



## **Pedro Almodóvar e a cultura sem nome: a reconstrução do melodrama e da mulher na era dos sentimentos de plástico<sup>1</sup>**

Caroline Anielle Souza Batista Pires<sup>2</sup>  
Lisandro Magalhães Nogueira<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

### **RESUMO**

Trata-se da problematização da mulher no cinema de Pedro Almodóvar a partir do filme *Mulheres a beira de um ataque de nervos* (1988). Serão considerados aspectos como as transformações causadas pela invenção do cinema para a mulher inserida nos deslocamentos e reposicionamentos, inclusive psíquicos, que a modernidade trouxe. O melodrama se coloca como um gênero que, carregado de enredos que lembram os quase insondáveis conflitos edipianos, lançam o espectador para um espaço de insegurança de um momento histórico onde os sentimentos se confundem cada vez mais com um apelo para a emoção do público que encontra no cinema uma válvula de escape para suas contradições, de certa maneira partilhadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; análise fílmica; melodrama; cultura; mulher

### **INTRODUÇÃO**

Abordar a cultura contemporânea implica em primeiro lugar que o pesquisador esteja disposto a lidar e digerir contradições e, de certa forma, falar de seu próprio contexto. Por esse motivo, especialmente quando se propõe a utilização do método da análise fílmica, consagrado por Jacques Aumont (2004), é preciso posicionar-se e delimitar, em meio a uma cultura tão vasta, o local de onde se fala e quais pressupostos se adota.

Esse autor ressalta o caráter empírico da análise fílmica e a necessidade de traçar modelos próprios para cada análise feita, sendo esta uma ação com o fim maior de produzir conhecimento (2004, p.15). Partimos assim do *kitsch*<sup>4</sup> e da cultura *pop*<sup>5</sup> para

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Mídia e Cultura da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia/UFG, email: [carolani255@gmail.com](mailto:carolani255@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia/UFG e crítico de cinema, email: [lisandronogueira@gmail.com](mailto:lisandronogueira@gmail.com).

<sup>4</sup> “O fenômeno *kitsch* baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é de aceleração” (MOLES, 2007, p.20). Nesse espaço o *kitsch* é um movimento dentro da arte que reposiciona a relação dos sujeitos com o banal e aquilo que é original, além da forma como o sujeito lida com as coisas/objetos.



pensar algumas questões sobre a mulher e o seu lugar em um mundo (pós) moderno que a deixa, e não só ela como a todos os indivíduos, deslocados e movedições frente as suas instabilidades mais secretas.

O século XX, que ao se inaugurar foi recebido pela invenção do cinema e os primeiros estudos psicanalíticos, trazia grandes transformações: as cidades borbulhavam de trabalhadores, a agitação dos carros tomava o lugar das charretes e dos cavalos, os espaços de homens e mulheres se modificavam. O ambiente urbano passou a agir de maneira muito intensa sobre os indivíduos. Tudo foi se tornando muito rápido em um intervalo de tempo muito curto. A percepção de espaço e tempo transformou-se de uma vez por todas. A invenção do cinema no final do século XIX pelos irmãos Lumière veio, em parte, para tentar dar conta das inquietações que a vida moderna, com seus meios de transporte e urbanização desenfreada, apresentou a um novo indivíduo, homem ou mulher, estimulado a reagir a ele.

Nossos botequins e ruas de grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobilhados, nossas estações ferroviárias e fábricas pareciam desesperadamente nos encerrar. Aí veio o filme e explodiu, de modo que empreendamos, relaxados, viagens aventureiras por entre seus escombros. Sob o '*close*', o espaço se estica, sobre a câmera lenta, o movimento. (BENJAMIN. W. *Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, p. 499 apud DUARTE, 2003, p. 26)

Para críticas feministas da década de 70, como Laura Mulvey, Ann Kaplan e Mary Anne Doane, o advento do cinema e a sua abordagem da mulher veio, apesar de todo o seu potencial de subversão social, para reforçar uma cultura patriarcal e obsessiva por encerrar a mulher em um espaço de portadora e não produtora de significados. O espectador estaria assim frente a uma hierarquização de seus sentidos, controlado por um olhar masculino que atribuiria um espaço, tempo e resolução para tudo com uma simplicidade capaz de gerar muita desconfiança.

