sua vida, continua vaidosa e bela. Ela é uma mulher forte, intensa e muito linda e sabe disso. A sua combinação de cetim preto e justa revela a mulher que o diretor quer para a história, mas anuncia, sobretudo, que Raimunda está saindo do luto, está renascendo da sua morte interior. Essa é uma função cardinal do figurino na narrativa, uma vez que o fato de vestir a combinação preta aponta para o abandono do luto.



Fotogramas 154 a 156 – Filme Volver

É possível perceber nesse exemplo que o figurino está narrando uma história paralela à do filme. Quando a Raimunda veste preto, e logo após roupas coloridas, o figurino está contando a mudança interior da personagem. “Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza [...]” (BARTHES, 2009, p. 33). Esse exemplo será mais bem explorado adiante, quando falaremos da sintaxe das imagens.

As segundas subclasses de funções são as catálises, aquelas que preenchem a narrativa em seus espaços que separam as funções-articulações. Ela é uma função subsidiária que gravita ao redor das cardinais e, por definição, está necessariamente ligada e subordinada a ela. As catálises são funções que muitas vezes ajudam a dar um ritmo para a narrativa.

Embora sejam marginais, os figurinos apresentados nos fotogramas a seguir são importantes para a narrativa do filme, pois é necessário que os personagens, homens do interior que estão em um velório, estejam vestidos com camisas, gravatas e paletós na cena. Embora esse figurino não esteja ali

para ser apresentado, apontado, digamos assim, ele está na função obrigatória de vestir personagens, bem como o cenário veste os espaços. No entanto, ele não perde sua importância pela hierarquia, pelo contrário, coordena-se com a narrativa. Essa é, portanto, uma unidade catálise, mas será índice também.



Fotogramas 157 a 158 – Filme Volver

No que diz respeito à segunda classe de unidades, a dos índices, essa possui relação implícita, não saturada, com o texto, ou a narrativa, ou a um episódio, ou ao filme todo. Os índices podem ser distinguidos de duas maneiras: os índices propriamente ditos e os informantes, conforme explica Barthes:

Os índices têm pois sempre significados implícitos: os informantes, ao contrário, não o têm, pelo menos no nível da história: são dados puros imediatamente significantes. Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera [...]. (BARTHES, 2009, p. 35-36)

Para referir um exemplo de índice no filme, quando passa o cortejo e o carro fúnebre¹³, a exceção dos padres, as pessoas estão todas de preto. Essa cor está indicando o luto, pois remete a essa atmosfera na cultura ocidental. A cor preta nessas roupas é um “modelo social”, uma imagem mais ou menos padronizada de condutas coletivas previsíveis, e essencialmente nesse nível ele é significante. (BARTHES, 2005, p. 279).

¹³ Será abordado mais adiante o cenário na narrativa do filme.



Fotogramas 159 a 162 – Filme Volver

A característica do índice é que ele vai se construindo ao longo da narrativa, às vezes surge um índice somente num momento, mas, de um modo geral, é possível encontrar vários índices que vão construir a personalidade, vão construir o clima. Ele pode ser tanto a ação como o detalhe, ele normalmente não se concentra numa única coisa, numa única ação. Enquanto que a função cardinal tem a propriedade de ser um momento decisivo na narrativa, o índice não é um momento decisivo. O índice sempre está no eixo da metáfora e do paradigma, enquanto que a função cardinal está no eixo da narrativa e do sintagma.

Mais um figurino indicial pode ser definido agora pela flor totalmente kitsch da personagem apresentadora de televisão. Tal elemento quer exprimir um deboche, uma brincadeira que vai dizer muito da personagem, que é totalmente inconveniente. Agustina é convidada a participar de um programa de televisão sensacionalista, ela precisa dizer que sua mãe está desaparecida há três anos e que era amante de um vizinho da aldeia. Em troca de expor a vida em rede nacional, ela ganha um tratamento para sua doença, mas, no meio do programa, Agustina se arrepende de ter ido e sai no meio do programa ao vivo. A apresentadora é uma mulher que está muito bem representada por um figurino que é um índice que se adiciona à narrativa e que vai apontar para a crítica que o diretor está fazendo à mídia. Compor o figurino com uma flor gigante kitsch adicionou o elemento do ridículo à personagem. “*Hay también*

una crítica a La televisión a través de un programa titulado <Dondequiera que estés>, ejemplo de la telebasura que inunda la mayoría de las cadenas de televisión” (HOLGUÍN, 2006, p. 308).



Fotogramas 163 a 165 – Filme Volver

Mais um exemplo de índice pode ser visto nos fotogramas abaixo em que Sole está trabalhando em seu salão de beleza clandestino dentro de casa. Ela é uma mulher muito batalhadora, recatada, tímida, e as escolhas do seu figurino revelam isso. Seu decote não é profundo, ela não é sensual, e isso é um índice que afirma a mulher frágil, quase menina que Sole representa. Já o uso de aventais anuncia que ela está trabalhando no salão, o figurino está ocupando a função de indicar seu expediente na narrativa.





Fotogramas 166 a 169 – Filme Volver

Segundo Barthes, uma mesma unidade pode fazer parte de diferentes classes, transformando-se em unidades mistas. Como no exemplo do figurino que a personagem Raimunda usa no dia da festa que prepara em seu restaurante. É a primeira vez que ela sai do luto desde a morte da tia. Ela veste uma roupa colorida, cor de rosa, branco e vermelho. Cores vivas que revelam que Raimunda está recuperada, restaurada das cinzas e revitalizada. A roupa marca esse florescimento da personagem. Mostra que ela saiu do escuro e que agora caminha em direção a uma vida mais feliz e tranquila ao lado da filha. Inclusive ela canta para filha, que não sabia que a mãe cantava na infância. Esse figurino envolve duas classes de unidades, a primeira é a de índice, pois comprova e significa a mulher bonita e cheia de vida que a personagem é. A segunda classe é a cardinal, pois a roupa indica um novo momento de vida; ela dá pistas de uma nova fase da personagem que agora saiu do luto, e sua roupa conta isso.



Fotogramas 170 a 173 – Filme Volver

Outro exemplo de unidades mistas de função é o da mãe Irene, quando surge para a filha Sole, no dia do enterro da tia Paula. Conforme pode ser visto nos fotogramas abaixo, a personagem tem cabelos compridos brancos, aparece como se fosse uma assombração, sobretudo pela composição do figurino que é absolutamente indicial. Ela aparece vestida toda de azul e com roupas típicas de uma mulher do interior; quando sua filha a vê, pensa que é um fantasma. Almodóvar quis dar um registro mais cômico para a narrativa ao representar uma mulher fantasma que não é um espírito, mas uma pessoa de verdade que assusta ao surgir para a filha.

Se a maquiei e envelheci, foi porque a mulher que ela representa viveu confinada anos a fio numa casa, sem poder sair ao ar livre, sem poder cuidar de si, a ponto de fazer bicicleta ergométrica [...] Meu fantasma é mais parecido com os que vemos em Bergman, que simplesmente põem-se a falar com os vivos, ou em Buñuel, num registro mais cômico [...] mostro que aquela mulher tem um corpo [...]. É uma mulher bem real. Porém, apesar disso, muitos espectadores embarcam na onda e acham que é um fantasma. O que me agrada muito. (STRAUSS, 2008, p. 290).



Fotogramas 174 a 175 – Filme Volver

Conforme dito anteriormente, a função cardinal “inaugura ou conclui uma incerteza”, ela faz parte de ações que constituem momentos importantes da narrativa. No exemplo citado da personagem Irene, existe a incerteza da filha Sole que pensa que a mãe é um fantasma. Mais tarde, após entrar no portamalas do carro da filha, volta a aparecer e dessa vez Sole é obrigada a acreditar que a mãe está de fato viva. Tanto que a primeira coisa que pede é para a filha lhe pintar os cabelos, o que prova que ela é uma mulher de verdade e não um fantasma.



Fotograma 176 – Filme *Volver*

3.4.2 Sintaxe: a interdependência entre as imagens

Conforme Barthes (2009 b, p. 40), toda narrativa se organiza num eixo de substituição de uma função por outra que forma um grupo de acontecimentos chamado de sequência. A sequência, segundo ele, é a série lógica dos cardinais que se unem pela relação de troca que possuem. A sequência abre-se assim que um dos termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente. A sequência é, portanto, uma série de ações que se articulam.

Barthes, ao tratar das mensagens de imagens fotográficas, apresenta a sintaxe como um dos processos de análise de sentido. “O significante de conotação não se encontra então mais ao nível de nenhum dos fragmentos da sequência, mas àquele (suprasegmental, diriam os linguistas) do encadeamento.” (ADORNO, 2000, p. 333)

Os fotogramas a seguir demonstram um exemplo da primeira sequência que “abre” o filme *Volver* e que será nominada aqui de “sequência do cemitério”.

As cenas são em um cemitério onde mulheres lavam túmulos sob um forte vento. A sequência indica que a história vai falar da morte, da saudade, da solidão de mulheres viúvas, de filhas saudosas. A sequência encerra numa lápide de granito, com o nome do filme. Nesta sequência as personagens, na maioria mulheres, vestem figurinos típicos de senhoras do interior. Muitas das

mulheres estão com lenço na cabeça em razão do vento que sopra sem cessar.



Fotogramas 177 a 184 – Filme Volver

A próxima sequência vai apresentar as quatro personagens principais do filme. Raimunda, a irmã Sole e sua filha Paula limpando o túmulo do pai e da mãe Irene. Paula é uma adolescente, veste minissaia jeans, blusa colorida, meia-calça com botas e carrega um celular permanentemente no pescoço. Raimunda é muito jovem, bonita e demonstra grande ressentimento ao falar da mãe falecida. Ela usa lenço na cabeça, avental e luvas.



Fotogramas 185 a 188 – Filme Volver

Logo nas próximas sequências já é possível saber que se trata da visita das três mulheres à cidade de origem, e surge outra personagem, Agustina. As mulheres são amigas de longa data, e Agustina as conhece muito bem. Ela parece saber de algo que desconcerta Raimunda, ao dizer para sua filha Paula: “Não dá para negar, tem os olhos iguais aos do teu pai.” Tais sequências indicam que essa é uma viagem que revelará muito do universo de Raimunda; os seus medos e enigmas secretos estão escondidos por detrás das paredes daquele povoado.





Fotogramas 189 a 194 – Filme Volver



O contato com as ruas do povoado, a casa da tia Paula, os doces que a mãe falecida preparava tudo será apresentado nas próximas sequências e parte de um grande segredo é anunciada.





Fotogramas 195 a 204 – Filme Volver

As sequências são nomeadas conforme os eventos de cada uma delas, como no caso de sequências de um enterro, ou casamento, uma visita entre outros tantos. Conforme Barthes (2009 b, p. 41), a nomeação da sequência é necessária e está absolutamente a critério do analista, e complementa dizendo que “a operação nominativa é igualmente inevitável para as sequências fúteis, o que se poderia chamar de ‘microsequências’, as que formam frequentemente o grão mais fino do tecido narrativo”. Uma narrativa é registrada menos no tempo do que na sequência. Apesar de existir uma duração na narrativa, ela ainda se resolve mais pela ordem de sucessão de acontecimentos.

Avançando bastante no filme, as próximas sequências de fotogramas abaixo são exemplos de microsequências e que aqui serão chamadas de “Raimunda trabalhando”. A ordem dos fotogramas é a mesma do filme e mostra as diversas funções que Raimunda desempenha no dia: cozinha num restaurante, lava roupas numa lavanderia e faz serviços gerais no aeroporto. Essas pequenas sequências querem mostrar o dia difícil que a personagem vive. Ela precisou dobrar as horas de trabalho porque o marido foi demitido do trabalho. A vida de escassez emocional e financeira é apresentada nessas sequências onde o figurino é um núcleo de uma narrativa paralela.

Aqui, junto com os cenários, o figurino se insere na macronarrativa com a função núcleo de apresentar, por esta interdependência de imagens, que a Raimunda trabalha em diferentes lugares e ocupa diversas atividades. Isso está muito bem marcado pelo figurino, onde cada mudança de uniforme demarcou outra atividade da personagem.



Fotogramas 205 a 210 – Filme Volver

É importante que se resgate agora o exemplo dado anteriormente de função cardinal do figurino para inseri-lo na dinâmica de uma sequência, que vai anunciar outra, e que diz muito da sensualidade de Raimunda. Aqui as sequências serão nominadas de “Raimunda sensual” e “festa”.

Na primeira microsequência, Raimunda, usando uma combinação preta e decotada diz, em frente ao espelho, enquanto se pinta, para a filha se arrumar logo, pois os convidados da festa chegarão logo. Na sequência, ela vai ao quarto da filha para chamá-la uma vez que ela não lhe respondera. As duas conversam. Nas próximas sequências, Raimunda vai aparecer linda trabalhando na festa, vestindo um casaquinho xadrez pink, blusa azul celeste, saia lilás com flores miúdas coloridas.

Esses figurinos, desde a primeira microsequência em que aparecem, estão servindo de núcleo para as sequências de uma narrativa paralela que diz que a Raimunda é uma mulher sensual, vaidosa, exuberante. Escreveu Barthes (2009 b, p. 41):

A língua da narrativa, que está em nós, comporta inicialmente estas rubricas essenciais: a lógica fechada que estrutura uma sequência está indissolivelmente ligada a seu nome: toda função que inaugura uma sedução impõe desde sua aparição, ao nome que ela faz surgir, o processo inteiro da sedução, tal qual aprendemos em todas narrativas que formaram em nós a língua da narrativa.



Fotogramas 211 a 218 – Filme Volver

Independente do valor que a sequência tem na narrativa, ela é composta por núcleos e está fechada em suas funções, o que lhe dá um caráter de risco. Conforme explica Barthes (2009 b, p. 42): “A sequência é, portanto, caso se queira, uma unidade lógica ameaçada: é o que a justifica a *mínimo*. Ela é também fundada a *máximo*, fechada sobre suas funções [...]” A sequência desta maneira vai terminar se configurando como uma unidade que invoca e encadeia outra sequência. Quando a ligação entre sequências não for mais justificada pela ligação de uma com a outra, ela justifica-se no nível das ações.

3.4.3 Os processos de conotação do figurino

Para entender os processos de conotação do figurino de *Volver*, é preciso entender toda a cadeia de sentidos em que o diretor tece seu filme, uma vez que para conotar é preciso conhecer toda sua intencionalidade ao vestir personagens e espaços. “Com o estudo da conotação, estamos mais perto do cinema arte.” (METZ, 2006, p. 116)

No estudo que fez sobre as imagens fotográficas, Barthes disse que essas apresentam mensagens que possuem, além do conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem complementar, que ele chamou de “o estilo da reprodução”. Em suma, as artes que “imitam” a vida possuem duas mensagens em sua constituição: uma denotada e outra conotada. A mensagem denotada que, para Barthes (2007, p. 327), “[...] é o próprio *analagon*, e uma mensagem conotada é o modo como a sociedade dá a ler”. Essa dualidade das mensagens é evidente em todas as reproduções que não são fotográficas.

Segundo Barthes, a maneira com que se destina significado aos sinais é marcada por um conjunto de combinações que se emprega na descodificação de cada imagem. Desse modo, a denotação e a conotação são vistas como elementos coexistentes, dependentes e inseparáveis. É assimilado e aplicado um conjunto de significados que transcende a capacidade individual.

O entendimento para cada signo que se apresenta é denotado, como no caso de um vestido que é um vestido no sentido denotado. Uma mulher é uma mulher em seu sentido real. No momento em que um signo linguístico interfere para conotar um sentido, temos outros significados. Como no caso, já citado anteriormente, de uma flor totalmente kitsch que Almodóvar colocou na blusa da apresentadora de TV, e que está conotando outro sentido ao seu uso. A conotação tem a ver com os encadeamentos, com as ligações feitas; ela não está somente na flor exagerada do figurino da personagem, mas dentro de um contexto surreal. O figurino sozinho não está conotando, ele é indício de alguma coisa, mas um indício que está inserido num encadeamento de situações e que, por sua vez, é a narrativa.



Fotogramas 219 a 220 – Filme Volver

No cinema, do ponto de vista semiológico, conforme observou Metz (2006, p. 118), “[...] toda uma semiologia da denotação é possível e necessária, pois um filme é feito com várias fotografias (noção de montagem, com suas consequências infinitas) – fotografias cuja maioria apresenta apenas aspectos parciais do referente diegético.” Existe uma articulação fílmica onde a própria denotação é construída e organizada e, de certa maneira, codificada.

Assim é que aparece uma espécie de articulação fílmica que não tem nenhum equivalente na fotografia: é a própria denotação que é construída, organizada e, numa certa medida, codificada (dissemos codificada não obrigatoriamente codada); temos aqui, na ausência de leis absolutas, certo número de hábitos dominantes em matéria de inteligibilidade fílmica: um filme montado de qualquer jeito não é entendido. (METZ, 2006, p. 119).

Nas sequências representadas pelos próximos fotogramas, a personagem Agustina chega ao cemitério para cuidar do seu próprio túmulo e encontra as amigas de infância Sole e Raimunda, cuidando do túmulo dos pais. Após uma rápida conversa, Agustina convida as amigas para visitá-la quando saírem da casa da tia. O figurino está denotado nos fotogramas em que mostra uma mulher com roupas típicas do interior. Depois, em sua casa, Agustina, ao receber as amigas, está vestindo uma espécie de avental por cima da roupa que estava no cemitério. Esse tipo de avental, usado nas tarefas domésticas, é comum entre as mulheres do interior da Espanha.