Assim, o gênero melodramático, que o cinema narrativo comercial incorporou tão bem, transformou-se definitivamente desde as primeiras operetas italianas do século XVII. O ponto chave é como o cinema, em seu pouco mais de um século de existência, adaptou essa forma dramática aos contextos mais variados, sempre com objetivos bem estipulados.

---

<sup>5</sup> Movimento que se originou na década de 60 e que teve como grande representante o pintor e cineasta americano Andy Warhol. O *pop* apresenta reproduções de ícones dos meios de comunicação de massa e que busca nela referenciais, visando alcançar o maior público possível.



Entrar no cinema, especialmente no início do século XX implicava em deixar-se dominar por um local de projeção e identificação que proporcionava ao público um alívio para as tensões e agitações modernas, sendo assim duplamente gratificante.

Quando o homem moderno, particularmente o habitante da cidade, deixa a luz natural do dia ou a luz artificial da noite e entra no cinema, opera-se em sua consciência uma mudança psicológica crucial. [...] Um dos principais aspectos desse ato corriqueiro, que se chama situação cinema, é o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva (MAUERHOFER apud XAVIER, 1984, p.375).

Nesse espaço de confronto, provocado em parte pelo ambiente urbano, o público é apresentado no filme *Mulheres a beira de um ataque de nervos* (1988), do diretor espanhol Pedro Almodóvar, a um enredo que oferece a possibilidade de transcendência desse espaço.

Interessante perceber que o enredo de uma mulher traída e que fica perturbada com a ambiguidade de seus próprios sentimentos com relação ao homem que a enganou não é novidade no cinema, no teatro ou na literatura. Contudo, é no melodrama que esse conhecido enredo consegue alcançar suas possibilidades de representação mais arrebatadoras em sua emotividade. Nesta forma dramática, as personagens são impulsionadas a se inquietarem com algo, a travarem conflitos psicológicos, físicos e emocionais, e o público também, a medida em que se identifica com elas. É preciso envolver o espectador, torná-lo testemunha de crimes, amores e pecados. É partindo dessa premissa que poderemos pensar uma personagem bem especial, que é fundamental para gerar uma incômoda sensação de instabilidade, ameaça e possibilidades que move toda trama. Estamos falando da figura da mulher.

Diante de Pepa temos a possibilidade iminente do descontrole, a julgar pelo próprio título da produção, sendo que é no espaço da cidade que a personagem age de maneira mais intensa, é nele que são exteriorizadas as ações teatrais que ela toma ao se apropriar do melodrama e de todo esse movediço terreno (pós) moderno.

Lançados sobre o desafio de preencher as lacunas que o filme trás e de fazer, pelo olhar do espectador, as cenas se ligarem e ganharem sentido (XAVIER, 2003) estamos diante da possibilidade de recortar a diegese e realizar, por meio desse objeto fílmico móvel e inesgotável em interpretações, algumas reflexões iniciais sobre o espaço da mulher.

Nosso foco será especificamente para a personagem de Pepa, como aquela que se envolve em uma cultura embebecida no *pop* e no melodrama e se ressignifica a todo o tempo como mulher abdicando e retomando espaços de sua feminilidade. Rompe-se



com qualquer determinismo fixo vitimizador das mulheres. A modernidade trouxe não somente agitação e demandas, mas a possibilidade de obtenção de prazer pelo viés de um reposicionamento enquanto sujeito ativo de suas vidas que as mulheres, especialmente nos filmes desse diretor, assumem sem pudores.

Estamos diante de uma personagem que ama demais, sofre muito e que faz todos os objetos da *mise en scène* sentirem, em suas frias superfícies, o sentimento e a emoção. Assim, ao se lançar sobre a tarefa de interpretação de um filme como esse, o pesquisador está de antemão comprometido em tencionar nele e por ele diversos elementos que lhe são externos ao mesmo tempo em que se extrai dele questões que talvez tenham sido ignoradas até por seus realizadores (AUMONT, 2004). Nossa tentativa é unir a constituição do feminino, o gênero melodramático e essa cultura “impura” que, como toda e qualquer cultura, só pode sobreviver na sua própria transformação.

Um ponto a se compreender é que esse gênero, assim como toda e qualquer manifestação cultural incrustada em um contexto sempre maior e em constante expansão, tem sido marcado por uma hibridização e carrega em si todas as inúmeras contradições necessárias inclusive para garantir sua permanência (EAGLETON, 2005). Afinal, nenhum filme esgota-se em si mesmo. A partir desse ponto é possível compreender não só um contexto de produção cinematográfica específica mas tudo o que vai para além disso.

A análise fílmica somente é realizável a partir de um filme e essa, apesar de ser uma afirmação óbvia, comprova o caráter essencialmente empírico das teorizações produzidas a partir de análises fílmicas. Na mesma medida em que apresenta ilimitados vieses de interpretações, um objeto é sempre limitado e não é possível tentar chegar a um estado de transcendência interpretativa. O analista se vê tentando tencionando interpretações a partir de diversos contextos extra-fílmicos sem se esquecer que somente no filme é viável essa difícil, mas prazerosa, realização da tarefa empírica de análise fílmica. É exatamente nesta dificuldade que reside a ansiedade em desvendá-lo.

Uma vez que na tarefa da análise fílmica o pesquisador está diante de uma obra de arte, e não de um mero objeto de análise, métodos rígidos são incapazes de dar conta dela. Afinal, a análise fílmica não é algo estático uma vez que “os filmes estão abertos aos nossos desejos e projeções, mesmo quando esses desejos se acham sublimados em um dispositivo de objetividade positivista” (STAM, 2003, p. 224).



Inferimos dessa afirmação que ao discorrer sobre determinado filme e sua interpretação o pesquisador acaba de, por certo modo, falar de si mesmo e de todas as inquietantes questões que refletem seu contexto e o lugar de onde ele parte. Nesse artigo partimos da sociedade de estímulos rápidos e de mulheres que se reposicionam sem tentarem esconder seus sentimentos plastificados e descartáveis, trazendo o incômodo natural do *kitsch* sem se afastar de seus estímulos que estão por toda a parte e em todos os objetos.

### **Uma cultura feminina melodramática**

Quando a modernidade confrontou a mulher com uma perda do seu espaço pré estipulado (a família) e o destino que esperava as jovens burguesas (a maternidade), segundo Maria Rita Kehl (2008), as mulheres entraram em um embate. Por um lado elas se viam lançadas sobre um mundo turbulento e que demandava delas ora uma saída do espaço de passividade que até então as possuía e ora uma necessidade de colocar-se nesses espaços, na maioria das vezes, sufocantes.

Interessante perceber que o cinema surge como uma possibilidade, para os homens, e como uma chance de transgressão, mesmo que consentida, para as mulheres. Apresenta-se assim a chance de projetar-se e identificar-se com os mais diversos contextos que, pelo menos no momento em que se está diante da tela de cinema, permite esquecer-se de si mesmo. Uma possibilidade tão recompensadora quanto arriscada.

Isto porque esse indivíduo distante de sua realidade habitual, entra em um sistema (a sala de cinema escura e fechada) e, ao reprimir seus instintos exibicionistas, espiona um mundo privado com personagens que darão vazão, segundo Laura Mulvey (apud XAVIER, 1984), ao desenvolvimento de uma escopofilia narcisista. Nas telas representa-se não somente imagens, mas sim narrativas que nos remetem para fora do espaço cinematográfico uma vez que são reverberações de toda uma cultura e um contexto que a produziu. Afinal, não é por acaso que grande parte do público dos primórdios do cinema é feminino, lembrando aquele dos primeiros melodramas (THOMASSEAU, 1984). Ao nos voltarmos para essas questões, é preciso adotar um olhar crítico deixando em segundo plano qualquer tipo de pré-conceitos. Especialmente a análise empírica tem o costume de confrontar o pesquisador com as contradições de questões que antes pareciam obviamente respondidas.

As inversões que Almodóvar atrai para os seus filmes somente retomam essas necessárias incorporações e modificações do gênero, e de uma cultura melodramática que apesar de “vinculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um



instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes” (KELLNER, p.27, 2005).

Essa matriz de onde partimos é exatamente o espaço da mulher nos filmes desse cineasta, que apresenta como poucos as formas concorrentes que uma personagem pode adotar, lembrando tanto público quanto pesquisador de uma cultura *kitsch* e *pop*, que apesar de ser criticada por apresentar ao público apenas produtos a serem consumidos, se recusam a permanecer nesse espaço limitado. Ao menosprezar qualquer tipo de gênero/manifestação/produto cultural, incide-se na possibilidade não avançar nessa busca pela compreensão da maneira como a cultura, e estamos falando nesse momento especificamente da cultura melodramática incorporada ao cinema, articula-se socialmente. De que serve uma pesquisa se não para chegar a esse ponto?