Fotogramas 221 a 227 – Filme Volver

Os fotogramas, se vistos isoladamente, não mostrariam quanto para Agustina é importante visitar a sua própria tumba. Ela não vestiu o avental enquanto esteve no cemitério porque, naquele dia, ela foi apenas visitar seu túmulo. Ela estava “arrumada” para uma visita. Quando chegou em casa, ficou mais à vontade; quando veio abrir a porta para as amigas, chegou secando as mãos no avental, o que revela que estava trabalhando na cozinha. A sintaxe, a articulação das cenas que permitiu conotar, por meio do figurino, o culto à própria morte que a personagem rende.

[...] a “linguagem cinematográfica” é primeiro a literalidade de um enredo; os efeitos artísticos, mesmo se forem substancialmente inseparáveis do ato sêmico pelo qual o filme nos apresenta a estória, não deixam por isso de constituir uma outra camada de significações que do ponto de vista metodológico, vem “depois”. (METZ, 2006, p. 119)

A significação conotada é mais profunda que a significação denotada, mas não a contradiz, nem diminui, e para entendê-la é preciso conhecer muito do autor da narrativa. Como, por exemplo, para saber que a personagem representada como mãe de Agustina e amante do pai de Raimunda representa a ruptura de Almodóvar com seu passado. A personagem aparece num retrato mostrado por Agustina, e se assemelha muito às personagens de Almodóvar do início dos anos 1980; ela era a única hippie da aldeia e usava joias de plástico. Nesse caso, o figurino e as joias estão conotando outro sentido, conforme explica o diretor:

A mãe de Agustina é realmente uma garota típica dos meus filmes dos anos 1980. Foi por essa juventude também que eu quis fazer luto: os anos loucos do meu começo em Madri, os meus primeiros filmes. Eu precisava liquidar esse período, vê-lo de uma vez por todas como passado. (STRAUSS, 2008, p. 284)



Fotogramas 228 a 229 – Filme Volver

3.5 O nível das ações

O termo ação na análise estrutural diz respeito à articulação da práxis narrativa, como falar e cantar, por exemplo. As ações precisam de personagens que as desempenhem, por esta razão essas ações desempenham fundamental importância numa análise e que contribuam na engrenagem às sequências da narrativa. A análise estrutural esteve sempre preocupada em entender a personagem como um participante da narrativa e não como um “ser” psicológico. Roland Barthes descreveu a personagem como um participante ativo da narrativa e é descrito a partir da participação que tem na cadeia de ações. E o autor ainda aponta: “A verdadeira dificuldade levantada pela classificação dos personagens é o lugar (e, portanto, a existência) do sujeito em toda matriz actancial, seja qual for a fórmula.” (BARTHES, 2009 b, p. 47)

Barthes preocupou-se em entender ainda outra dificuldade da personagem na narrativa e constatou: “[...] uma vez mais, será necessário aproximar-se da linguística para descrever e classificar a instância pessoal (eu/tu) ou apessoal (ele) singular, dual ou plural, da ação.” (2009 b, p. 48) Essas são categorias que somente definem as personagens em relação à instância do discurso e não à da realidade. O grupo de ações que é relacionado a cada personagem está reforçado pelo figurino. As roupas das personagens ajudam a construir o sentido das ações. Os personagens encontrarão a sua significação na medida em que estiverem inseridos no terceiro nível de descrição da narrativa, que é o da narração.

Em *Volter*, as principais personagens são mulheres: Raimunda, Sole, Paula e Irene. Elas são fortes, determinadas, corajosas e estão envolvidas por muitas situações surreais. Cada uma delas traz consigo a marca da determinação passional que emerge da coragem e da dor de ser mulher. Elas foram feridas por homens perversos e estão desamparadas e têm no futuro somente a força vital como certeza de superação. São mulheres humildes e valentes que se apoiam muito umas nas outras e se reconstróem pelo afeto e união.



Fotograma 230 – Filme Volver

Entender a personagem como signo corresponde a acentuar, antes de mais nada, a sua condição de unidade discreta, susceptível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas. Conforme explicam Lopes e Reis (2007, p. 314):

[...] a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz [...]

A personagem de Raimunda é uma mulher lutadora nata, muito jovem, vive com a filha adolescente Paula e o marido Paco em Madri. Ela é a própria representação da força uterina de uma mãe que é capaz de encobrir um crime para salvar a vida da filha. Raimunda foi abusada pelo pai durante a adolescência e ficou grávida dele aos dezesseis anos, quando saiu de casa para morar com sua tia Paula. Ela é uma mulher ferida, que sente muita mágoa da mãe pela omissão que teve no fato, e hoje faz de tudo para não repetir o erro com sua filha.



Fotogramas 231 a 232 – Filme Volver

Sole é irmã mais velha de Raimunda, ela é muito tímida. Mantém um salão de beleza clandestino em seu apartamento; o marido a deixou há mais de dois anos para ficar com uma de suas clientes. Ela foi a primeira filha a ver a mãe, depois de três anos, quando todos pensavam que ela estava morta. Sole ficou durante um tempo ainda confusa, sem ter certeza de que se a mãe era real, ou um espírito.



Fotogramas 233 a 234 – Filme Volver

Irene é a mãe de ambas, que todos pensavam que tinha morrido num incêndio ao lado do marido, por quem era apaixonada. No entanto, ela volta para acertar contas com a filha Raimunda e receber seu perdão. Irene não sabia que o marido era um monstro que abusava da própria filha, quando descobriu o matou. Ateu fogo na cabana em que ele dormia abraçado à amante, uma vizinha hippie, sua amiga da aldeia. É o exemplo da mãe forte, que reconhece que foi omissa com a filha e que tinha um amor cego pelo marido. Ela não pensa duas vezes, vinga a filha no instante que tudo lhe é revelado.



Fotogramas 235 a 236 – Filme Volver

A terceira geração dessas mulheres é a menina Paula, filha de um incesto do avô com sua mãe Raimunda. Paula também vai sofrer de abuso dentro de casa e mata o padrasto por acidente quando ele tenta estuprá-la na cozinha.



Fotogramas 237 a 239 – Filme *Volver*

A seguir fotogramas dos outros personagens que participam de *Volver*: Agustina, tia Paula e Paco, o marido de Raimunda.





Fotogramas 240 a 242 – Filme Volver

3.6 O nível da narração

A narração integra os dois níveis anteriores da narrativa: o das funções e o das ações. Ela é um processo de enunciação da narrativa, oposto ao procedimento da descrição. É a articulação da história com o discurso. As personagens e suas composições, sua caracterização e figurino, o cenário, a ação e suas diversas composições. Todas essas categorias da história estão submetidas aos procedimentos de representação no plano discursivo do tempo. Existe uma possibilidade de se escolher códigos e signos narrativos que passa a ser uma estratégia narrativa e, assim, a narração gera significados por si só, constituindo uma forma do narrador de se dirigir ao seu espectador.

Toda narrativa precisa de uma instância que a narre. A narração é a sucessão ordenada de episódios feita pelo narrador, conforme explica Taddei (1981, p. 53): “No cinema, narrador é o autor do filme e num certo sentido o próprio filme; a sucessão ordenada e concreta é o filme; a razão formal de tal ordem é a estrutura; os episódios são as várias imagens individuais ou conexas do filme.” A narração é, portanto, uma sucessão de ações realizadas pelos personagens, ela é a soma de pequenos episódios que formam um conjunto homogêneo sobre um mesmo eixo.

A narração envolve todo o processo de criação, desde a concepção da ideia até a inserção dos elementos na narrativa, é como o diretor traça e pensa os elementos do filme. Ela, por estar ligada ao processo de enunciação, diz respeito a como é contada e, dessa forma, se configura como algo próprio do narrador. O processo de narração é, portanto, como o diretor percebe e constrói a sua narrativa, conforme apontam Lopes e Reis (2007, p. 249) “[...]”

acto e processo de produção do discurso narrativo, a narração envolve necessariamente o narrador enquanto sujeito responsável por esse processo.”

A trajetória artística de Pedro Almodóvar, sua procedência e formação, são indiscutivelmente as principais chaves para entender sua narrativa. Seu olhar é repleto de conotações visuais, e sua narrativa se faz mais por descobertas icônicas que literárias. A partir de agora serão descortinados alguns elementos de representação de sua narrativa como o kitsch, o neorrealismo e o melodrama para melhor entender a função do figurino nos seus filmes.

CAPÍTULO 4

NARRAÇÕES SOCIAIS DE ALMODÓVAR: KITSCH, MELODRAMA E NEORREALISMO



Figura 243 – Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar.

“Tudo o que fiz tem a ver com minha vida, e as coisas se manifestaram de uma forma caótica, por puro acaso”- Pedro Almodóvar

4.1 O kitsch na narração de Almodóvar

A palavra kitsch é uma corruptela do alemão *verkitschen* e quer dizer o mesmo que fazer móveis novos com os velhos; significa enganar, trapacear, vender algo falso no lugar do combinado. E, nesse sentido de falsidade, o kitsch se apresenta como uma negação ao autêntico e aurático. A estética kitsch é o estilo do sem estilo. A crítica à opulência de uma classe social que emerge e impõe normas à produção artística. Em termo comum, kitsch é pejorativo e é usado para indicar o mau gosto artístico e de produções consideradas inferiores.

Conforme explica Abraham Moles (2007, p. 11): “Não se trata de um fenômeno denotativo semanticamente explícito, constitui um fenômeno conotativo intuitivo e sutil. Constitui um dos tipos de relação que o ser mantém com as coisas, uma maneira de ser muito mais que um objeto, ou mesmo um estilo.” O kitsch é um deboche, uma mistura de objetos, uma sobreposição de materiais, uma irreverência de cores, estampas e formas. Não há regras, ele é uma expressão livre e profundamente emocional. É um fenômeno de todos os tempos e que atingiu todas as artes.

A história do kitsch remete a dois momentos bastante significativos da sociedade: o do triunfo da burguesia e mais tarde da sociedade afluyente. O primeiro momento é quando o kitsch atingiu seu apogeu com a ascensão da classe burguesa que queria consumir “arte” para denotar status, mas não tinha os mesmos recursos que a aristocracia, então contratava artistas marginais que copiavam os objetos de arte dos aristocratas. O segundo momento se inicia na década de 1920, quando surgiram os primeiros grandes magazines, nos EUA, França e Inglaterra: verdadeiros templos do consumo que vendiam reproduções artísticas em série e faziam a alegria da burguesia.

O kitsch ganhou status nas décadas de 1950 e 1960 com a pop art que lhe abriu as portas das grandes galerias de arte novaiorquinas. Andy Warhol foi um dos artistas que melhor representou tal estética em seus trabalhos e que ajudou a mudar o conceito de arte no século XX. Warhol fez uso de iconografias do cotidiano, como as latas de sopas Campbell, as garrafas de

Coca-cola e os ídolos do cinema para enquadrar com muita ironia a sociedade de consumo de massa. Enquanto Hollywood fabricava ícones como Marilyn Monroe e Elvis Presley, Warhol os reproduzia numa espécie de ode ao consumismo americano.

Para uma sociedade possessiva, em que o prazer estava em consumir, conhecer uma obra de arte era o mesmo que possuí-la. Uma vez que não se podia comprar uma obra de arte, em razão do alto valor, a réplica contribuía para o prazer da posse. É um sistema ao mesmo tempo conotativo e de valor, uma relação do indivíduo com as coisas. Conforme menciona Moles (2007, p. 90): “O século do *kitsch* manifesta-se como época da “medida”, não no sentido ético do termo, mas no sentido da metrologia. Substitui a transcendência pelo preço justo e estabelece a escala contínua dos valores em lugar da dicotomia do belo e do feio.”

A pop art refletia uma sociedade onde tudo estava centrado no consumo desenfreado. Num cenário bastante irreverente, trabalhos artísticos passaram a incorporar elementos apresentados pela publicidade, mostrando o pano de fundo socioeconômico de toda uma sociedade que vivia o pós-guerra. Matérias-primas desenvolvidas na indústria durante a Segunda Guerra eram utilizadas com grande entusiasmo por jovens ávidos por um estilo inovador. O plástico, vinil, acrílico e o nylon foram materiais que marcaram o estilo da geração de jovens dessa época.



Figuras 244 e 245– O anúncio das sopas Campbell e uma das serigrafias seriadas da atriz Marilyn Monroe, inspirações de Warhol.

La cultura de masas y lo kitsch fueron temas obligados en el establecimiento del concepto de posmodernismo. La cultura de masas porque fue incorporada en las obras eruditas durante el advenimiento de la posmodernidad, provocando una reevaluación del concepto mismo de erudición. Lo kitsch porque, frecuentemente citado o parodiado en las producciones artísticas a partir de los años sesenta, obligó a una relativización de su condena como producto espurio. Como resultado, gran parte de la definición del arte posmoderno se hace a partir de la interpenetración entre los conceptos de cultura erudita, cultura de masas y kitsch. (SANTOS, 2001, p. 93)

A emergência do multiculturalismo, a liberação sexual, o uso de drogas, a tolerância das diferenças e a chamada pós-modernidade chegavam com o kitsch numa alusão ao encanto do livre. O kitsch estabelecia uma relação de prazer das pessoas com as coisas, onde o belo e o feio não importavam, pois tudo era permitido, sobretudo, a extravagância. Recuperou a arte subversiva e abriu espaço para o trabalho artesanal e para o talento individual e ofereceu o que Moles chama de “espontaneidade no prazer”, pois possibilitava a expressão única das pessoas. “O kitsch dá prazer aos membros da sociedade de massa e, por esta via, lhes permite o acesso a exigências suplementares e a passar da sentimentalidade à sensação.” (MOLES, 2007, p. 77)

O kitsch atingiu a percepção e a atitude nas artes, na música, na literatura e na pintura, dando grande ênfase para a decoração, o mobiliário e os objetos. O kitsch era uma universalidade das formas e atitudes condensada pelas sociedades abastadas que aspiravam pelo prazer e felicidade material.

[...] formas encontram-se amplamente desenvolvidas e é isto que dá grandeza ao kitsch, pela multiplicidade de seus aspectos artísticos, música, pintura, decoração, arte religiosa, serviço de mesa, etc. Kitsch proteiforme, mau gosto do bom gosto, mistura das categorias, alegria de viver e ausência de esforço, tudo misturado na marmita da anti-arte. (MOLES, 2007, p. 76)

Os anos que se seguiram consolidaram as ideias do kitsch nas décadas de 1980 e 1990 na sociedade pós-moderna, multicultural e sem fronteiras. O kitsch é um fator estético presente até os dias de hoje que revela a tomada de consciência sociocultural na contemporaneidade.



Figura 246 – Souvenir religioso



Figura 247 – Cadeira com linhas curvas e estátua de jardim

O kitsch religioso e a arte do jardim é o “[...] frenesi do empilhamento, prazer da quantidade, depósito da cultura universal.” (MOLES, 2007, p. 47).

4.1.1 O que é kitsch?

Abraham Moles propõe um estudo de tipologias para descrever e identificar os elementos kitsch de uma obra e entendê-lo de forma mais concreta por meio de suas mensagens. A proposta do autor é demarcar e definir o adjetivo kitsch pelo estudo dos objetos que portam o kitsch. Conforme aponta, é possível saber os diferentes aspectos da tipologia kitsch separando o kitsch do não-kitsch:

Ao lado de uma tipologia morfológica, indicamos uma tipologia de consumo kitsch e outra baseada em oposições pertinentes: por exemplo, oposições entre picante e doce, entre sexual e religioso, entre “exótico” e “terreno”. Deste modo, poder-se-ia constituir uma ficha característica (perfil) que preenchida de determinada maneira, definirá um caso de kitsch. (MOLES, 2007, p. 70).

O autor ainda explica que para entender a tipologia é preciso tirar da análise descritiva alguns dos princípios que explicam o kitsch. São estes: o princípio de inadequação, de acumulação, de sinestesia, de meio-termo e de conforto.

Emprega-se a tipologia a dois aspectos do kitsch: as peças isoladas e os grupos de objetos. A proposta do autor é construir “[...] uma rede de inter-relações, uma estrutura dos itens tipicamente kitsch, ou pelo menos, um conjunto discreto de itens em relação a um conjunto maior.” (MOLES, 2007, p. 45)

Os objetos e mensagens unitários por si só reúnem características kitsch como formas, dimensões, cores, entre outras, e devem ser analisados sob o ponto de vista morfológico. Os grupos de objetos formam juntos um sistema kitsch, mesmo que isoladamente os elementos que o constituem não tenham características kitsch.

Alguns dos referentes que apontam para a presença do kitsch em objetos são: a desproporção das dimensões geométricas em relação ao objeto representado como os souvenirs, por exemplo: o uso de símbolos religiosos na produção de objetos profanos, transformados em seu sentido, como no caso de pingentes, ou brincos com santos católicos; uso de elementos eróticos como chicotes e máscaras; e objetos mal acabados ou feitos com material barato. Os objetos, na maioria das vezes, estão organizados em lugares com muitos elementos de representação, símbolos ou adornos que vêm duma compulsão pelo preenchimento de espaços vazios; as cores estão todas presentes e misturadas no mesmo objeto ou na composição de um ambiente; e os materiais simulam outros materiais: fórmicas imitam madeira, plásticos imitam metal, pedras imitam diamantes, a madeira imita o mármore, o plástico imita o couro e tudo está disfarçado por verniz, pintura, gesso, tecido, acrílico. São objetos que disfarçados aparentam o genuíno significado do termo kitsch; a liberdade estética sem preconceitos.