Tentar elucidar as construções de Almodóvar sobre a figura da mulher, é falar de um diretor que “conseguiu com maestria elevar um gênero que é bastante maltratado. Mas do que melodramas, o que Almodóvar faz são paródias de melodramas. Ele homenageia o gênero através de inversões” (NOGUEIRA apud CAÑIZAL, p. 305, 1996).

Apesar da paródia estar presente desde a Grécia, foi na modernidade que ela encontrou uma renovação, uma vez que “a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT'ANNA,2003,p.9).

Assim, Pepa sofre, ou melhor, produz, uma espécie de auto-reposicionamento no filme por meio de paródias e ironias que se aproximam bastante desse jogo de espelho de uma linguagem da modernidade. Levando o *kitsch* e essa inversão do melodrama ao extremo, nossa protagonista deixa a cama que dividiu com Ivan ser queimada, e assiste toda a situação com um olhar de satisfação enquanto segura em uma das mãos uma flor vermelha de plástico inflável, seus sentimentos que se dissolvem no ar. Fica claro a sofisticação que o melodrama passa ao longo os séculos, uma vez que as mocinhas não são pudicas, sendo preciso fazer queimar e deixar-se sofrer, envolvendo-se em um último nível com a cultura de plástico melodramática sem, com isso, ser enquadrada de maneira pejorativa.

O olhar da câmera que recorta Pepa nesse seu espaço de intimidade maior, o quarto de sua casa, não a transforma em objeto, mas deixa-a estar embebecida na cultura que a envolve sem adotar um ponto de vista condenador. A intensidade dos sentimentos em nada desmerece a fato de senti-los uma vez que a forma como os sente é



predominantemente particular e única. Não torna-se condenável, na cultura melodramática, tão solícita em absorver contradições para garantir sua permanência, a plena realização de que “(...) o entretenimento e a ficção articulam conflitos, temores, esperanças e sonhos de indivíduos e grupos que enfrentam um mundo turbulento e incerto” (KELLNER, 2005, p.32). Ninguém melhor do que as mulheres para falar desse lugar, uma vez que talvez ninguém compreendeu tão bem quanto elas as contradições da modernidade e dos espaços urbanizados que ao apresentarem a possibilidade da liberdade, relembram o enclausuramento, paradoxalmente necessário, de toda cultura.

### **Sendo mulher (demais)**

Em Pedro Almodóvar falamos prioritariamente do espaço do *kitsch* e da cultura *pop*. De uma cultura urbana que transforma a mulher em um ícone que inspira o desejo, o amor e acima de tudo a insegurança. Pepa, nossa protagonista no filme *Mulheres a beira de um ataque de nervos* (1988) trabalha como dubladora e nesse papel apropria-se do desejo de suas personagens, de seus receios e medos, para permitir por meio delas liberar toda sua carga emocional. Fora do local de trabalho sua vida também é um palco. Suas ações são sempre muito dramáticas e as artimanhas que ela cria são por demais teatrais. Levado tudo ao extremo da emoção o espectador acaba por ser afastado de um envolvimento típico das narrativas mais óbvias e que apelam para sentimentos universais. Nem por isso o filme deixa de apresentar um espaço para a aproximação com o público. Mesmo apesar de toda a narrativa mirabolante que envolve uma amiga fugindo da polícia, terroristas xiitas e padres oferecendo camisinhas temos, exatamente neste rebuliço de situações um reposicionamento do melodrama e da mulher.

O gênero neste filme não é vitimado como simplificador ou limitado, muito pelo contrário: ele mais uma vez reafirma “seu potencial de inspiração ainda não esgotado” (HUPPES, 2000, p.23). Afinal, Pepa é garota propaganda de uma marca de sabão em pó mas nem por isso torna-se abrutalhada ou se encaixa naqueles pressupostos de maleabilidade controlada que o melodrama somente colaboraria para perpetuar.

Estamos diante de uma mulher que age e pela sua instabilidade se mantém em constante trânsito, interior e exterior. Sempre agitada circulando nervosa sobre os cenários dos filmes, ela vem nos falar de um novo tipo de mulher, que apesar de todas as implicações psicológicas e sociais se apresenta para o público não como a mocinha pudica melodramática, mas como alguém que, conscientemente, decide assumir esse papel quando convém.



O bolero que grita nos ouvidos do público a máxima “sou infeliz” e que abre *Mulheres a beira* de um ataque de nervos é apenas um prenúncio de todo o enredo que caminha para o extremo da dor e do sentimentalismo. Fazendo jus a própria origem da palavra melodrama (THOMASSEAU, 1984) a música anuncia o dramalhão que se constrói a partir da separação do casal Pepa e Ivan. Contudo é preciso de antemão compreender que o melodrama aqui é tomado como um pano de fundo que influenciará todo o contexto do filme. Sem a intenção de condenar o gênero mas sim de tomá-lo como parte de uma cultura (de massa? *Pop?* *Kitsch?*) estamos desde o início diante da consideração de que o cinema consegue ser uma arte não só para a elite ou para alcançar uma subversão política, mas como, pura e simplesmente, uma produção que se permite ser consumida mesmo enquanto arte e sem que isso se torne uma contradição.

Afinal, desde suas origens no período clássico, com as centenas de peças produzidas por Gilbert de Pixérécourt, o gênero demonstrou o seu potencial como uma aplicação teatral que alcançasse o grande público representando uma democratização do teatro (OROZ, 1999). O melodrama sempre carregou a tentativa de aproximar-se do grande público. Pepa é o extremo dessa potencialização: ela está na televisão ao mesmo tempo como atriz, dubladora e garota propaganda de uma marca de sabão em pó. Esta personagem condensa em si toda a construção de uma cultura comercial e sentimental que se oferece como produto para ser consumido pelo público, como representação de um status que destrona a arte como algo encapsulado e a coloca em um espaço onde pode ser comercializado e consumido. Até que ponto?

Mesmo presa, por opção, a este local que tenta obcecadamente transformar tudo em objeto, Pepa não é uma mera objetificação. Ela não se aceita no espaço de domínio e torna-se ativa em suas ações. Rompendo com a herança melodramática que livra os mocinhos de “avassaladoras paixões” (HUPPES, 2000, p. 115). Pepa move-se pela paixão e pelo desejo que gradativamente é transposto de Ivan para Carlos, o filho desse seu amante. Nesses espaços de deslocamentos de focos afetivos: o desejo por Ivan, o desejo por Carlos, a fraternidade por Candela, o amor maternal por Marisa, tornam-se instabilidades que faz o filme mover-se, o que o torna palatável ao mesmo tempo em que o mantém quase insuportável em seu exagero. Fica mais uma vez exemplificado que :

(...)parte do que define o melodrama como forma é seu interesse explícito por questões edípicas – relações de amor ilícito (aberta ou incipientemente incestuosas), relações entre mãe e filho, relações entre



maridos e esposas, relações entre pai e filho: essas são a matéria-prima do melodrama” (KAPLAN, 2005, p.46)

Mas no melodrama é preciso sofrer. Há uma necessidade incontrolável das personagens de se lançarem sobre suas angústias e as sentem intensamente em cada olhar ou movimento. Isto porque é por meio do sofrer e após a sua superação, ou perpetuação, que a promessa de felicidade pode ser cumprida ou o fracasso aceitado. Especialmente neste filme, estamos diante de mulheres que não se colocam no rol de vítimas do destino, apesar de em um primeiro momento isto ficar aparente, mas sim de inúmeras reminiscências de Pepas, Marinas, Lolas e Manuelas dos filmes de Almodóvar que se lançam ativamente para resolverem seus problemas. O espectador não é apresentado a vítimas, mas sim a mulheres fortes e determinadas mas que, talvez pelo prazer que isso provoca, deixam transparecer um resquício de vontade de permanecer eternamente presas aos seus espaços de opressão como uma forma, ativa e muitas das vezes consciente, de obtenção de prazer.

Essa estratégia de interpretação dos filmes de Almodóvar nos provoca a intuição de que o sofrimento seria um caminho necessário não para a redenção ou para a salvação, mas sim para a sobrevivência e a manutenção do desejo de continuar vivendo. É por esse desejo de manter-se presa a sua dor para manter-se viva que Pepa condenará sua amiga Candela pela tentativa de suicídio, ao dizer que os jovens querem sempre o prazer, mas que na vida “é preciso sofrer, e muito”. A paródia aqui é com a defesa do sofrimento não como um destino dos bons e puros de coração, como prega o melodrama canônico, mas sim como uma parte da vida que precisa ser aceita e é exatamente essa parte que a torna digna de ser vivida. No melodrama morre-se de amor ou de ódio e vive-se sempre oscilando entre esses dois extremos.