Os referentes que indicam um ambiente kitsch geralmente surgem entre os signos e as várias oposições dialéticas como no caso de se ter a Marilyn vestida de santa (religioso *versus* profano), uma estátua da Marilyn nua ao lado de um urso de pelúcia (erótico *versus* familiar), um móvel de estilo art nouveau e miniaturas de foguetes (tradicional *versus* futurista).



Figuras 248 a 251 – Objetos que demonstram o Kitsch

4.1.2 O kitsch e a crítica social de Almodóvar

Enquanto em Nova Iorque o estilo kitsch era coroado por artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein, em Madri, quem mais o representava era Pedro Almodóvar. Ele foi o artista que melhor se valeu do kitsch genuinamente espanhol em seus trabalhos, o chamado *cursi*, que ajudou a compor sua tão reconhecida estética visual. Almodóvar representou, no cinema espanhol, o mesmo que Warhol na pintura e Lichtenstein no desenho e, conforme explica Júlio Barbosa (1999, p. 60), “Almodóvar vai além: apropria-se do comic; dos quadrinhos da fotonovela, e de tudo aquilo que representa a cultura espanhola, principalmente, do elemento kitsch, das cores berrantes, da passionalidade, da paixão para alimentar seu monstro, sua obra.”

A expressão *cursi*, que tem o mesmo significado que *kitsch*, possui um sentido ético no espanhol e um sentido estético no alemão. Conforme explica Lúcia Santos (2001, p. 97) “Lo kitsch como problema social e histórico aparece por primera vez en la cultura española, ya que la palabra castellana para designar el fenómeno – cursi – posee esa carga semántica en su propia etimología.” São objetos produzidos em série, para o consumo do grande público, o *kitsch* é a cópia de obras e objetos artísticos pertencentes da cultura erudita. Bem, como o *kitsch*, o *cursi* da Espanha é a arte da imitação de comportamentos e gostos burgueses, e essa cópia conota a busca pela igualdade social. É o que Santos chama de uma “metáfora de antropofagia”, onde a massa absorve os códigos da elite e os reinterpreta.

Durante o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, com a queda do franquismo, Madri teve um grande boom das artes que se assemelhou ao pop americano e que culminou um movimento artístico chamado *La Movida*. Legatária da pop art reuniu as mais diversas expressões artísticas na época, todas subversivas, todas indo contra o ordinário e espelhando bastante das manifestações americanas contra os valores opressores de consumo de massa. Almodóvar viveu intensamente esse período cultural e levou para sua obra toda esta profusão de elementos que descrevem uma época.

El arte, la moda, la droga, la literatura, etc, están tan presentes tanto en Warhol como en Almodóvar, en los años 60 y 70 en Nueva York, y en los 70 y 80 en Madrid. Ambos de procedencia proletaria, quedaron para siempre adscritos a un mundo urbano que nunca abandonaron (HOLGUÍN, 2006, p. 160).

O *kitsch* está em todos os filmes de Pedro Almodóvar e diz respeito à sua própria vivência que faz um aglomerado de elementos para expressar seu interior. O *kitsch* está na sociedade espanhola, na profunda relação que Almodóvar sempre teve com a religião, o desejo e a mulher. Bem como o diretor mesmo apontou: “É nesse artifício que se podem projetar todas as intenções do cineasta.” (STRAUSS, 2008, p. 34) Um artista que cresceu no pós-guerra, sob o domínio reacionário do franquismo, valeu-se do *kitsch* para, entre outras coisas, transmitir suas ideias sérias de maneira divertida.

Um elemento importante deve ser destacado acerca da influência de Buñuel sobre Almodóvar, a saber a combinação crítica e a insistência

temática nas ligações entre religião e política. [...] O elemento religioso e teológico é, para o diretor, pura iconografia em seu cinema, um problema metafísico que não tem proposições em seus filmes. Utiliza-se só dos aparatos decorativos, deixando de lado o papel meramente alienador. Seu cinema adquire assim liberdade e modernidade, graças à influência também de Buñuel e Bergman, para os quais a existência de Deus é uma constante busca, bem como da influência kitsch, que trata o religioso de forma ambivalente, do sagrado ao profano. (RODRIGUES, 2008, p. 28)

O kitsch é o excêntrico na obra de Almodóvar, está presente no figurino de seus personagens, composto por roupas e acessórios de cores vivas e extravagantes, muitas estampas e texturas. No cenário, faz uso contrastante e exagerado de cores e estampas, muitos objetos religiosos, estátuas, bibelôs, fotografia de personagens da Disney, altares, bichos de pelúcia, eletrodomésticos e móveis antigos, tudo para compor esse estilo bastante singular que possui. “El cine almodovariano, como testigo ocular de nuestro tiempo, se ha visto imbuido de esta parafernália.” (HOLGUÍN, 2006, p. 113)

Os filmes *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* e *Laberinto de pasiones* apresentam muito bem toda uma época e a influência da pop art e do estilo kitsch no trabalho de Almodóvar, conforme ele mesmo explica:

Pepi, Luci, Bom permitiu que eu concretizasse minha relação com um gênero do qual sempre me senti muito próximo – o pop. Nesse caso concreto, trata-se do pop do fim dos anos 1970, que era duro e corrosivo. O pop dos anos 1960, o dos primeiros filmes de Richard Lester e das comédias de Frank Tashlin, com personagens de donas-de-casa americanas – que Doris Day encarnou maravilhosamente –, esse pop muito mais ligeiro e anódino, abordei-o em seguida em *Labirinto de paixões*. (STRAUSS, 2008, p. 33)

No fotograma a seguir, do filme *La ley del deseo*, é possível encontrar diversos detalhes da cena que apontam para o kitsch e que merecem destaque. No altar que a personagem vivida por Carmen Maura tem em casa, o mais autêntico exemplo kitsch: a mistura de imagens religiosas com fotos de divas do cinema, pequenas estatuetas de personagens como o da Marilyn Monroe, bichos de pelúcia, souvenir e flores de plástico. Um verdadeiro empilhamento de objetos que a personagem cultua e que fazem parte da sua história emocional de vida. De acordo com o que Almodóvar pontua: “É isso, de modo preciso, que me interessa no cinema: algo que fala da realidade, que é

verdadeiro, mas que, para ser perceptível, deve se tornar uma representação da realidade.” (STRAUSS, 2008, p. 34)



Fotogramas 252 a 253 – Filme *La ley del deseo*

Outro detalhe do elemento kitsch está no figurino das duas personagens que vestem camisetas com foto de Betty Boop. Também é possível ver objetos kitsch como o jacaré porta-copo que está sobre a cama e o anjo na parede.



Fotograma 254 – Filme *La ley del deseo*

No primeiro fotograma a seguir, do filme *Kika*, aparecem alguns elementos do kitsch como a imagem de uma santa ao fundo e fotografias de atrizes coladas na porta de um armário. O segundo fotograma é do filme *La flor de mi secreto* em que aparece uma infinidade de objetos kitsch sobre a estante da casa da mãe da personagem Leo.



Fotogramas 255 a 256 – Filme *Kika*

Nos fotogramas abaixo, do filme *La flor de mi secreto*, é possível ver também a presença do kitsch no figurino da personagem Rosa, irmã de Leo, uma típica proletária que imita a irmã burguesa ao se vestir e acaba tornando-se muito engraçada com isso.



Fotogramas 257 a 258 – Filme *La ley del deseo*

A seguir fotogramas que demonstram muito bem o kitsch de Almodóvar no filme *Kika*. Barbosa (1999, p. 62) explica:

[...] é seu monumento mais glorioso, no que se refere a este tema, toda produção de Kika. Ela é kitsch. Não há conceitos de bom ou mau gosto, tudo apenas está, compõe a cena verdadeiramente simples e eficaz. Pedro sabe como utilizar-se deste ícone; ele domina com leveza e grandiosidade, Kika é, em sua natureza, brega inocente, pudica, viva e sem malícias. Ela congrega objetos, pessoas e coisas, mistura tudo e acrescenta cores pelo simples prazer que isso lhe proporciona. Não há pecados, exageros culpas [...] Kika é Almodóvar.



Fotogramas 259 a 268 – Filme *Kika*

4.1.3 O kitsch em *Volver*

Volver é o relato de uma família narrado pelas três gerações de mulheres que foram maltratadas pela vida. O filme mostra um mundo feminino envolto numa atmosfera de narração cômico-dramática e kitsch, muito característica de Pedro Almodóvar. É talvez o filme com menos elementos kitsch do diretor, embora eles ainda estejam todos lá, e que revela uma nova fase no trabalho do diretor que diverge bastante do que ele fazia até *Carne trémula*, conforme explica: “Ao longo desses últimos anos, vi-me mais confrontado com a solidão, e portanto mais voltado para mim mesmo. Isso teve uma influência sobre a minha inspiração, que se tornou mais introspectiva.” (STRAUSS, 2008, p. 278).

No filme *Volver*, Almodóvar olha para o passado e reencontra, nas lembranças da sua infância, as mulheres fortes e batalhadoras que, mesmo sendo muito sofridas, são capazes ainda de serem engraçadas. O filme é um fechamento de ciclo na obra do diretor, e trata de um assunto que lhe diz respeito: a solidão.

É porque o que escrevo pertence à ficção, mas o que caracteriza as personagens dos meus filmes tem muito a ver com minha vida pessoal, minha maneira de viver. Não é um vínculo direto, evidente, mas é profundo. Transmitem então, de uma forma muito fértil, minha própria solidão às minhas personagens. [...] E o resultado é essa fase, provavelmente a mais interessante da minha filmografia até aqui [...] (STRAUSS, 2008, p. 278-279).

Almodóvar toma consciência da morte e da brevidade do tempo, e suas lembranças da infância emergem neste trabalho: as mulheres fortes e trágicas, a dor da solidão, a incompreensão da morte e o medo diante dela. Ele quis olhar para trás e entrar em contato com os mortos para estabelecer a mesma relação que as pessoas da sua aldeia tinham com eles, a de convivência natural e comum. A morte é, portanto, a questão essencial das personagens do seu filme e diz respeito à relação que as pessoas que viveram na infância tinham com ela, conforme conta o diretor: “Para você ter uma ideia, em todas as casas, deixa-se sempre uma vela acesa no cômodo da entrada, durante a noite, para o caso de algum morto voltar.” (STRAUSS, 2008, p. 285)

É um filme essencialmente “manchego” e emocional que provoca fantasias que dependem diretamente do texto – a mãe morta que nos retorna. “O surpreendente é que toda essa emoção está ligada à parte mais kitsch do filme, com aquele fantasma que retorna de uma comporta como uma pessoa normal.” (STRAUSS, 2008, p. 290)



Fotogramas 269 a 271 – Filme *Volver*

A ideia de ressuscitar seu passado para redescobrir sensações foi a principal razão para Almodóvar fazer o filme, diz Strauss. Ao retornar à La Mancha para as filmagens, reviu as mulheres que cuidam das sepulturas e quis incorporar essas mulheres no filme, nenhuma delas é figurante e todas continuam iguais, vestindo-se da mesma maneira. O diretor quis vestir suas personagens com as mesmas nuances e quase todas revelam o kitsch espanhol em sua composição. Bem como apontou Holguín (2006, p. 308): “El vestuário es kitsch y rural, de mercadillo, como el de cualquier pueblo o aldea española.”



Fotogramas 272 a 273 – Filme *Volver*

A partir de agora serão apresentados alguns dos fotogramas em que aparece o kitsch com mais força na narrativa de *Volver*, tanto as imagens como a própria simbologia da cena serão pontuadas. A seguir é apresentado o fotograma em que Irene e sua filha Raimunda se reconciliam. A mãe conta que só descobriu muito tarde que a filha era abusada sexualmente pelo pai, e que o matou para vingá-la. Nesta cena, Irene se veste como uma típica mulher do interior do seu país e que tem muito de kitsch, sobretudo no uso das meias até os joelhos. A cena tem uma carga emotiva grande que se contrapõe ao cenário e figurino das personagens.



Fotograma 274– Filme *Volver*

O figurino de todas as personagens mulheres tem alguns elementos que remetem ao kitsch, principalmente o de Raimunda, que usa muita estampa floreada, combinada com xadrez e em cores intensas que vão do verde musgo ao roxo, conforme poderá ser visto nos fotogramas a seguir. Raimunda é uma mulher ancorada na sua dura realidade, foi estuprada e teve uma filha do pai; seu marido é um fracassado que também tenta abusar de sua filha; ela é humilde, vive na periferia de Madri e precisa trabalhar muito para se prover. No entanto, ela se veste com esmero e é uma mulher bonita. “As mulheres fortes que lutam para viver, que são ao mesmo tempo trágicas e engraçadas, essas mulheres que estão em todos os meus filmes, vêm todas da minha infância.” (STRAUSS, 2008, p. 283)



Fotograma 275– Filme *Volver*



Fotogramas 276 a 279– Filme *Volver*

Raimunda chegando em casa, no subúrbio de Madri, de ônibus, com sacola do Carrefour, um grande templo de consumo proletariado.



Fotograma 280– Filme *Volver*

No fotograma abaixo, cena na casa de Raimunda e alguns exemplos de kitsch: A “bola de neve” sobre a bancada azul e os sofás da sala feitos em madeira de pinus.



Fotograma 281– Filme *Volver*

A personagem Sole também vive num universo muito kitsch: seu quarto é decorado com bonecas antigas, imagens religiosas, móveis de estilo antigo, a sua sala se transforma em salão de beleza, a cozinha possui uma infinidade de objetos, enfim, uma gama de elementos do kitsch e que compõem a personagem. Sole é uma mulher muito solitária, que foi abandonada pelo marido. Seu quarto é visto pelo espectador somente de longe, como se apenas uma parte de sua história amorosa pudesse ser revelada.

Outro elemento kitsch da personagem está na adaptação que ela faz do seu apartamento para manter seu salão de beleza clandestino.

Fotograma 282– Filme *Volver*Fotograma 283– Filme *Volver*Fotograma 284– Filme *Volver*

O kitsch no figurino também ficou bem marcado nas roupas da personagem amiga de Raimunda, que é prostituta e faz muitas misturas de estampas, cores e texturas. A presença de objetos kitsch é encontrada ainda na barraca que a personagem está trabalhando para vender bebidas.





Fotogramas 285 a 289 – Filme *Volver*

As referências ao kitsch são muito claras no figurino quando Almodóvar vai fazer crítica à cultura de massa no programa de televisão em que Agustina dá entrevista. “Hay también una crítica a la televisión a través de un programa titulado <Dondequiera que estés>, ejemplo de la telebasura que inunda la mayoría de las cadenas de televisión” (HOLGUÍN, 2008, p. 308). Em todo seu trabalho, conforme já foi apontado anteriormente, existe uma forte crítica à mídia, e aqui ela está muito bem marcada pelos diálogos das personagens e sustentada pelo elemento kitsch do figurino.



Fotograma 290– Filme *Volver*

Agustina é uma mulher simples que vive no interior de Madri e está precisando de tratamento para o câncer, mas não tem recursos. Ela participa, por intermédio da irmã, de um programa de televisão sensacionalista, com o objetivo de encontrar a mãe que está sumida há quase três anos e também para ganhar um tratamento em Houston para sua doença. Só que em troca terá de se expor enfrente às câmeras e contar a história da sua família, da mãe hippie, que era amante de um homem que morreu ao lado da esposa curiosamente no mesmo dia em que desapareceu. Durante a entrevista, as pessoas riem quando Agustina diz que a mãe é hippie e batem palma ao saberem que tem câncer. Ela percebe que foi um engano ter concordado com aquele espetáculo e sai no meio do programa sem dar explicações.



Fotograma 291– Filme *Volver*

4.2 O melodrama na narração de Almodóvar

O melodrama é um gênero que possui raízes no teatro, mas que nasce principalmente do espetáculo popular. Surgiu mesclando estilos com as mesmas formas dos espetáculos de feira e com temas narrativos vindos da literatura oral, principalmente das histórias de terror e dos contos de medo. De acordo com Jesús Martín-Barbero (2009, p. 163), o melodrama teve início nos anos 1790, com maior expressão na França e Inglaterra, onde o teatro era reservado estritamente à elite. O povo era proibido de fazer representações

faladas, para não corromper o que chamavam de “verdadeiro teatro”, e os atores, em razão dessa imposição, passaram a representar por meio da mímica. Somente a partir de 1806 a França suspendeu o decreto, e alguns teatros de Paris abriram as portas para os espetáculos populares que puderam, enfim, ser realizados incluindo a fala dos atores.

O melodrama de 1800 [...] está ligado por mais de um aspecto à Revolução Francesa: à transformação da canalha, do polulacho em povo e à cenografia dessa transformação. É a entrada do povo “duplamente em cena”. As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exarcebaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções. E, para que estas possam desenvolver-se, o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justicamentos, [...] Não é por acaso esta a moralidade da Revolução? “Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 164)

Houve a tomada de consciência do povo sobre suas dificuldades e dores do pós-guerra, o que fez do melodrama um espetáculo, sobretudo para olhar e ridicularizar a nobreza. A sua encenação, por depender de espaços, como as praças públicas e feiras, valia-se muito dos cenários e figurinos extravagantes para melhor expressar os textos de grandes paixões e revoltas. “Daí a peculiar cumplicidade com o melodrama de um público que – ‘escrito para não ler’ não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões. E esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado do popular [...]” (MARTÍN BARBERO, 2009, p. 164)

Por fazer uma demarcação cultural que dizia respeito ao popular, o melodrama caminhou desse para o massivo, onde o que era popular tornou-se objeto de identificação daquilo que Martín-Barbero chamou de “imagem unificada do popular e primeira figura de massa”. Surgiu com ele uma nova estética que trouxe o conflito dos caracteres, a busca individual do êxito e a transformação da figura do herói num pseudorealismo.

Os primeiros filmes no cinema eram documentais; porém, logo o cinema aderiu à ficção, incorporando estéticas de pantomima e melodrama. Na segunda metade do século XX, o neorealismo trouxe um cinema social com elementos de melodrama. Mais tarde cinemas “políticos”, como o de Fassbinder, fizeram uso de paródia de gêneros anteriores.

Assim, apareceu uma reflexão social irônica que trouxe um estilo novo de encenar, que se mistura à música, aos objetos de cena e à emoção. Conforme explicou Ismail Xavier (2003, p. 86):

Além de Fassbinder, cujo campo não é a paródia como forma de revisão do melodrama, mas o drama sério que exacerba as polaridades do gênero, há casos em que a estratégia adotada se fez de uma mescla de revalorização e deboche diante do império do *kitsch* e dos clichês da indústria cultural.

Nos anos 1960 surgiu um novo momento do melodrama no qual se deu uma junção com a pop art de Andy Warhol, o culto à personalidade, o mau gosto, os clichês e a explosão das emoções. De acordo com Xavier (2003, p. 88):

A apropriação pop do melodrama [...] teve múltiplas versões até encontrar em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 80. O melodrama pop incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco [...]

Após essa breve linha histórica do melodrama, passaremos a refletir sobre algumas de suas características.

No melodrama a polarização do bem e do mal é muito aparente. Existe sempre um opressor e um oprimido, uma forma de apresentar as tensões e conflitos sociais. Essa combinação entre prazer visual e sentimentalismo é talvez o principal elemento que garante hegemonia ao melodrama em todas as narrativas desde a teatral até a cinematográfica.

O melodrama formaliza o imaginário na tentativa de personificar a moral familiar, sua intenção é mostrá-la e “torná-la visível”. Conforme escreve Xavier (2003, p. 91), o melodrama “[...] provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.”

Os laços de família são elementos muito importantes na filmografia de Almodóvar, que não vai atrás de explicações racionais, mas busca identificações, ou empatia com certos traços. No filme *Volver*, as referências familiares estruturam boa parte da narrativa.

4.2.1 *Volver* um melodrama contemporâneo

A narrativa cinematográfica de Pedro Almodóvar é essencialmente melodramática. Com uma experiência de escritor e criador de fotonovelas (em fotos e desenhos), Almodóvar facilmente incorporou estruturas do melodrama popular, numa ótica contemporânea. Derivado das revistas de fotonovelas, o melodrama popular e totalmente contemporâneo é a principal linguagem de seus filmes. “Esta multiplicación temática es una constante tanto en el melodrama como en la comedia desde su creación, y de ahí su paso al cine en las denominadas películas <corales>.” (HOLGUÍN, 2006, p. 83).

No filme *Volver*, Almodóvar conta uma história ancorada num universo rural, em que mulheres humildes e valentes ocupam a narrativa. Mulheres fortes que rendem culto à morte e que estão em busca de seus próprios fantasmas. Mulheres oprimidas, machucadas pelos homens que amaram. É a história de Raimunda, sua filha Paula, a irmã Sole, a mãe Irene, a tia Paula e um marido congelado no freezer, Paco.

Este universo que é essencialmente feminino abre inúmeras possibilidades do melodrama se desenvolver na narração de Almodóvar. Um mundo das mulheres que, mais do que mediar a opção melodramática e dar a ver e sentir as inúmeras possibilidades de amor, ódio, paixão, dor, desejo, medo e sensualidade, ainda possibilita a crítica social que o diretor sempre pontua nos seus trabalhos. Suas personagens, a exemplo de seus outros trabalhos, também sofrem de abuso, questão muito presente e urgente na sociedade ainda nos dias de hoje.

Conforme explicou Martín-Barbero (2009, p. 168), existe uma estrutura que define o melodrama numa narrativa, que tem por eixo central quatro sentimentos básicos: o medo, o entusiasmo, a dor e o riso “[...] a eles

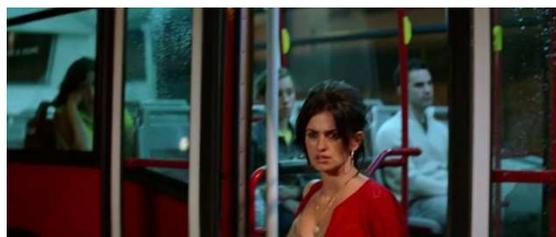
correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou ‘vivas’ por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo [...]” O melodrama é a junção de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia, que explicam muito bem a sua complexidade e narrativa e, segundo Martín-Barbero, “[...] tem um parentesco muito forte estrutural com a narração”.

No filme *Volver*, todos esses elementos que definem o gênero melodramático estão presentes, conforme veremos a seguir, segundo as proposições de Martín-Barbero (2009, p. 169): “A Vítima é a heroína: encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher”. Em *Volver*, ambas as personagens, as vítimas Raimunda e Paula vivem a mesma dor, a mesma ferida, a mesma agressão. Paula só não passou pelo estupro do pai como Raimunda, porque conseguiu matar Paco, ainda que sem querer.



Fotogramas 292 a 293 – Filme *Volver*

A Vítima está ligada à ideia de sofrimento, bravura, resignação e virtude. É a herança do mito cristão. “Sociologicamente a vítima é uma princesa que se desconhece enquanto tal e que, tendo vindo de cima, aparece rebaixada, humilhada, tratada injustamente. Mais de um crítico viu, nessa condição da vítima de estar ‘privada de identidade’ e condenada por isso a sofrer injustiças, a figura do proletariado.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 169). Raimunda é uma mulher pobre que precisa trabalhar em dobro, pois o marido não mantém a família. Ela faz jornada tripla de trabalho e desempenha várias funções, tendo inclusive que trabalhar nos finais de semana.



Fotogramas 294 a 297 – Filme *Volver*

“O Traidor é o personagem terrível, o que produz medo, cuja simples presença suspende a respiração dos espectadores, mas também é o que fascina: príncipe e serpente que se move na escuridão, nos corredores do labirinto e do secreto.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 169) No filme, a figura do Traidor está traduzida por Paco, o marido de Raimunda e pai adotivo de Paula. Ele é o pai que a menina conhece; embora deva protegê-la e amá-la, ele tenta violentá-la.





Fotogramas 298 a 300 – Filme *Volver*

A terceira figura que configura um melodrama é a do Justiceiro e que está representada pelo personagem que “salva a vítima e castiga o traidor. [...] E, portanto, o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que ‘a verdade resplandeça’ [...] esse final feliz aproxima o melodrama do conto de fadas.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 170)

No filme, a personagem que está representando o Justiceiro é a mãe Irene, que ao saber que o marido abusava da filha, o mata num incêndio. Irene simula sua própria morte, mas, após três anos, retorna para resolver a história de dor e mágoa com sua filha querida. Ao reencontrar Raimunda e lhe contar seu segredo, ela liberta a filha de toda a dor e culpa que a afligiram por anos.



Fotogramas 301 a 302 – Filme *Volver*

Por fim, Martín-Barbero apontou um quarto personagem, o Bobo, “[...] que está fora da tríade dos personagens protagonistas, mas pertence sem dúvida à estrutura do melodrama, na qual representa a presença ativa do

cômico, a outra vertente essencial da matriz popular.” (2009, p. 170) A figura do Bobo é aquela que dá leveza emocional à narrativa e possibilita a quebra de tensões ao longo da história.

Essa personagem está muito bem representada por Sole, a irmã de Raimunda, uma mulher solitária e medrosa que, com a vida de cabeleireira clandestina, dá o tom mais cômico para a narrativa.



Fotogramas 303 a 304 – Filme *Volver*

A importância de uma análise da narração de Pedro Almodóvar está na estrutura dinâmica que o melodrama oferece a ler. A operação simbólica que o diretor nos coloca em *Volver* abre um espaço de significação cultural para entender claramente sua narrativa, e que Martín-Barbero (2009, p. 171) explicou como sendo “[...] uma linguagem duplamente anacrônica: a das relações familiares, de parentesco, como estrutura das fidelidades primordiais, e a do excesso.”

São debatidas questões morais e sociais que estão em toda a origem do sofrimento das personagens do filme, e isso o melodrama nos coloca a sentir muito mais do que entender.

4. 3. O Neorrealismo na narração de Almodóvar

O Neorrealismo foi uma corrente artística de meados do século XX, com um aspecto ideológico acentuadamente de esquerda / marxista, com ramificações em diversas formas de arte (literatura, pintura, música), mas que atingiu o seu expoente máximo no cinema neorrealista, sobretudo no cinema

italiano. Com a capitulação final do nazi-fascismo, em maio de 1945, e a morte de Mussolini, o que restou da Itália foi um país em ruínas habitado por um povo faminto. Assim, não era de estranhar-se que o filme italiano de então, empobrecido pelas atribulações da guerra, refletisse uma estética da miséria, nascendo com ele o movimento neorrealista.

Na dialética da cinematografia italiana, o Neorrealismo mostrava realidades cruas, intransigentes, sem qualquer fantasia ou transcendência que não fossem as ligadas pelo sentimento, oscilando entre o sofrimento e a esperança, filmado sempre em preto e branco, e que surgiu na década de 1940, de certo modo, como o oposto às fantasias fascistas.

Os atores da época do Neorrealismo, em geral, eram atores amadores, indicados em meio ao povo do lugarejo ou do bairro em que as filmagens ocorriam. As histórias eram comuns, envolvendo uma gente qualquer: pescadores, trabalhadores, diaristas, desempregados, lavadeiras, agricultores, habitantes de lugarejos perdidos, o povo do subúrbio.

Filmava-se ao ar livre, visto que a Cinecittà, a cidade do cinema que o regime erguera em Roma em 1936 para fazer filmes, estava inutilizada, repleta de refugiados de guerra. Além disso, dessas dificuldades materiais, pelos aspectos ideológicos neorrealistas havia a preocupação em mostrar a “cara do povo”. Quase um documentário sem retoques para sensibilizar as platéias burguesas com aquele desfiar de carências, padecimentos e dificuldades.

4.3.1 Cinema neorrealista italiano

O marco inicial do Neorrealismo teria ocorrido em 1944-1945 com o lançamento do filme do diretor Roberto Rossellini, *Roma Città Aperta* (Roma, Cidade Aberta), rodado logo após a libertação de Roma. O gênero drama de guerra, transformou o diretor e a atriz Anna Magnani nos ícones da nova tendência. Com locações reais e atores amadores, *Roma, Cidade Aberta* foi considerado um dos maiores filmes da história do cinema pela crítica mundial.

A sinopse do filme informa que entre os anos de 1943 e 1944, a cidade de Roma, ocupada pelos nazistas, é declarada "cidade aberta", a fim de evitar bombardeios aéreos. Neste momento comunistas e católicos unem-se para combater os alemães e as tropas fascistas¹⁴.

Entretanto, o filme italiano *Ossessione* (Obsessão), de 1943, dirigido por Luchino Visconti e seu primeiro longa metragem, é considerado por muitos como o primeiro filme neorealista italiano. A "paternidade do termo" é atribuída a Mario Serandrei, editor e escritor de argumentos para filmes, quando chamou de "neorrealístico" o filme *Ossessione*, no qual havia sido montador.

Mas apesar de *Roma, Cidade Aberta* ter sido o início do movimento, o primeiro filme daqueles dias é o documentário *Giorni di Gloria*, de Giuseppe de Santis, que traz cenas reais e reconstituídas da ocupação nazifascista; porém este documentário foi projetado posteriormente ao filme *Roma, Cidade Aberta*. Apesar de haver certo consenso sobre essas obras e sua cronologia, inexistente para o Neorrealismo um marco exato de seu início. Como a maior parte dos estilos estéticos da História da Arte e do Cinema, o nascimento dessa corrente aconteceu em passos graduais, levando um tempo até que se observasse o aparecimento de um filme genuinamente neorealista. E, da mesma forma, sofreu uma decadência paulatina, sem um ponto demarcado de começo ou fim. Certamente, no entanto, não seria possível falar de Neorrealismo na Itália antes da decadência do regime fascista, que vigorou de 1922 a 1945 e que com seus dois símbolos - a saudação com o braço erguido e a roupa negra - vestiu todo o país com a sua doutrina. Esta, porém, não se limitava apenas a transformações de aspecto político, mas tinha também um projeto estético, aliás, habitualmente observado em regimes totalitários.

Entre as várias propriedades dessa ideologia estética, estava a representação da sociedade por meio de uma ótica moralista/positivista, muito mais adequada à legitimação do regime do que à realidade das massas. Conseqüência direta dessa ideologia é significativo observar o uso intenso da máquina de propaganda oficial, que diante de uma imprensa censurada, interferiu em praticamente todos os setores da sociedade, sendo que no cinema estimulou a produção em larga escala de filmes.

¹⁴ Roland BERGAN. ... *ismos: para entender o cinema*, 2010.

Enquanto que na Itália havia uma crise econômica, com desemprego, inflação e vida cara, os filmes produzidos sob inspiração do regime vigente eram melodramáticos, épicos, romanceados, construindo na tela uma representação pouco condizente com a vida cotidiana da sociedade italiana.

Um dos objetivos do Neorrealismo, posteriormente, seria a maior aproximação daquilo que nomeiam ser a realidade do povo, para contrapor a essa "falsa imagem" da sociedade, e contrapor-se à ideologia estética do fascismo, ao apresentar a realidade como ela era, na ocasião, ao contrário do fascismo, em que inexistia preocupação com a realidade e antes, uma necessidade de apresentar obras que se denotava o heroísmo individual.

A clássica diferença entre os verbos representar e apresentar sumariza a diferença entre uma obra fascista e a neorrealista: à "representação", observada no regime fascista, não interessava mostrar a realidade como ela se apresentava, enquanto que o Neorrealismo buscava exatamente o contrário, ou seja, mostrar as mazelas sociais, a pobreza, o registro do cotidiano na vida de pessoas comuns, muitas vezes utilizando em suas obras atores amadores, e denunciando as desigualdades.

O cineasta neorrealista filmava a periferia das cidades, favela, a vila de pescadores, as ruas cheias de gente no centro da cidade, utilizando-se de iluminação natural, sendo as produções realizadas com pouco investimento, com pequenos orçamentos. Acreditava-se que a exposição da realidade social e econômica seria uma forma de expor os problemas para que fossem resolvidos.

4.3.2 Ramificação e decadência

No mesmo ano de 1948 apareceram vertentes distintas do movimento neorrealista, que de certo modo significam estágios paralelos de desenvolvimento. Com *La Terra Trema* (1948, Visconti), pescadores da Sicília interpretam eles próprios, num filme rodado de maneira semi-documental e crua mais, talvez, do que o filme *Ladri di Biciclette*. Mas *Riso Amaro*, de

Giuseppe DeSantis, constitui-se em outra face do movimento, ainda que se situe, pelos motivos comentados anteriormente, dentro da maleável fronteira do "estilo" Neorrealista. Para muitos críticos, porém, observa-se nesse filme o início do declínio do movimento. A estética engajada comprometida em desnudar as contradições da sociedade acaba, de acordo com o que escreve Katz (1994, p. 56) sujeita à "exploração comercial" e provoca "o começo do fim do movimento que havia trazido ao cinema italiano a vitalidade artística e significação social"

A geração neorrealista, que ainda contou com diretores menos significativos como Pietro Germi, Aldo Vergano, Alberto Lattuada, Luciano Emmer, Renato Castellani e Luigi Zampa, acabou sucumbindo às circunstâncias. No final da década de 1950, o cenário já era outro. A filmografia italiana do pós-guerra sofreu uma impressionante alteração a partir de 1959 com o *La Dolce Vita*, de Federico Fellini, sucesso mundano internacional. A crise econômica e social diminuiu, a televisão ganhou cada vez mais espaço como mídia e, para enfrentá-la, os produtores passaram a investir no cinema do entretenimento.

Os personagens pobres e os atores amadores começam a rarear nos filmes da década de sessenta. O país saíra da indigência material, saltando para uma situação de bem estar até então desconhecido.

4.3.3 Almodóvar e a influência neorrealista

Terminado, mas não eliminado, o Neorrealismo não desapareceu, e deixou marcas de um legado que perdura até hoje no cinema contemporâneo inclusive, no de Pedro Almodóvar, que se identificou com a estética social do movimento, conforme explica abaixo:

O Neorrealismo é para mim um subconjunto do melodrama cuja especificidade resulta da importância social, e não apenas aos sentimentos. É um gênero que elimina do melodrama tudo o que ele pode ter de artificial, conservando, no entanto, seus elementos essenciais. (STRAUSS, 2008, p. 31)

O Neorealismo italiano foi um olhar sem restrições que se direcionou para as desgraças que decorreram da guerra devastadora sobre a população mais humilde. É, sem dúvidas, um movimento que surgiu na base de uma reflexão social sobre as injustiças da guerra, sobretudo, com as classes mais pobres da população. Neste contexto, Pedro Almodóvar, um artista plural e de origem simples se encaixou muito bem e realizou um verdadeiro protesto com sua arte.

Em seus filmes, apresentou as disparidades sociais e as difíceis condições de mulheres simples do interior, sem nunca abandonar o recorrente deboche à burguesia urbana e, conforme escreveu Júlio Barbosa (1999, p. 162):

Os filmes de Pedro Almodóvar foram se modificando no sentido técnico desde seu primeiro longa até o último, mas a questão estética foi, por assim dizer, preservada, apenas influenciada por várias correntes: uma delas, entre tantas de que já falamos, mas não de menor valor, o Neorealismo italiano, surgido das profundezas de questões sociais e da abordagem de uma realidade cruel e desumana, de mudanças políticas e econômicas.