É neste desequilíbrio que a narrativa se move: no desespero de Pepa de perder seu amante, Ivan, reside sua libertação, no ódio que ela sente, está embutido o amor que a mantém vivendo. Como compreender os contornos não coerentes dessa mulher?

### **Tornando-se ativa**

A questão da construção da mulher gira constantemente em torno de que, *a priori*, essa figura representaria pela sua simples presença nas telas do cinema ou mesmo na vida fora da ficção. A presença da mulher representa acima de tudo uma ameaça da castração (MULVEY apud XAVIER, 1984). Isto porque a mulher em seu desenvolvimento nunca está sobre essa ameaça, muito pelo contrário, desprovida naturalmente, não do falo, mas



de um objeto que simbolize a feminilidade assim como o pênis simboliza para o homem, ela não teria nada a perder. Mesmo sem querer aprofundar muito nesse momento, faz-se necessário dizer que a medida que a mulher é construída sobre o signo da castração é como se estivesse na posição de castigo consumado, e não o castigo ameaçado que impulsionaria os meninos para fora do complexo de Édipo (KEHL,2008). O fato é que a imagem da mulher e sua mera presença na tela lembraria a ameaça daquilo que lhe falta, enquanto castrada, e justificaria a sua presença como ameaçadora. Essa sua posição inata poderia levar a diversos desdobramentos, entre eles gerar no público uma atitude de *voyeur*, ou uma fetichização dessa figura, como também apontou Laura Mulvey (1984).

Um exemplo disso seria o fato de que nos filmes narrativos hegemônicos muitas das vezes a presença da “mulher fatal” na tela representar uma desaceleração de todo o enredo, um suspense, as reticências que mantêm as ações seguintes imprevisíveis. Talvez mesmo no cinema que foge desses moldes, sua presença ainda traria essa situação, uma vez que ela é quase que completamente inconsciente, a sensação da falta, daquilo que não existe fisicamente e toda a ameaça simbólica que esse fato implica.

Assim, não é por acaso que a personagem de Ivan teme encontrar-se com Pepa novamente. Ela representa a ameaça, aquela capaz de arrancar dele a potência que o falo simboliza. Toda a alteridade de Pepa e a posição que ela se apresenta, simboliza um jogo de coerção do qual Ivan não está disposto a participar.

Pepa é apresentada como aquela que sofre e lamenta a perda de um amor, especialmente no início do filme, mas que vai claramente caminhando para um reposicionamento de completa superação da dor, não por propósitos altruístas ou melancólicos, mas por perceber-se e reposicionar-se enquanto mulher. E não uma mera “mulher”, mas como aquela que carrega um filho no ventre, sua ilusão da possibilidade do falo, a completude de sua feminilidade. É dessa situação que emerge a força de sua superação.

Esse processo não é nada óbvio, mas se inicia quando o filho de Ivan, Carlos, e sua noiva, Marisa, por uma dessas coincidências do destino que o melodrama trama tão bem, visitam o apartamento de Pepa para analisarem a possibilidade de alugá-lo. A partir do encontro com Carlos, nossa inicialmente sofredora protagonista, passa a desenvolver na narrativa características de uma mulher que se afasta de seu espaço de passividade para o de reinvenção após a separação de Ivan. Ela começa a construir-se não a partir de um outro masculino e dominador, mas aproxima-se de seu substituto, Carlos, com sua fragilidade que o torna ora feminino, ora agressivo e ora infantil.



A sedução que Pepa lança sobre Carlos oscila entre momentos que lembram ao mesmo tempo uma relação entre amantes e de uma mãe para com um filho. Interessante é perceber que o filho de Ivan torna-se tanto para Pepa quanto para Candela um objeto de fetiche por meio de um afrouxamento de seu, jamais existente, papel de atividade e de “portador de um (pseudo) falo”, que naturalmente seria creditado as figuras masculinas. Fragilizado, e exatamente por isso desejado, falta a Carlos os aspectos que o tornariam como aquele que domina uma vez que, assim como seu pai e os policiais que investigam a ligação de Candela com os terroristas xiitas, investe-se as posições de dominação: os subjulgados no filme são os homens.