O Neorealismo mostrou para Almodóvar que seu cinema também podia ser realizado dessa forma, pois o que parecia estar faltando em termos de técnica era compensado pelo que sobrava em termos de espelho da realidade. O seu trabalho é como reflexo inevitável das condições sociais e torna-se um testemunho ocular da contemporaneidade.

CAPÍTULO 5

FIGURINO E A EXTERIORIZAÇÃO DAS EMOÇÕES



Figura 305 – Colagens de fotogramas de filmes de Almodóvar.

“El melodrama implica una vuelta al hogar, pero a un hogar en ruinas que debe ser reconstruido a toda costa” – Josep María Català

5.1. Figurino e imagens melodramáticas

Quando se fala que Pedro Almodóvar é um artista apaixonado e que o melodrama é um dos gêneros de maior relevância em seus filmes, não se sabe até onde o artista filma seu próprio estado interior e em que medida suas emoções atravessam seu trabalho. O objetivo neste último capítulo é dar fechamento à ampla rede de sentidos tecida por meio do entrecruzamento dos fios sensíveis que fazem parte do imaginário narrativo de Almodóvar.

Nestes últimos trinta anos, Almodóvar se destacou como um dos diretores independentes mais notáveis de seu país. Desde seu filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de 1980 até hoje, faz dos seus trabalhos verdadeiros relatos sociais de uma Espanha que guarda muito de repressão e machismo nas suas entranhas, principalmente nos espaços familiares. A escolha pelo melodrama diz respeito a uma forma de contar apaixonada e apavorante que tem a função de uma ferramenta com a qual o diretor mostra a realidade social e política do seu país.

A chave para o entendimento da cadeia comunicante de que o figurino faz parte é a das imagens melodramáticas. A partir das ideias referentes a um novo realismo melodramático, do professor espanhol Josep María Català, serão desenvolvidas mais algumas reflexões acerca das imagens do figurino do filme *Volver*. Em seu livro *Pasion e conocimiento: el nuevo realismo melodramático*, o autor nos convida a encontrar a forma melodramática no terreno da representação. É a busca de um realismo melodramático ligada ao conhecimento, uma nova epistemologia baseada em uma parceria reforçada entre a estética e as emoções.

Nesse sentido, neste fechamento da abordagem que construímos sobre o trabalho de Almodóvar, queremos saber até que ponto seus figurinos estão impregnados de um estado de ânimo que relê a realidade. A proposta é entender como Almodóvar olha para o real e de que forma ele transforma aquilo que vê e, ainda, como dá a ver. Será uma reflexão sobre o segundo olhar que Almodóvar confere à realidade, um olhar que, conforme destaca

Català, primeiro sente e depois é traduzido em imagens que também se farão sentidas.

5.2 As imagens melodramáticas

Estamos experimentando na contemporaneidade o auge de um sentimentalismo que emerge das entranhas de uma sociedade melancólica e reprimida. É chegado o tempo da tragédia, e o que era antes impossível hoje é visto em nossa realidade para depois ser replicado infinitas vezes no cinema e na TV. Agora é a vida que imita a arte, haja vista o acontecimento histórico das Torres Gêmeas, em NY; o exemplo cabal de realidade melodramatizada. Chegamos no tempo do que Josep Català chamou de “O Novo Realismo Melodramático” quando realidade e representação estão imbricadas uma na outra, razão que nos obriga a um novo olhar.

De acordo com as ideias do autor, o que antes organizava nossa realidade em causas e efeitos mudou, e houve uma ruptura na distinção entre real e imaginário. Deu-se a troca da velha pela nova realidade, por uma camada onde o princípio do prazer e o princípio da realidade invalidam a ordem das velhas hierarquias. Perdemos emocionalmente a noção de tempo.

No tempo grave e bruto da tragédia, segue o tempo linear e denso do drama. E agora é chegado o período da dispersão, do retorno do impensável e das emoções que invadem o ser e lhe moldam à imagem e semelhança. É período da luta à flor da pele entre o desejo e a realidade. É o tempo do novo melodrama.

Quando Almodóvar faz a personagem Irene ressurgir como um fantasma para a filha Sole no porta-malas do seu carro, ele apresenta a personagem como uma nova realidade que vem no lugar do que foi excluído, mas voltou para agora recuperar outro espaço. Quem não sonhou em rever sua mãe morta, nem que fosse uma única oportunidade? Almodóvar nos faz regressar ao passado para tratar de recuperar lá a solidez perdida.

A esto le podemos llamar melodramatizar el tiempo, en la medida en que un acontecimiento focaliza, al realizar-se toda la historia, pero también porque este acontecimiento pierde su consistencia en el momento en que ve regresar, fantasmáticamente. Desde el pasado una justificación que él mismo ha creado (CATALÀ, 2009, p. 11).



Fotograma 306 – Filme *Volver*

No exemplo do filme, é feito um pacto entre o narrador e o espectador, que mantém pulsante a ideia de um tempo que flui do passado ao futuro e que suscita emoções muito presentes em nossa vida. O filme materializa o tempo e o torna mais real.

Vivemos hoje o auge do sentimentalismo, mas de um sentimentalismo vazio que não consegue sentir as verdadeiras emoções. É um retorno pueril, porém sempre exigente daquilo que foi reprimido, é a busca incansável pelo prazer da dor. Sobre isso, comenta Català (2009, p. 13):

Se trata de recuperar terreno, de llenar el vacío dejado por la muerte de dios y la del propio hombre. El vacío de una ciencia que desencantó el mundo y lo dejó inerme ante la vuelta, furibunda, de las religiones. Sentimentalismo y religión, éste parece ser el programa del tercer milenio.

O sentimentalismo diz respeito ao retorno do reprimido. Segundo Català, ainda que a sociedade perca a memória histórica e a capacidade crítica, essas continuam latentes, e os fatores afetados e amortecidos retornam à superfície e modificam a textura do real, e aquilo que era para ser esquecido torna-se exacerbadamente visível. Esta é a mola propulsora do melodrama: a exteriorização das emoções reprimidas e a explosão dos sentimentos.

Agora uma nova forma melodramática é posta a ver e conhecer, uma forma que possui a condição híbrida que é nova. O período melodramático na

contemporaneidade apresenta uma diferença essencial, a de que agora os meios de representação são tão importantes e sua visualidade é tão forte que, de certa forma, o que antes era resultado da interpretação, um conglomerado de ideias, transformou-se em fato real: as ideias ganharam vida com as formas, e foram para muito além da representação.

[...] las cosas del mundo se han transformado en representaciones de sí mismas y, por lo tanto, el arte, en cualquiera de sus estilos, se vuelve forzosamente <realista>: porque siempre viene a representar un aspecto de la relación de la realidad con nosotros. Es por ello que ahora nos resulta tan difícil distinguir entre la escena y la realidad, lo cual no retrotrae a condiciones pre-trágicas, concretamente al caos pre-clásico, dionisiaco, que configuraba las festividades de la Grecia arcaica antes de que la representación teatral, el nacimiento de la tragedia, impusiera su particular orden. Un panorama lleno de ventajas e inconvenientes, como todos. (CATALÀ, 2009, p. 19)

Para Català, o novo melodrama tem por objetivo o retorno ao realismo que afeta todo o panorama artístico por igual e que dá por finalizada a era das vanguardas. Por mais vanguardistas que possam continuar considerando muitos projetos artísticos contemporâneos, todos eles caem de cheio no âmbito do novo realismo melodramático.

5.3 Figurino e melodrama

De acordo com o que escreve Català (2009, p. 15), se a nostalgia se centra no lugar, o melodrama o faz na casa porque a moderna estética melodramática “[...] penetra la epidermis nostálgica hasta allí donde se encuentran sus verdaderos fundamentos es decir que que llega hasta la equivalencia arquitectónica del hogar, hasta La forma material del símbolo, dejando atrás su máscara puramente afectiva.”

Neste sentido, acreditamos que, assim como a casa, o figurino é uma extensão da personagem, uma segunda pele dela. Escondida sob as roupas está um corpo que se abriga no mundo. As roupas escondem tanto quanto exibem e protegem, tanto quanto anunciam quem as veste. Bem como a casa abriga a pessoa, as roupas abrigam o corpo. Assim como a casa, as roupas

exteriorizam os sentimentos da pessoa. São pontos de uma mesma trama: roupa, corpo, casa e mente, todos em constante interação e mudança.

O melodrama contemporâneo é uma forma simbólica que articula diversos fatores culturais e que resgata emocionalmente a ideia de proteção que existe por detrás das roupas. O figurino canaliza e veste as emoções das personagens como se fosse a própria casa delas. É a ideia de lugar e sensação de pertencimento a que se refere Josep Català. E, sendo assim, conforme destaca o autor, os elementos fundamentais de análise do melodrama moderno, com uma pequena atualização, são: corpo-figurino, além de espaço-casa, memória-tempo e visão-emoção.

No es tan fácil, de todas formas, comprender la compleja red que pueden tejer estos elementos cuando resulta de los límites del terreno en el que ellos confluyen realidad y ficción, estética y ética, el consciente y el inconsciente, la identidad política y la política de la identidad. Además, existen otros condicionantes. Por ejemplo, el que la realidad, al melodramatizarse expresamente, se vuelve extraña, siniestra. (CATALÀ, 2009, p. 17)

Esta condição fundamental da forma melodramática contemporânea em que o sinistro nasce do fato de que a representação da nova realidade resultante das trocas emocionais ocorridas tem perdido a condição patriarcal que antes a caracterizava: “[...] o concepto hogar es, sin duda, una noción esencialmente femenina, pero es una noción femenina construída desde el interior del universo masculino” (CATALÀ, 2009, p. 17).

A condição feminina é uma das condições que caracterizam o gênero melodramático, pois foi onde a emotividade da mulher encontrou maior refúgio. Acabou o isolamento em que a mulher estava reclusa, e a energia emocional reprimida se universalizou por meio do melodrama. Trata-se de um fenômeno que invoca mudanças sociológicas tendo por resultado variações estéticas. São tais variações que nos interessam; individualmente, as que se referem à representação social. Conforme explicou Català, dadas as situações da realidade social hoje, é bastante complicado fazer uma distinção ontológica da estética. Na delimitação das características das novas formas de representação, deverá se misturar inevitavelmente a realidade social com a

ficção estética, até o ponto em que estaremos talvez falando de ficção social e realidade estética.

En todo caso, se trata de proponer la hipótesis de que el arte de las sociedades occidentales, que hoy el fenómeno de la globalización hace que compartan formas y valores con el resto del mundo, después de haber transitado, en siglos anteriores, por dos modos de representación esenciales, la tragedia y el drama, se adentra ahora en un tercero que es el melodrama (CATALÀ, 2009, p. 18).

O melodrama enquanto forma simbólica possui uma série de parâmetros que já vem sendo esboçados: primeiro, a sua condição feminina; e segundo, a metáfora das roupas como ilustração transcendental de uma série de fenômenos paralelos. Conforme o autor, não se trata de uma volta do melodrama enquanto um gênero de moda, mas sim é o caso de postular que a estética contemporânea, num sentido mais amplo abarca todas as culturas, tanto as populares quanto a alta cultura e ambas são melodramáticas, como já foram uma vez dramáticas e trágicas.

Em *Volver*, Almodóvar faz sua personagem Raimunda uma mulher pobre, que vive no subúrbio de Madri. Ao mostrar personagens proletárias, mulheres sozinhas, que trabalham e se sustentam sem a ajuda dos homens, o diretor está recuperando uma história antes negada, dentro de uma perspectiva política. No filme aparece como pano de fundo a paisagem da vida cotidiana de Raimunda, tudo está traduzido e somado nas imagens de tal maneira que o ônibus que ela usa para chegar na sua casa propõe uma ideia: a de se voltar a sentir.

Son intentos de recuperar la historia negada, desde la perspectiva hogareña en la que la política, y la ignominia, aparecen como telón de fondo, como un elemento más del paisaje o quizá como los cambios meteorológicos que afectan de forma natural la vida cotidiana. Existe en estas operaciones nostálgicas y sentimentales un mecanismo de represión que se corresponde con el que actúa en la propia realidad, en la historia de muchas culturas. (CATALÀ, 2009, p. 13)



Fotograma 307 – Filme *Volver*

5.4 O olhar melodramático de Pedro Almodóvar

No filme *Volver*, Almodóvar nos coloca de frente com o sentido do regresso à vida e, por que não dizer, nos coloca de frente com o sentido da própria vida amortecida. O significado da volta que o filme remete diz respeito, sobretudo, à volta do olhar para um passado que deixou feridas abertas. Explicou Josep Català:

En la mencionada película de Almodóvar, *Volver* significa también regresar a la vida: tiene la misma connotación que en francés el sustantivo *revenant*, el que vuelve de la tumba. Pero significa también, en el contexto de la película, volver para mirar de nuevo lo que antaño se dejó de lado después de un primer vistazo, apresuradamente. (2009, p. 136)

Català descreve um olhar que retorna e que tem a tranquilidade de uma segunda oportunidade, para nos dar conta de que aquilo que em princípio nos havia dado como normal, desprende na realidade um elo estranho que não sabemos o que é, mas que nos inquieta porque anuncia a decomposição do princípio de realidade que tão firmemente havia resistido a todos os embates.

De hecho, lo siniestro está relacionado con la melancolía, es el resultado del trasvase de esta emoción íntima a lo real. La melancolía detiene el transcurso del mundo, hace que el tiempo regrese y deba

recorrer el sendero que había dejado atrás, pero no para un retorno definitivo, sino para volver a mirar el paisaje que se había dado por perdido (CATALÀ, 2009, p. 137).

Quando Raimunda diz para mãe que não entende como pôde viver todos aqueles anos sem ela, ela se refere justamente a este estado de melancolia. A melancolia que está presa entre dois pontos de uma vida, do passado que se olha com estranheza pela segunda vez e do futuro que se havia abandonado e cuja condição cada vez se considera mais desconhecida. A melancolia é o que Català chama de “[...] tiempo de reposo del espíritu, de recogimiento hacia lo íntimo para, desde allí, lanzar esta doble mirada al mundo.” (2009, p. 137) É neste ponto que a realidade, o presente, está posto à dupla exposição a um passado estranho e um futuro que se espera com estranheza. Então a realidade se volta sinistra, mas nunca havia estado tão viva como neste momento, nunca as tensões que recorriam suas entranhas haviam saído tão à flor da pele para vivificá-la. “El humor melancólico nos permite contemplar la verdadera faz de la realidad”.



Fotograma 308 – Filme *Volver*

O filme *Volver* se desenvolve fundamentalmente por quatro espaços: o apartamento de Raimunda, o apartamento de Sole, ambos no subúrbio de Madri, e as casas da tia Paula e de Augustina, no interior da Espanha. A casa de Raimunda é pequena, só o que conhecemos é sua sala e cozinha. O seu quarto parece guardado em segredo, e o pouco do que vemos na penumbra da

sua cama revela a mulher infeliz que é no amor. Assim como a casa de Raimunda demonstra a sua realidade, suas roupas também são a exteriorização de sentimentos reprimidos. Suas roupas dizem que ela não desistiu de ser amada e nem muito menos desistiu dela mesma.

Son cuerpos con órganos bien delimitados que cumplen las funciones específicas que La realidad, entendida como figuración ausente de metafísica, les demanda. La realidad física tiene sus exigencias que censuran la aparición de las tensiones que la circundan, ya sean psicológicas, sociales, metafísicas. Por tanto, estas tensiones aparecerán en el entorno de manera subrepticamente transformadas en factores del propio realismo, factores que modifican realísticamente las relaciones que mantienen entre sí los elementos que lo conforman, en este caso, los del espacio físico de la casa. (CATALÀ, 2009, p. 88)

Raimunda, Sole e Paula vão para La Mancha, no dia de finados, lavar o túmulo de seus pais e cumprir um ritual antigo das mulheres de sua região e família. Elas rendem culto aos mortos, numa espécie de reunião de família. Venta muito no cemitério, as mulheres do povoado usam lenços na cabeça e Raimunda também, o que denota uma forte ligação com as outras. Sua filha Paula leva o celular preso ao pescoço e não deixa de usá-lo um só minuto. Ela é uma mocinha, mas continua vestindo-se como menina, usa saia muito curta e, no entanto, mal sabe sentar-se, o que a remete a uma Lolita, razão que, como vemos mais tarde, aguça seu padrasto. Augusta veste-se como as mulheres de sua cidade, e Sole com recato de uma mulher simples e pobre. Há, portanto, aqui, um forte movimento emocional e social apresentado por meio de um encadeamento de elementos, do qual as roupas fazem parte.





Fotogramas 309 a 316 – Filme *Volver*

Almodóvar tem uma estética que se alimenta do imaginário sentimental feminino e, conforme aponta Català “[...] delimita las características del moderno melodrama y nos anuncia las formas del realismo melodramático que se están gestando no solo em el cine.” (CATALÀ, 2009, p. 90).

Almodóvar em *Volver* apresenta um cenário emocional muito feminino, onde as emoções são todas mais fluidas e até a morte pode ser repensada. Segundo Català, neste filme:

Almodóvar pone en común ambos espacios socio-estéticos, en *Volver* (2006), melodrama paradigmático por excelencia en el que las distintas formas de la casa tienen una importancia primordial. La casa del pueblo y la casa de la ciudad se confunden en la película por lo que en ella tienen ambas de individual y comunal en continua fluctuación. (CATALÀ, 2009, p. 90).

Raimunda é uma mulher que, embora morando em Madri, guarda muito dos costumes das mulheres do interior, o que denota a importância desse mundo passado em sua vida. Um exemplo sutil disso pode ser visto no lenço que ela guarda no sutiã para enxugar as lágrimas. Esse é um hábito que as

mulheres mais velhas do interior têm até hoje, e que Raimunda, embora sendo uma mulher moderna, que mora na capital, guarda esse costume tão antigo, que remete à sua memória própria afetiva, às lembranças da mãe morta e de suas raízes. Raimunda tem seios fartos e bonitos. Assim como as mulheres do seu passado, ela guarda não somente o lenço, mas segredos de uma mulher ferida e marcada pela violência masculina.

São detalhes apresentados pelo figurino que mesclados com os outros elementos da narrativa revelam todas as tensões e segredos que movem as personagens.

Almodóvar en *Volver* nos muestra un nuevo paisaje emocional, post-feminista. Nos muestra el panorama de ese mundo feminizado al que, según Elisabeth Roudinesco, en la actualidad tanto se teme. En este mundo, al contrario que en El mundo masculino que se deja atrás, el férreo precepto inamovible de la ley ha dado paso a un código fluido de los sentimientos en el que incluso la muerte se relativiza (CATALÀ, 2009, p. 91).



Fotogramas 317 a 320 – Filme *Volver*

Este fluir do figurino é o mesmo fluir arquitetônico que Català aponta no filme, e ambos estão relacionados com a fluidez que adquirem os sentimentos na história. Conforme aponta o autor, o trabalho de Almodóvar possui duas formas do melodrama moderno: a burguesa ou doméstica e a popular ou comunitária. No que diz respeito ao figurino, interessou-nos especialmente a questão dos espaços mostrados por Català, uma vez que eles comungam constantemente, o que nos ajuda a compreender a natureza do melodrama moderno que o autor explica. O fato de Raimunda ser uma mulher pobre que

nasceu no interior e que hoje vive em Madri é determinante na composição de seu figurino.

O figurino reúne aspectos simbólicos que estruturam a personagem, unindo o dramático com o lúdico. O figurino possui tamanha intensidade emocional que essa pode se estender e prolongar para determinados elementos, e o lenço guardado no sutiã é o aspecto simbólico que bem representa isso. O lenço é um resgate de sentimentos, de emoções transformadas em uma peça que condiciona ela própria a emoção. O lenço dá forma à emoção, ele remete ao passado e incita a saudade.

Dentro da análise do processo de exteriorização das emoções, percebemos o quanto está revelado no figurino de Raimunda. Suas roupas são justas e modelam a intensa disposição do seu corpo. São roupas coloridas que moldam a sensualidade e o vigor da personagem.





Fotogramas 321 a 332 – Filme *Volver*

No hay solución de continuidad, pues, entre los espacios que recorre el personaje y las vivencias y emociones que experimenta: las habitaciones son estados mentales que asaltan desde dentro y desde fuera a la vez, moldeando la verdadera disposición de su cuerpo que se halla prisionero de ese doble asalto (CATALÀ, 2009, p. 94)

Apesar desta reflexão se reportar ao filme *Inland Empire*, de David Lynch, também é adequada às mulheres de *Volver*. As emoções da personagem estão espacializadas de tal forma que ela as experimenta através daquilo que veste e que, conseqüentemente, diz respeito ao lugar em que vive, ao trabalho que desempenha, à vida que leva. É a exteriorização das emoções através do figurino.

5.5. A COR DA EMOÇÃO

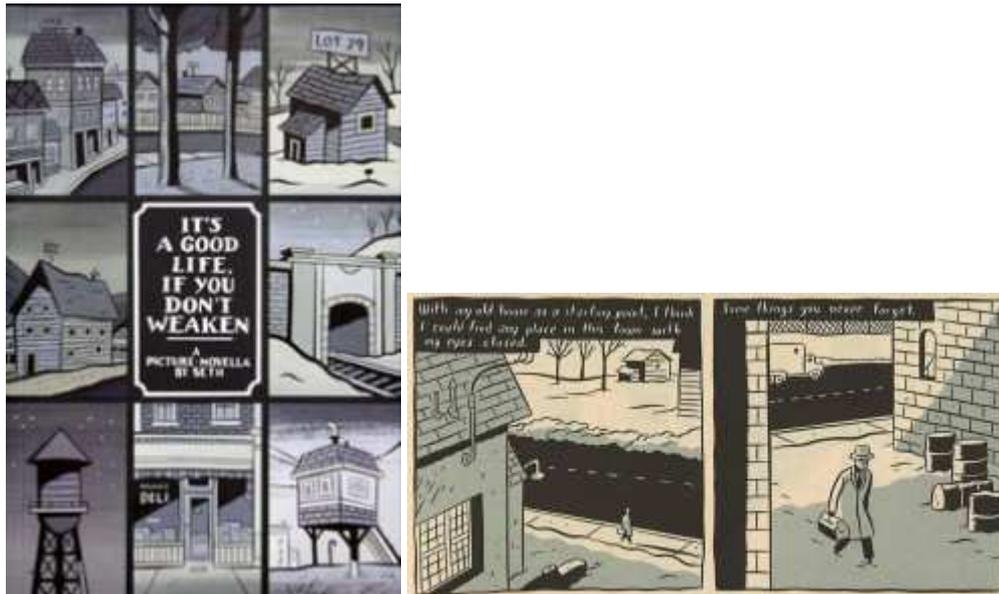
De acordo com o que apontou Josep Català, a melodramatização está bastante pronunciada no comic, por esse ser uma inflexão visual das emoções que caracteriza a representação moderna dos espaços cotidianos. Começando

por clássicos da aventura “melodramática-detetivesca” de Alex Raymond, indo até o novo realismo de Chris Ware, caminhando pelas sagas de Daniel Clowes e os comics autobiográficos de Harvey Pekar. Douglas Sirk, com seu cinema negro, influenciou artistas como Raymond, que traduziu em seus trabalhos uma reconfiguração da realidade e suas tensões.

Todo el género de la narrativa visual o de La novela ilustrada, como se a denomina impropriamente a veces, representada por propuestas muy diversas, (...), va en la dirección de un nuevo realismo melodramatizado visualmente, en el que el tratamiento de los escenarios es crucial porque a través de ellos vemos al unísono la vida interior y exterior de los personajes Pero lo que es más interesante en estos casos es el énfasis puesto en la autobiografía, en la expresión de sujeto a través de estados emocionales muy próximos a la melancolía que producen la aparición de una realidad desfamiliarizada. (CATALÀ, 2009, p. 140)

Os desenhos de Seth, o desenhista de Ontario, são, segundo Català, os que mais se assemelham com as pinturas de Edward Hopper, porque nelas o sinistro possui certa melancolia que dá para a realidade um tom crepuscular. É, conforme escreve o autor, a mesma melancolia que podemos encontrar nos desenhos de Ware. São exemplos de artistas que em seus trabalhos apresentam uma realidade crepuscular que nos desvela a paisagem social norte-americana (canadense no caso de Seth), uma paisagem construída no seio do realismo crítico dos anos trinta e quarenta e que para os europeus é duplamente crepuscular porque o que vemos apagar agora é a imagem de uma imagem.

Alguns desenhistas fizeram uso abundante da cor, outros mais tradicionais se detiveram no preto e branco, o que, conforme aponta Català (2009, p. 141) “[...] nos retrotrae también a los planteamientos de Sirk y sus directores de fotografía, pero desde una nueva perspectiva que no tiene que ver con los contrastes, sino que trabaja a través de las tonalidades.”



Figuras 333 e 334 - Seth, It's a Good Life If You Don't Weaken



Figuras 335 e 336 - Trabalhos de Cris Ware

É uma cor que carrega toda expressão das pulsões mais íntimas dos desenhos, onde se encontram a realidade e a ficção. Para Sirk, que teve tendências expressionistas, a cor, as luzes e as sombras eram uma projeção intensificada das paixões, enquanto para Ware a cor não pertencia ao objeto, mas ao mundo apaixonado.

Conforme escreve o autor, nos comics populares, é feita uma busca pelo real, mediante uma coleção de monstros e super-heróis que produz uma operação muito mais sutil, mediante a qual, e sob o uso refinado da cor, o mundo pulsante do desejo sobe a superfície e se apodera dela.

Almodóvar, evidentemente por todas suas características já citadas, foi um artista que se rendeu à estética comic e prestou homenagem ao cinema negro de Douglas Sirk. Como um colorista meticuloso, criou uma gama cromática tão rica quanto seus personagens. Por ser passional, a maioria dos seus personagens vive no limite das emoções, e as cores intensas se conjugam nesse contexto de euforia. “Esta multiplicación temática es una constante tanto en el melodrama como en la comedia desde su creación, y de ahí su paso al cine en las denominadas películas <corales>.” (HOLGUÍN, 2006, p. 83)

Almodóvar ama o excesso e por isso se inspirou no trabalho de Sirk, na sua forma de expressar com liberdade o sentimento, no uso das cores intensas, no kitsch, no melodrama, enfim. De acordo com o que explica Evans (1999, p. 29):

[...] essa estética sirkiana dotou, além disso, Almodóvar de um conjunto de instrumentos próprios para intensificar a cor e a qualidade visual do cinema espanhol, criando uma distância entre a aparência ousadamente colorida de todos os seus filmes e as tonalidades mais austeras dos filmes de autor (de Saura, Erice, Borau, e outros) que refletiam a atmosfera sombria dos anos franquistas.



Fotogramas 337 a 338 – Fotogramas Filme *Tudo que o céu permite*, de Sirk

As cores integraram-se às imagens no cinema de Almodóvar para preenchê-las e torná-las ainda mais realistas tanto quanto mais complexas. É como uma forma estética que usa a imagem para moldar emocionalmente as intenções do diretor. Segundo Català (2009, p. 187), “El color, por ejemplo, se convirtió de inmediato en una herramienta capaz de darle al patrón realista de

la fotografía un nuevo significado, sin abandonar necesariamente el ámbito real que la imagen fotográfica aseguraba.”

Dessa forma, a cor aparece como um dispositivo por meio do qual a realidade assume uma extensão emocional de caráter estético no trabalho de Almodóvar, conforme explica Català (2009, p. 187):

Pero esta nueva estética no tiene sus raíces en lo sublime, no es fruto de una súbita, y estática, comunión del espectador con el mundo, como en un paisaje, sino que proviene del propio funcionamiento de lo visual convertido en imagen y que va más allá de la emoción en sí: la emoción es una forma de darle a la imagen un significado más profundo, una manera de avanzar en las ideas que sobre el mundo real esa imagen propone.

No cinema de Almodóvar, as cores são vigorosas e guardam muito da essência espanhola. Existe uma constância nas cores primárias e o uso abundante do vermelho e roxo que remetem à paixão, ao sangue, à morte e à vida. O uso das cores intensas é uma forma de exteriorizar as suas emoções. O próprio artista explica:

[...] a vitalidade das minhas cores é uma forma de lutar contra a austeridade de minhas origens (La Mancha). Minha mãe se vestiu de negro durante quase toda a vida. Desde os três anos foi condenada a fazer luto por diferentes mortes na família. Minhas cores são uma espécie de resposta natural originada no ventre da minha mãe para me rebelar contra a austeridade obrigatória (STRAUSS, 2006, p. 112-113)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A linguagem, comum a todos os cineastas, é o ponto de encontro da técnica e da estética; o estilo, específico de cada um, é a sublimação da técnica na estética.”

Marcel Martin (2007: 241)

As histórias contadas no cinema necessitam de um aparato que sustente o imaginário do público como, por exemplo, a criação de técnicas e linguagens narrativas e a exploração das representações humanas, das emoções e das paixões. Neste sentido, para dar veracidade às histórias criadas na tela, um diretor de cinema irá lançar mão de uma infinidade de artifícios que transformarão o imaginário em algo temporariamente real. E, sendo assim, o figurino ocupa um lugar de representação importante para o personagem. Um lugar composto por significados simbólicos, que denota uma complexa linguagem visual e expressa modelos estéticos sócio-culturais muito significativos para a narrativa.

Vimos que no trabalho de Pedro Almodóvar, o figurino ocupa um lugar de suma importância e se configura como um elemento artístico de grande representação fílmica tendo evoluído ao longo dos últimos trinta anos de carreira do diretor. Em seus filmes, o figurino dispõe de uma linguagem tão sutil, quanto complexa, capaz de expressar com grande habilidade não somente a personalidade, mas também as emoções de suas personagens. Busca materializar no cinema o universo emocional de uma personagem e o faz infringindo a precisão realista e a probabilidade representativa da imagem, dispondo de um conjunto rico de artifícios expressivos mais ou menos simbólicos da interioridade das personagens. Realizar esta análise nos permitiu estabelecer bases para uma reflexão por meio da emoção, sobretudo, da emoção melodramática.

O filme é suscetível de oferecer vários sistemas de interpretação, de admitir vários níveis de leitura. As imagens não estão presas à história narrada, e também não ficam sempre cativas no mesmo tempo e lugar, elas estão em constante movimento e estabelecem uma rede de sentidos com emaranhados elementos que se articulam. O figurino faz parte desta cadeia de sentidos que a imagem coloca a ver. Conforme visto em toda pesquisa, ele está inserido em diversas camadas do filme e desempenha funções muito significativas na narrativa, tais como apresentar contextos históricos da narrativa, aspectos do cotidiano dos personagens, convenções sociais e culturais, entre outras tantas. O figurino pode apresentar uma paisagem emocional dos personagens e situações que delimita características sócio-estéticas imprescindíveis para a narrativa, sobretudo nas melodramáticas, como de Almodóvar.

Por abordar assuntos morais, o melodrama apela para os sentimentos e sua capacidade para contrapor o bem e o mal, o melodrama tem um grande potencial para gerenciar conteúdos nacionalistas e promotores de identidade. Trata-se da constatação do óbvio, mas que agora está submetido a uma nova leitura onde não se pode ir contra o gênero melodramático como se fazia anteriormente. O que antes era tido como empobrecedor, sobretudo pelos teóricos da Escola de Frankfurt em sua crítica à Indústria Cultural, agora revela-se como um conjunto de arquétipos onde está a chave do que o estudioso Josep Català chama de nova complexidade e que necessita ser conceitualizada e que só pode assim ser por meio de seus conteúdos emocionais, entendidos aqui como a possibilidade para obtermos o seu completo aprofundamento.

De acordo com as ideias de Català, não podemos chegar a compreender a nova realidade que se reconstrói a todo instante, se não for por meio das emoções, porque na face aparente desta realidade se percebe abrigado o nosso mundo particular. Vimos que, situado num contexto de aparente “realismo” e do cotidiano, o figurino melodramático põe em cena um elemento altamente incisivo, fazendo referência a conceitos genuínos do gênero. São estes os conceitos que Català nos expõe e que, em seu cerne, constroem as pontes para diminuir a distância entre a nossa remota intimidade e nossa atual subjetividade exteriorizada. Ao contemplarmos, estamos vendo

os movimentos do nosso próprio espírito. Por esta razão, a má utilização destas visualidades emocionais nos degrada de imediato, enquanto que a apropriação delas pela verdadeira arte (no caso Almodóvar) não pode nos conduzir mais que a uma iluminação profunda rumo aos acontecimentos contemporâneos que antes pareciam absolutamente distantes.

Entender o excesso melodramático de Pedro Almodóvar nos possibilita ver o outro lado do debate que nos coloca todos num universo tensionado por hibridizações inúmeras. Nossa exposição moral e emocional nos fragiliza tanto que acabamos tendo que fazer algo para aliviá-la. O melodrama de Almodóvar pode nos ajudar a repensar nosso “eu” em relação aos acontecimentos contemporâneos.

De acordo com Català, deveríamos começar a falar de emoções visuais, como um relato da visualização das emoções que tem espaço, sobretudo, no melodrama. A questão não é, portanto, de que mediante certas imagens se possa representar uma emoção real, mas que esta disposição visual se transforma por fim no espaço desta emoção e que, por consequência tende a provocar-la, não instantaneamente, como um reflexo condicionado, mas de maneira sentimental, aflorando a emoção no figurino para encontrá-lo em condições de repetir este arranjo. O fato, por exemplo, de um figurino ser mais sensual e abusar de cores intensas, seria portanto, não um fator condicionado, mas proposital para abarcar a emoção, sentimentalizada, correspondente à personagem. Um exemplo desta ideia, e que aparece claramente em *Volver*, pode ser visto na troca de roupas que a personagem Raimunda faz após sair do luto pela morte da tia e do marido. Ela sai do negro do luto que a aprisionava aos mortos para o colorido da vida que se renova.

O figurino age como fundamentador de uma subjetividade materializada nele mesmo, em sua capacidade de expressão. Existe um imaginário que habita nele, preenchido de emoções e representações, que articula a ação e dá o contorno e a forma pretendidos.

O figurino no melodrama se converte no protótipo do realismo uma vez que o jogo dialético entre emoção e sentimento, realidade e representação que lhe estão subjacentes torna esta realidade em todas as suas dimensões e de

forma mais direta: a realidade não é apenas para ser vista, mas para ser sentida através da sua representação, conforme explica Català.

Uma vez que estes dispositivos de representação estão bem articulados criticamente, como acontece no trabalho de Pedro Almodóvar, podemos também dizer que são efetivos no que se propõem e desencadeiam as verdadeiras emoções, fugindo do sentimentalismo vazio. Conforme aponta Català, no melodrama reside o cerne de um intenso realismo. É por ele que agora o realismo é melodramático e não o contrário. As emoções estão presas à própria realidade e não podem ser transformadas em meros estados sentimentais, uma que sua forma distante e seu caráter sinistro não fornecem dados aplicáveis à nossa educação sentimental urgente.