Carlos parece nunca ter saído da fase fálica, ou seja, de identificação com o objeto de desejo da mãe, o falo (ZALCBERG,2005), que é deslocado de seu mãe biológica para Pepa. A presença e atuação de Pepa em sua vida é o que lhe fará romper o forte elo que o liga a sua mãe, esposa “legítima” de Ivan. A utilização desse artifício de homens dependentes de suas mães dominadoras para se colocarem diante do mundo não são raras em Almodóvar, basta lembrar de Fale com ela (2002), Tudo sobre minha mãe (2005) e Matador (1984).

Essa situação acaba por implicar em uma quebra dos alvos das críticas das teóricas feministas do cinema da década de 70, estudos hoje questionados em diversos aspectos, uma vez que consideravam o cinema narrativo hegemônico como contaminado por representações que colocavam a mulher em um espaço de dominação e passividade diante de obsessões psíquicas, como afirmou Laura Mulvey (1984), de uma sociedade que produziria traumas edipianos, como completou Ann Kaplan (2005). O falocentrismo desses filmes hegemônicos, em Almodóvar, dão lugar a uma nova concepção de mulher que é movida pelo desejo. O *kitsch* que está por todos os lados no filme, marcando os sentimentos e Pepa e dando a cor que se mistura com a personalidade das personagens e faz ser desfeito qualquer tentativa de cinema de “bom gosto”, na modernidade essas divisões são dissipadas completamente.

São esses desejos que colocam Pepa diante das mais variadas ciladas e que a leva a assumir papéis diferentes em relação as personagens masculinas ou femininas do filme. A narrativa vai se acumulando em enredos a medida em que vai lentamente entronizando nossa protagonista em um espaço onde todo o coletivo orbitará em torno de sua individualidade. Carlos consertará seu telefone, Candela se resignará do suicídio e até mesmo Marisa liberta-se das privações da virgindade enquanto cochila na varanda do apartamento de Pepa.



Não como mera protagonista, estamos diante de uma personagem que se ressignifica enquanto mulher a medida em que rompe com um inconsciente que a tentava manter sobre o signo da passividade e do desejo do outro. Esse satisfazer-se do/no desejo do outro é algo que acompanha as mulheres desde a mais tenra infância, mas que precisa ser rompida justamente para a possibilidade de uma constituição feminina saudável.

### **Considerações finais**

Tencionar os conceitos rapidamente apresentados não é tarefa fácil e exige um espaço muito maior do que o proposto por esse artigo. Contudo, é válida a apresentação de questões fundamentais para uma posterior compreensão do espaço e as ações da mulher moderna e suas relações com o mundo moderno. Os filmes de Almodóvar vêm em primeiro lugar lembrar o pesquisador da demanda por se despir de todo o tipo de atitude condenatória frente a esta cultura retratada nos filmes.

A complexidade das personagens não permite que elas sejam encaixadas em determinados padrões de atividade/passividade. Essa dicotomia não parecer mais ser suficiente para dar conta de personagens que não se tornam mais ou menos mulheres pela sua ação dominadora. Estamos diante de mulheres que se colocam no enredo, de maneira a mesclar características masculinas e femininas, em prol de manterem o controle de suas vidas, seja salvando seu objeto de fúria da morte ou permitindo que ele morra.

Todas as ânsias e as inquietações orbitam em torno de algo muito maior do que um lugar masculino ou feminino, mas dizem respeito a um confronto com uma espécie de auto-formulação enquanto sujeito, contrabalanceando lugares no mundo mais do que papéis a serem assumidos em contexto limitados. Assim, a consideração de que o olhar do cinema é sempre masculino porque ele implica em posse, dominação e controle é questionada uma vez que consideramos como pressuposto básico e inicial, que o cinema apresenta um desenrolar de ações que devem ser preenchidas por um espectador que atribui significado as cenas que se seguem.

É como se os homens fossem uma “desculpa” para que Pepa pudesse deixar aflorar seus conflitos que vão além da figura masculina. Por isso a importância que o filme dá aos olhares “delas” muito mais do que o “deles”. São as mulheres que adiantam suas intenções, receios e contam para o público o futuro que elas mesmas traçaram para si, em um simples olhar.