O trabalho implicou numa necessidade de reflexão, mas também uma troca de olhar para a própria subjetividade do figurino e sua expressão ativa na narrativa do cinema. Não é o caso de se reproduzir uma determinada característica para fechar o desejo, mas de, conforme propõe Català, compreender a verdadeira essência do desejo através das emoções formalizadas que nos revela o novo realismo melodramático.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. et al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AUGUSTO, Isabel R. *Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do Neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960*. Tese de doutorado, European University Institute (EUI) em Fiesole – Firenze, Itália, 2005.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Lisboa: Armand Colin, 2005.

_____. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BARBOSA, Júlio Cesar. *A estética do cineasta espanhol Pedro Almodóvar: Almodóvar o touro indomável*. Dissertação de mestrado – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 1999.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2009 a.

_____. *Sistema da moda*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009 b.

_____. *Elementos de semiologia*. Lisboa: Edições 70, 2007 a.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2007 b.

_____. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. *Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *La aventura semiologica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

BAUER, Martin; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BERGAN, Ronald. *...ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.

BLOCK, Bruce A. *A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRAGA, João. *Reflexões sobre moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.

_____. *História da moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

CARVALHO, Castelar de. *Para compreender Saussure: fundamentos e visão crítica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CASTILHO, Khatia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.

CATALÀ, Josep María. *Pasión e conocimiento: el nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra, 2009.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1997.

COSTA, Maria Auxiliadora Leite. "O figurino no cinema" *In*: DROGUETT, Juan Guillermo; ANDRADE, Flávio (org.). *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009.

CULLER, Jonathan. *As ideias de Barthes*. São Paulo: Colares - Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EVANS, Peter William. *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FERREIRA, Dina Martins (org.). *Imagens: o que fazem e significam*. São Paulo: Annablume, 2010.

GARDIES, René (org.) *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Mimésis, 2007.

GAUDREAU, André; JOST, François (orgs.). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GERBASE, Carlos. *Moda e cinema*. Porto Alegre: (mimeo – PPGCOM, FAMECOS/PUCRS), 2006.

_____. *Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas: Pontes, 2005.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

- HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.
- KATZ, Ephraim. *The film Encyclopedia*. Harper Perennial, 1994.
- LOPES, Ana Cristina; REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2007.
- LOTHE, Jacob. *Narrative in fiction and film – an introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. *Teoria da comunicação: ideias, conceitos e métodos*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOLES, Abraham Antoine. *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. *Imagem também se lê*. São Paulo: Edições Rosari, 2009.
- RODRIGUES, Ana Lúcia. *Pedro Almodóvar e a feminilidade*. São Paulo: Escuta, 2008.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: Sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTOS, Lídia. *Kitsch Tropical: los medios en la literatura y el arte en America Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- SIMMEL, George. *Filosofia da moda*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TADDEI, Nazareno. *Leitura estrutural do filme*. São Paulo: Loyola, 1981.

THOMASSEAU, Jean- Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____ (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Embra filmes, 1983.

ANEXO

PEPI, LUCI, BOM E OUTRAS GAROTAS DE MONTÃO¹⁵ **(Pepi, Lucí, Bom y otras chicas del montón), 1980**

Pepi, uma jovem madrilenha independente, recebe certa manhã a visita de um policial ameaçador que, de um prédio vizinho, reparou que ela cultivava maconha na varanda. Pepi está pronta a fazer tudo para escapar à justiça, salvo ceder sua virgindade. Mas é justamente isso que o policial exige em troca do silêncio e a estupra. Desde então Pepi só pensa em se vingar. Após descobrir onde o policial mora faz com que ele seja espancado pelos Bomitoni, um grupo no qual canta sua amiga Bom. Mas, no dia seguinte, Pepi percebe que quem levou a surra foi o irmão gêmeo do esturpador. Tomada pelo desejo de vingança, decide então tornar-se amiga de Luci, mulher do policial, que rapidamente se tornará vítima consentida dos impulsos sádicos de Bom. Pepi, vitoriosa, Luci que deixou o marido, e Bom feliz, levam uma alegre vida noturna, participando de festas desenfreadas, em particular aquela em que se realiza um concurso de ereções, apresentado por Pedro Almodóvar. Luci mora com Bom e Pepi que, para ganhar dinheiro, se lança na criação publicitária. Seu anúncio para as cuecas Ponte obtém grande sucesso. Entretanto, o policial procura por Luci e quando a encontra, afinal, a saída de uma discoteca, baleia brutalmente e separa-a das duas amigas. Após vários dias de inquietação, Pepi e Bom recebem por fim um telegrama de Luci que as convida a visitá-la no hospital, onde as acolhe com um sorriso, feliz junto de seu marido tirânico e sádico. Pepi e Bom partem sozinhas, de mãos dadas, e começam a fazer novos projetos para o futuro.

¹⁵ STRAUSS (2008, p. 298)

LABIRINTO DE PAIXÕES¹⁶
(Laberinto de pasiones), 1982

Sexilia, filha de um ginecologista especializado em inseminação artificial e concepção de bebês de proveta, faz psicanálise com a esperança de se curar de ninfomania e fobia ao sol. Mas sua psicanalista não é de grande ajuda, pois se preocupa apenas com seu próprio desejo de dormir com o pai da paciente. Uma das clientes deste é Toraya, ex-imperatriz do Tirão. Ao folhear uma revista, Sexilia descobre que Riza Niro, filho do imperador do Tirão, está com Madri e lança-se a sua procura por toda a cidade. Riza, jovem homossexual, vive no anonimato, mas, quando percebe que Sadec, um de seus amantes, é também tirânico, decide mudar de penteado e de roupa para não ser reconhecido. Depois de se tornar cantor de um grupo pop no qual se apresenta com o nome de Johnny, Riza conhece Sexilia - é amor a primeira vista, instantâneo e recíproco. Nessa mesma noite, não param de pensar um no outro e, no dia seguinte, confessam seu amor, mas sem transarem. No caminho para casa, Sexilia cruza com Queti, filha do dono da lavanderia, que veste suas roupas. Queti é obrigada a dormir com o pai, que a confunde com a mãe - que fugiu com um amante -, mas poderá mudar sua vida graças a Sexilia, que lhe propõe, uma vez que são muito parecidas, tomar seu lugar. Deste modo, ela poderá libertar-se do pai e partir com Riza para viver um grande amor no Panamá. Toraya acaba por encontrar Riza em seu próprio hotel e trata rapidamente de seduzi-lo. Nesse momento é que chega Sexilia, alterada pelo espetáculo que lhe oferece aquele a quem ama. Ela corre imediatamente para sua psicanalista e descobre, ao reavivar recordações recalcadas, que Toraya é responsável pelos traumas de sua infância e sobretudo por sua ninfomania. Sexilia decide perdoar Riza, que nesse meio tempo é procurado por Sadec,

¹⁶ STRAUSS (2008, p. 299)

loucamente apaixonado, e que segue sua pista por todo lado graças a um olfato muito desenvolvido. Os amigos de Sadec, estudantes islamitas, querem raptar Riza. Queti consegue prevenir Sexilia que deve fugir rapidamente com Riza, e, quando os estudantes islamitas e Toraya chegam ao aeroporto, os dois apaixonados já estão dentro do avião em direção ao Panamá, onde fazem amor pela primeira vez.

MAUS HÁBITOS¹⁷
(Entre tinieblas), 1983

Yolanda, uma cantora de bolero, leva uma dose de heroína a seu amante, que, após a ter injetado, morre brutalmente. Aterrorizada, Yolanda foge e anda de bar em bar, sem saber o que fazer, quando de repente se lembra da visita feita a seu camarim pela madre superiora da comunidade das Redentoras Humilhadas, que faz parte de seus fãs e lhe assegurara estar sempre pronta a ajudá-la. Yolanda corre então para refugiar-se no convento. Quando chega, a madre superiora está falando com a marquesa, que, após a morte do marido, quer cancelar a ajuda financeira que concedia à comunidade. A madre superiora está muito preocupada. Com ela vivem cinco religiosas: Irmã Perdida ocupa-se do "bebê", um tigre que vive no jardim; Irmã Víbora desenha e faz vestidos para a Virgem com a ajuda do padre; Irmã Sórdida cozinha entre duas alucinações; Irmã Rata de Esgoto faz jardinagem e escreve, às escondidas, romances pornôis sob o pseudônimo de Concha Torres. Quanto à madre superiora, é encarregada de encontrar pecadoras para salvar. Mas faz muito tempo que nenhuma jovem perdida se apresenta no convento, e a chegada de Yolanda é por isso interpretada como um sinal de bênção divina. A madre superiora se apaixonou rapidamente pela cantora de bolero, que já admirava, fornece-lhe droga, alvejam-se. Mas Yolanda não partilha os mesmos sentimentos e decide romper com seu passado e também

¹⁷ STRAUSS (2008, p. 300)

com a madre superiora. A comunidade atravessa horas difíceis - Yolanda, com a falta de heroína, passa por numerosas crises de abstinência, e a madre superiora tem de enfrentar seu amor frustrado e as dificuldades administrativas, e, por medo de ter de fechar as portas do convento, começa a traficar drogas da Tailândia. Apesar das adversidades, as irmãs decidem celebrar alegremente o dia do santo padroeiro da madre superiora. Nessa ocasião, Yolanda canta novamente, acompanhada pelas irmãs, na presença da marquesa, de quem se torna amiga, e da madre superiora, que no final da festa-surpresa anuncia que o convento vai fechar. Irmã Perdida escolhe viver de novo em sua província de origem e abandona seu tigre aos cuidados de Irmã Víbora e do padre, que declararam seu amor um ao outro e querem fundar uma família com o animal. Irmã Rata de Esgoto parte com Yolanda para viver na casa da marquesa, que acabara de saber que tinha um neto que vivia na África, onde fora criado entre macacos. Irmã Sórdida é a única que permanece junto à madre superiora, para consolá-la do terrível desgosto em que a perda de Yolanda a deixou.

Que fiz eu para merecer isto?¹⁸
(? Qué he hecho yo para merecer esto?), 1984

Gloria vive com o marido, a sogra e os dois filhos num apartamento de 40 metros quadrados, no coração de um conjunto de prédios feios e deteriorados da periferia de Madri. Além de seu próprio trabalho doméstico, Gloria é obrigada a fazer outros para equilibrar o orçamento familiar. E, para se manter acordada durante suas 18 horas de trabalho diário, toma anfetaminas. Com o marido, Antonio, motorista de táxi, já não é possível qualquer comunicação. Quinze anos antes, Antonio trabalhou na Alemanha como motorista de Ingrid Müller, cantora com quem teve uma ligação que nunca pôde esquecer. Os únicos vestígios que lhe restam dessa relação são: uma fotografia autografada de Ingrid; uma fita cassete de sua canção "Nicht nur aus Liebe weinen", que

¹⁸ STRAUSS (2008, p. 301)

ele ouve incessantemente e que Gloria detesta de todo o coração; e um livro de memórias escrito por uma cantora amiga de Ingrid, no qual figuram cartas apócrifas de Hitler, que o próprio Antonio havia ajudado a redigir, por ser muito hábil na arte de imitar todos os tipos de caligrafia, talento que tenta transmitir a um dos filhos como única herança. Miguel, de 12 anos, o mais novo, tem o hábito de dormir com os pais de seus colegas de turma; Toni, de 14 anos, revende heroína para ganhar o dinheiro que lhe permitirá comprar uma quinta e tornar-se agricultor. Sua avó, muito sovina e doida por bebidas gasosas, também sonha em voltar a viver em sua aldeia e abandonar o inferno da grande cidade, como fez Warren Beatly em Clamor do sexo. No prédio de Gloria e Antonio moram duas mulheres que quase fazem parte da família: Cristal, prostituta de grande coração, Juani, mulher amargurada, maníaca por limpeza e pelo luxo de mau gosto, cuja filha possui poderes sobrenaturais, que utiliza para destruir tudo dentro do apartamento. A vida de Gloria torna-se cada dia mais dura - a farmácia recusa-se a vender-lhe anfetaminas sem receita, ela não tem dinheiro suficiente para comprar um xampu colorante, tem de aceitar trabalhar para um casal de escritores falidos, deve suportar a presença, em casa, de um lagarto recolhido por Toni e pela avó e, para terminar, fica sabendo que o marido vai receber a visita de Ingrid Müller, vinda especialmente da Alemanha para lhe propor falsificar as memórias de Hitler. Um belo dia. Gloria tem um ataque e, por uma questão banal em torno de uma camisa para passar a ferro, acidentalmente mata Antonio com o osso de um presunto. A polícia não consegue resolver esse crime misterioso. Miguel partiu para viver com um dentista, Toni, deixa Madri com a avó, e Gloria, só e abandonada, pensa em suicidar-se. Mas o regresso inesperado de seu filho mais novo traz um vislumbre de esperança à sua triste vida.

Matador¹⁹
(Matador), 1985-86

Diego Montes, toureiro prematuramente afastado depois que recebeu uma chi-frada recebida na arena, dirige uma escola de tauromaquia. Angel, um de seus alunos, é um rapaz estranho que sofre de vertigens e com o autoritarismo de uma mãe fanática da Opus Dei. Uma noite, para provar sua virilidade ao mestre, Ángel tenta estuprar Eva, noiva do professor, que é também sua vizinha. Ángel entrega-se à polícia para se responsabilizar pela violação, mas, depois de tê-lo reconhecido como agressor, Eva se recusa a apresentar queixa, porque não foi verdadeiramente violada. Ángel, que sente um desejo terrível de ser punido, declara-se então culpado de quatro homicídios. A advogada Maria Cardenal é encarregada de sua defesa. Ela é uma das admiradoras de Diego Montes e gosta, acima de tudo, de matar seus amantes no momento do orgasmo com um grande alfinete de prender cabelos. Diego vê Maria na televisão e começa a segui-la - falam-se pela primeira vez no banheiro de um cinema onde acabaram de ver o final de Duelo ao sol. Diego convida Maria para sua casa; ela quer matá-lo, mas ele a impede e compreende então que encontrou finalmente alguém que se parece com ele. Durante esse tempo, a polícia tenta verificar as auto-acusações de Ángel. Julia, a psiquiatra que se dedicou a estudar o caso, comunica ao inspetor de polícia que Ángel entrou numa fase de transe hipnótico. Sua hipersensibilidade permite-lhe, de fato, ouvir e ver todos os homicídios que são cometidos na cidade. A tensão torna-se insuportável para Ángel, que finalmente conduz a polícia ao local onde estão enterradas duas de suas pretensas vítimas, no jardim de Diego Montes. Quando Maria Cardenal vê os dois cadáveres, compreende que Diego ainda mata, que ainda é um matador. Doravante, sabem que são feitos um para o outro. Diego rompe o noivado com Eva, que o denuncia ao inspetor. Nesse dia haverá um eclipse do Sol, e, guiada por Ángel, a polícia chega à casa secreta de Maria Cardenal. Mas é tarde demais: no momento exato do eclipse, quando os policiais, Ángel e Eva chegam a seu destino, dois tiros ressoam. Maria e Diego se mataram e atingiram assim o êxtase, depois de terem feito amor apaixonadamente.

¹⁹ STRAUSS (2008, p. 302)

A lei do desejo²⁰
(La ley del deseo), 1986

Pablo Quintero é um cineasta da moda. Seu irmão mudou de sexo para viver um grande amor com o pai, que acabou por abandoná-lo. Tino, transformado em Tina, vive agora com uma criança de dez anos, filha de Ada, manequim que também abandonou a criança para dar a volta ao mundo. Tina é perfeita no papel de mãe, e a filha de Ada está apaixonada por Pablo, que protege as duas. Este, por sua vez, está apaixonado por Juan, um rapaz que o estima, mas não o ama. Juan regressa a sua cidade natal para as férias; nesse meio tempo, Pablo conhece Antonio, filho de burgueses andaluzes, e em algumas horas este se torna seu amante ciumento e ameaçador, embora jamais tivesse tido uma experiência homossexual antes. Antonio descobre uma carta de amor assinada por Juan, mas escrita por Pablo, que a endereçou a si próprio, e entra num terrível estado de cólera. Pablo foge para escapar ao amor possessivo de Antonio e envia-lhe uma carta, que assina como Laura P. - nome da personagem principal de seu novo roteiro, inspirada pela irmã - para não provocar suspeitas em seus pais. Nessa carta, Pablo conta a Antonio seu amor por Juan e sua vontade de juntar-se a ele. Mas Antonio chega antes dele a aldeia e mata Juan, desaparecendo depois sem se fazer notar. Quando Pablo chega, torna-se imediatamente suspeito do crime. Ao regressar a Madri, cego pelas lágrimas, Pablo sofre um acidente de carro que o faz perder a memória. A mãe de Antonio mostra à polícia as cartas recebidas pelo filho, assinadas Laura P. e datilografadas na máquina de escrever de Pablo. Laura P, a principal suspeita, é impossível de encontrar. Antonio regressa a Madri e, para se sentir mais próximo de Pablo, sofre ainda está hospitalizado, seduz Tina, que acredita ser aquele um amor sincero. Quando ela conta tudo a Pablo, este mal recuperara suas faculdades, e só mais tarde compreende o perigo em que ela se encontra. Acompanhado pela polícia, vai ao apartamento de Tina. Esta

²⁰ STRAUSS (2008, p. 303)

foi seqüestrada por Antonio, que atira nos policiais e promete cometer um massacre se não lhe concederem uma hora a sós com Pablo. Este se junta então a ele, e os dois homens fazem amor. Em seguida Antonio se suicida.

Mulheres à beira de um ataque de nervos²¹
(Mujeres al borde de un ataque de nervios), 1987

Pepa e Ivan são dubladores. Graças a essa profissão, Ivan declarou seu amor às mulheres mais belas do cinema, mas infelizmente limitou-se a isto. Depois de uma relação de vários anos, rompe com Pepa e lhe deixa uma mensagem na secretária eletrônica, pedindo-lhe que prepare sua mala. Pepa já não suporta seu apartamento assombrado por recordações e decide alugá-lo. Procura desesperadamente Ivan para lhe anunciar que está grávida, e enquanto espera por ele o apartamento acolhe numerosos visitantes. Candela, uma amiga de Pepa, vem refugiar-se ali, procurada pela polícia depois de ter hospedado, sem saber, terroristas xiitas. Lúcia também vem procurar Ivan, que fora seu amante e lhe dera um filho, Carlos, o que Pepa descobre quando este vem por acaso visitar o apartamento com a noiva, Marisa. Psicicamente instável, Lucía quer na realidade matar Ivan, que, ao abandoná-la, a levou à loucura: internada durante muitos anos num hospital psiquiátrico, ela só recupera a razão quando ouve, num filme na televisão, Ivan pronunciar as palavras de amor que lhe dissera 20 anos antes. À casa de Pepa chegam também dois policiais à procura de Candela, e a dona da casa resolve momentaneamente o problema, oferecendo-lhes um gaspacho cheio de soníferos. Lucía consegue roubar um revólver e foge em direção ao aeroporto, onde Ivan está prestes a embarcar em um avião com sua nova amante. Pepa consegue desarmar Lucía e salva assim a vida de Ivan, que a convida para beber algo na cafeteria a fim de se recompor e falar de sua situação. Mas

²¹ STRAUSS (2008, p. 304)

Pepa recusa. Ela já não precisa disso. Tudo o que queria dizer a Ivan resumia-se numa só palavra: adeus.

***Ata-me!*²²
(*!Átame!*), 1989**

Ricki, jovem especialista na arte de arrombar fechaduras, recebe alta do hospital psiquiátrico, onde, como amante da diretora, levava uma vida tranqüila. Livre, sem amigos e órfão, ele sonha com um futuro "normal": constituir uma família e ter filhos. Sua escolha recai sobre Marina, uma mulher que a ele se entregara por dinheiro, e que, após iniciar sua carreira no cinema pornô, é hoje uma atriz "normal", embora toxicômana, como ele descobre na revista em que a filmagem do novo filme dela é anunciada. Ricki dirige-se ao estúdio onde Marina provoca um cineasta erotômano, paralisado numa cadeira de rodas. Ricki segue Marina até seu apartamento, onde entra à força, e, como ela resiste, bate nela, amordaça-a e ata-a na cama para lhe explicar suas intenções, que não mudaram: constituir uma família com ela e ter filhos. Ricki mostra-se terno e prestativo, cuida de Marina, alimenta-a e lhe arranja drogas quando preciso. Pouco a pouco, o diálogo entre vítima e carcereiro se orienta para a confiança íntima: agora é Marina que lambe as feridas de Ricki e faz amor com ele apaixonadamente. Quando sua irmã Lola vem libertá-la, Marina foge, mas percebe rapidamente que sente falta de Ricki. Reencontra-o no meio das ruínas da casa de sua infância, em pleno campo. Ricki parte de novo com Marina e Lola, e os três imaginam, cantando, o futuro de sua nova família.

²² STRAUSS (2008, p. 304)

De salto alto²³
(Tacones lejanos), 1991

Becky del Páramo, célebre cantora pop dos anos 1960, regressa a Madri após anos de ausência. Ela preferiu consagrar-se a sua carreira internacional em detrimento da filha, Rebeca, que não vê há 15 anos. Contudo, sem que o saiba, a filha ajudou-a a realizar suas ambições, eliminando seu marido, que queria por freio aos seus sonhos de cantora. Rebeca tornou-se apresentadora de telejornal num canal privado e casou-se com o patrão, Manuel. O reencontro entre mãe e filha é mais delicado ainda porque Becky reconhece no genro um de seus antigos amantes. Na noite de sua chegada, janta com o casal e em seguida os três vão assistir ao espetáculo do artista Femme Letal, imitador apaixonado de Becky. Há muito tempo Rebeca vem vê-lo quando sente muita falta da mãe. Nessa noite, Femme Letal faz amor com ela. Becky compreende rapidamente que o casamento da filha é um fracasso, sobretudo quando Manuel tenta seduzi-la de novo e lhe anuncia sua intenção de se divorciar. Uma noite, Manuel é assassinado em sua residência. Passará sua última noite entre a amante Isabel (que traduz em linguagem dos surdos-muclos o noticiário de Rebeca) e Becky, que caíra de novo em seus braços e viera romper definitivamente com ele após saber que ele tinha uma outra relação. Rebeca encontra o cadáver. O juiz Domínguez, encarregado do caso, concentra logo sua investigação na mãe e na filha, cujas relações esfriam desde que Rebeca soube que Becky voltara a ver Manuel. No dia do enterro do marido, Rebeca declara-se culpada do assassinato, ao vivo, na televisão. Na prisão, descobre estar grávida de Femme Letal e ouve no rádio a mãe dedicar-lhe a primeira canção de seu recital. Pouco convencido da culpa de Rebeca, o juiz organiza um confronto com a mãe e deixa as duas mulheres, sozinhas, reconhecerem sua falta de amor, seu ciúme e todos os segredos de suas vidas. Libertada por falta de provas. Rebeca acompanha a mãe, gravemente doente, ao hospital. Para finalmente ajudar a filha, que lhe confessara ter na verdade matado Manuel,

²³ STRAUSS (2008, p. 305)

Becky declara-se culpada do assassinato e põe suas impressões digitais na arma do crime antes de morrer. Rebeca pode então partir com o juiz Dominguez, que se escondia sob o disfarce de Femme Letal, pai da criança que ela espera.

Kika²⁴
(Kika), 1993

Kika é maquiadora e seu otimismo é à prova de todas as catástrofes. Vive com um fotógrafo, Ramón, especialista em roupa íntima feminina e autor de colagens cujo tema é sempre o corpo feminino em seus aspectos mais sensuais. Kika conheceu Ramón ao trazê-lo de volta à vida, quando fora maquiá-lo depois de ele ter entrado num estado de morte aparente. Os dois se amam, mas não se compreendem. Como muitos homens, Ramón fala pouco; está obcecado pelo suicídio de sua mãe. Nicholas, seu padrasto, escritor e ex-amante de Kika, regressa a Madri depois de dois anos de ausência e instala-se no estúdio de Ramón, que fica em cima do apartamento onde este vive com Kika. Kika tem problemas na vida sexual com Ramón e retoma a relação com Nicholas, que a engana com sua melhor amiga, Amparo. Um dia, Kika é estuprada por Paul Bazzo, ator pornô evadido da prisão e irmão de Juana, a empregada doméstica de Kika. O estupro é filmado por Andrea, apresentadora de um reality show cruel e ex-namorada de Ramón, a quem ela jurou ódio eterno depois de ele a ter abandonado. Com as imagens da violação de Kika, ela obtém sua vingança e divulga as cenas na televisão. Kika fica fortemente perturbada pelas imagens e deixa o apartamento, depois de compreender que todos a traíram: Nicholas, que trabalhava a título complementar para Andrea; Ramon, que a observava escondido num prédio vizinho; e Juana, que deixou Paul Bazzo entrar em sua casa. Ramón, após encontrar a prova de que sua mãe não se suicidara, mas fora assassinada por Nicholas, vai à casa onde este afinal se instalou, e que pertencia à sua mãe. Ao chegar, descobre o corpo de

²⁴ STRAUSS (2008, p. 306)

uma mulher e sucumbe de novo a um ataque profundo. Andrea também chega, vestida com seu traje de reportagem e com o capacete-câmera futurista, para arrancar uma confissão de Nicholas - ao analisar seu romance, percebeu que ele era na realidade um perigoso serial killer. Mas Nicholas recusa-se a falar, e, no auge da raiva, Andrea o atinge mortalmente antes de, num último estertor, ele lhe disparar, por sua vez, uma bala em pleno coração. Kika chega durante a carnificina, descobre Ramón inerte e o traz uma segunda vez de volta à vida, antes de partir sozinha para seguir um novo caminho.

A flor do meu segredo²⁵
(La flor de mi secreto), 1995

Leo escreve romances cor-de-rosa sob o pseudônimo de Amanda Gris, rainha do gênero na Espanha. Ainda que seja obrigada, por contrato, a entregar três romances por ano à sua editora, Fascinación, já não consegue respeitar o acordo. Leo está infeliz: sente-se fraco, incapaz de mentir, e passa os dias à espera de uma chamada do marido. Mas Paco só raramente telefona de Bruxelas, onde, na qualidade de oficial das Forças Internacionais da Otan, participa numa missão de paz na Bósnia. Há vários meses o casal vive uma crise considerável. O amor de Paco morreu, mas Leo agarra-se a toda esperança, por mais absurda que seja. Ninguém lhe conta a verdade, nem o marido, nem sua amiga Betty, psicóloga, especialista em más notícias e amante secreta de Paco. Para tentar tirar Leo da depressão, Betty a encaminha a Ángel, editor da seção cultural do jornal El País. Simpático, bom-copo, cinéfilo e fã de Amanda Gris, Ángel não desconfia que essa mulher que veio lhe pedir que colaborasse no seu suplemento é precisamente a sua autora preferida. Para começar, ele propõe-lhe que escreva um artigo sobre a antologia de Amanda Gris, que a editora Fascinación acabou de publicar. Ela se recusa e fala-lhe do horror que lhe inspira esse gênero literário e a autora em particular. Muito abatida pela entrevista, ela acaba por decidir aceitar e

²⁵ STRAUSS (2008, p. 307)

suicidar-se artisticamente demolindo sua obra. Paco anuncia-lhe sua visita e a perspectiva de o rever entusiasma Leo.

Carne trêmula²⁶
(Carne trémula), 1997

Victor nasce em Madri, na noite em que o regime franquista declara estado de exceção. Vinte anos depois, uma outra noite marca a vida de Victor: ele vai até o apartamento de Elena, mulher que conheceu numa boate. Esta, que esperava seu traficante, quer expulsá-lo e lhe aponta uma arma. É disparado um tiro sem ferir ninguém, mas os vizinhos, alertados pelo barulho, chamam a polícia. David e Sancho, dois agentes, chegam à casa de Elena. Para eles, Victor parece ser um agressor perigoso, e, enquanto David sucumbe ao encanto de Elena, Sancho empunha sua arma. Uma bala disparada por Victor atinge David, que cai. Vários anos depois, Victor sai da prisão, onde não parou de pensar em Elena. Mas esta vive agora com David, que perdeu o uso das pernas pela bala disparada por Victor e se tornou campeão de basquetebol numa equipe de deficientes. No cemitério onde veio se recolher diante do túmulo da mãe, Victor reencontra Clara, a mulher de Sancho. Destroçada pela vida com o marido violento e alcoólatra, ela encontra com Victor uma felicidade clandestina. Clara ajuda-o a instalar-se e lhe ensina a amar o corpo de uma mulher. Mas Victor continua a querer ver Elena, consegue arranjar um emprego no centro infantil onde ela trabalha e em seguida arranca-lhe a promessa de uma noite de amor. Elena aceita, com a condição de nunca mais voltar a ouvir falar dele. Mas esta noite de amor é para ela inesquecível. Ao descobrir que Victor regressou, David ameaça-o, quer vingança. Victor diz-lhe que não foi ele, mas Sancho, quem apertou o gatilho na noite em que David ficou paraplégico. Naquela ocasião, David era de fato amante de Clara, e Sancho o fez pagar por isso. Para se desembaraçar de Victor e de Sancho, David tenta fazer com que eles se matem mutuamente, revelando ao policial rancoroso que sua mulher mantém um

²⁶ STRAUSS (2008, p. 308)

caso com Victor. Mas, no duelo que acontece logo em seguida, os dois mortos são Sancho... e Clara, que defendeu Victor até o fim. Anos mais tarde, numa noite, em Madri, nasce o filho de Victor e de Elena.

Tudo sobre minha mãe²⁷
(Todo sobre mi madre), 1999

Manuela vive só com Esteban, seu filho adolescente. Eles têm apenas 18 anos de diferença e são muito unidos. A mãe é coordenadora na Organização Nacional de Transplantes do Hospital Ramón y Cajal, em Madri. O filho, apaixonado por literatura, quer ser escritor e há pouco tempo começou um romance, cujo título - *Tudo sobre minha mãe* - é diretamente inspirado por *A malvada*, de Mankiewicz. No décimo sétimo aniversário de Esteban, Manuela oferece-lhe o livro de Truman Capote, *Música para camaleões*, e uma ida ao teatro para assistirem a *Um bonde chamado desejo*. Mãe e filho partilham a mesma admiração por Huma Rojo, a atriz que desempenha o papel de Blanche Dubois. À saída do teatro, chove a cântaros, mas Esteban faz questão de pedir um autógrafo a Huma. Sob uma marquise em frente da entrada dos artistas, Manuela e Esteban esperam a saída da atriz, ao mesmo tempo que evocam a emoção que a peça lhes causou. Para surpresa de Esteban, a mãe conta-lhe que há 20 anos interpretara Stella, com o pai de Esteban no papel de Kowalsky. Ele está agitado por Manuela lhe falar finalmente de seu pai. Há muito tempo que desejava saber tudo sobre esse desconhecido. Manuela promete que lhe dirá tudo quando voltarem para casa. Nesse momento, saem Huma e Nina Cruz, sua parceira e amante. Discutem violentamente, ao mesmo tempo que mandam parar um táxi. Quando o carro arranca, Esteban corre em sua perseguição, mas é atropelado por um outro veículo. Quando o carro desaparece, Esteban jaz sem vida, surdo aos gritos da mãe. Desesperada, louca de dor, Manuela abandona Madri e vai para Barcelona. Decidida a cumprir sua última promessa ao filho, parte à procura

²⁷ STRAUSS (2008, p. 308)

do homem que amou e deixou, há 18 anos: o pai de seu filho, cujo nome também era Esteban, antes de se transformar em Lola, a Pioneira.

Fale com ela²⁸
(Hable com ella), 2002

Uma cortina com rosas cor de salmão e grandes franjas douradas abre-se sobre um espetáculo de Pina Bausch, Café Müller. Entre os espectadores estão dois homens sentados, um ao lado do outro. Não se conhecem. Trata-se de Benigno, jovem enfermeiro, e Marco, escritor com cerca de 40 anos. Sobre o palco cheio de cadeiras e mesas de madeira, duas mulheres deslocam-se de olhos fechados e braços estendidos, ao ritmo da música The Faíry Queen, de Henry Purcell. O espetáculo é tão comovente que Marco desata a chorar. Benigno vê as lágrimas do vizinho na obscuridade das cadeiras da platéia. Ele gostaria de lhe poder dizer que também está muito comovido com o espetáculo, mas não se atreve.

Vários meses mais tarde, os dois homens se reencontram na clínica El Bosque, hospital particular onde Benigno trabalha. Lydia, a namorada de Marco, toureira profissional, encontra-se em coma causado por um acidente durante uma corrida. Benigno, por sua vez, está à cabeceira de uma outra mulher em coma, Alicia, jovem bailarina. Quando Marco passa junto ao quarto de Alicia, Benigno aproxima-se dele sem hesitar. É o início de uma grande amizade, tão linear como as montanhas-russas! O tempo passa entre as paredes da clínica. A vida das quatro personagens segue seu curso: parte em todos os sentidos, passado, presente, futuro e leva-as em direção a um destino inesperado. Fale com ela é uma história sobre a amizade entre dois homens, sobre a solidão e a longa convalescença dos ferimentos da paixão. É também um filme sobre o diálogo impossível entre o casal, assim como sobre a comunicação, sobre o cinema como tema de conversa. O filme procura demonstrar: 1) que um monólogo ante o mutismo pode revelar-se uma forma

²⁸ STRAUSS (2008, p. 309)

de diálogo; 2) como o silêncio pode exprimir a eloquência do corpo; 3) como o cinema pode aparecer como um laço ideal nas relações entre as pessoas; 4) como o cinema contado em palavras pode reter o tempo e instalar-se tão bem na vida do narrador como na de quem o ouve. *Fale com ela* é um filme sobre o prazer de narrar e sobre a palavra como arma para evitar a solidão, a doença, a morte e a loucura. E também um filme sobre a loucura. Uma loucura por vezes tão doce e tão cheia de bom senso que é difícil dissociá-la da normalidade. *Tudo sobre minha mãe* terminava com uma cortina que se abria sobre um palco mergulhado na penumbra. *Fale com ela* começa com a mesma cortina que também se abre sobre um palco. As personagens de *Tudo sobre minha mãe* eram atrizes, tagarelas, mulheres capazes de atuar dentro e fora do filme. *Fale com ela* é a história de narradores que falam de si mesmos, de homens que falam com quem os pode ouvir, e sobretudo com quem não os pode ouvir.

Má educação²⁹
***(La mala educación)*, 2004**

Dois rapazes. Ignacio e Enrique, descobrem o amor, o cinema e o medo numa escola religiosa do início dos anos 1960. Padre Manolo, diretor da instituição e professor de literatura, é testemunha e ator dessas primeiras descobertas. As três personagens se verão novamente duas outras vezes, no fim dos anos 1970 e em 1980. Este segundo reencontro marcará a vida e a morte de uma delas.

²⁹ STRAUSS (2008, p. 310)