Essa posição adotada diante do filme aponta para a urgência da impossibilidade de realização de uma categorização fechada de espaços cinematográficos e de qualquer ambição de exemplificação de teorias. Muito pelo contrário, o público é apresentado a uma forma de produção cinematográfica que se rebate com a possibilidade de classificações fechadas em gêneros ou qualquer outro tipo de espaço de categorização.

Os pastiches de Almodóvar apresentam a possibilidade de uma subversão do melodrama que surge como ao acaso e de maneira não planejada. A cultura *pop* das cores exageradas e da valorização de aspectos cotidianos quebra completamente aquela já ultrapassada concepção de que existe uma pura cultura de elite em contraposição de uma cultura de massa. O pastiche e a paródia são não só possíveis como são utilizados e não condenados. O melodrama se encaixa, como já era esperado, neste contexto de subversão da arte da elite para as massas. O *pop* e o *kitsch* são mesclados ao gênero melodramático e juntos expõem o que havia de mais escondido e recriminado. É preciso sujar-se na lama do que essa cultura de elite finge ser invisível para conseguir acompanhar Almodóvar.

Afinal, a modernidade trouxe na mesma medida tanto a possibilidade de transgressão quanto o receio das instabilidades não só sociais como também emocionais. Contradições assim acabam por ser cotidianas, e mais do que isso, essenciais. São em suas fissuras que se constroem qualquer possibilidade de subversão e novas maneiras de compreender a mulher, o cinema e as transformações que essa cultura capitalista, que parece definitivamente estabelecida, apresenta.

Obviamente que nenhum filme pode ser um retrato fiel da realidade, mas é exatamente por não o ser que se encontra neles a oportunidade de problematizar a sociedade na qual ele se inscreve. Especialmente quando tomamos pretendemos a análise de filmes pertencentes ao cinema hegemônico comercial, é possível refletir sobre todo um pano de fundo social e cultural que se espelhariam, mesmo que involuntariamente, nesse tipo de produção cinematográfica. Essa relação não é direta, especialmente quando se parte para a análise de produções cinematográficas de diretores que apensam de compartilhar premissas desse tipo mais tradicional de cinema, consegue transcendê-lo e utilizá-lo como ponte para levar o espectador a uma nova forma de se sentir e vivenciar o filme.

Compreender esse espaço implica em voltar-se constantemente aos filmes e pela utilização do método de análise fílmica e pelo empirismo que ela pressupõe. Elucidar, mesmo que minimamente esse novo espaço moderno que em



Almodóvar ganham tons de azul, cinza ou vermelho de acordo com a intenção, utilizando-se dessa característica do cinema narrativo clássico ao mesmo tempo em que subvertem a sua capacidade de dominação do público. Isto porque em seus filmes o espectador não tem um controle sobre a previsibilidade da narrativa como em produções tipicamente de Hollywood.

Apesar de ser conduzido pelo enredo, é como se o filme fugisse de uma dominação do público, e se esvaísse em cada música deslocada ou perdesse o rumo diante de alguma atitude não prevista das personagens. Sem um alicerce sólido para se apoiar e ao mesmo tempo motivado a agir sobre o filme exatamente por esse motivo, coloca-se em evidência a questão da instabilidade.

Interessante é perceber que os “satélites”, que orbitam essa instabilidade que representa as próprias aflições da vida moderna, são justamente as mulheres ou os homens que assumem este papel. São sobre as suas fraquezas que os filmes irão tratar e sobre elas que será lançado todo o olhar que se volta para a tela com aquele estimulante vício inicial tão bem apresentado quase poeticamente por Walter Benjamin no início do século XX e que foi apresentado no início desse artigo: o desejo pela ação cinematográfica apesar das perdas e ganhos que elas produzem.

### **Referências**

- AUMONT, J. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- CAÑIZAL, E. (Org.) **Urdidura de sigilos**: ensaios sobre o cinema de Almodóvar. São Paulo: Annablume, 1996.
- CHANEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- DUARTE, R. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- HUPPES, I. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- KAPLAN, A. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera, Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- KELLNER, D. **A cultura da mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.
- MAUERHOFER, H. In. XAVIER, I. (org.) **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Edições Graal, 1984.
- MULVEY, L. In. XAVIER, I. (org.) **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Edições Graal, 1984.
- MOLES, A. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- THOMASSEAU, J.M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005
- XAVIER, I. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



- SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia.** São Paulo: Ática, 2003  
STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.  
ZALCBERG, M. **A relação mãe e filha.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.