

MELODRAMA À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS: UMA ANÁLISE SOBRE O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR

Túlio Souza de Vasconcelos

Universidade Católica de Pernambuco

DOI: 10.25768/20.04.01.028

RESUMO: Investigar a contemporaneidade da interpretação melodramática a partir da obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Será feito um recorte de três filmes deste realizador: *A lei do desejo* (1986), *De salto alto* (1991) e *Tudo sobre minha mãe* (1999). Tal percurso procura abarcar momentos diferentes da obra do autor, sendo possível detectar as formas de permanência e abordagem dos elementos melodramáticos em sua trajetória.

PALAVRAS-CHAVE: Pedro Almodóvar; melodrama; cinema; gênero; análise fílmica.

Índice

Introdução	1
1 A Imaginação Melodramática	2
2 Melodrama: Pedro Almodóvar	4
Considerações Finais	8
Referências Bibliográficas	9

Introdução

O MELODRAMA e o cinema possuem um vínculo forte e, desde muito cedo, se uniram num período tradicionalmente conhecido como “clássico” nesse meio. De acordo com Xavier (2003), a transição do melodrama dos palcos teatrais para a tela do cinema não se deu de forma ingênua; trata-se do coroamento de uma vertente estética que pretendia expor as feições do mundo por meio do ilusio-

nismo e veicular mensagens morais regeneradoras fundamentadas no apelo emocional.

O melodrama é considerado uma das criações estéticas mais importantes do século XIX, sendo a França o país onde este adquiriu o estado composicional de prestígio pelo qual é reconhecido (Huppés, 2000; Xavier, 2003; Thomasseau, 2005). Essa forma dramática transitou para o cinema no início século XX muito em função do trabalho de David Wark Griffith, diretor de cinema americano que muito contribuiu para o desenvolvimento da linguagem do cinema de estrutura clássica.

O período canônico do melodrama, na datção de Thomasseau (2005), vai de 1800 a 1823. Porém, a força do seu código, nos aspectos essenciais que o caracterizam, ainda vigoram na atualidade. O autor francês também descreve o período do melodrama romântico (1823-1848), do melodrama diversificado

© 2020, Túlio Souza de Vasconcelos.

© 2020, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra ca-

rece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

(1848-1914) e a atualização dessa forma narrativa no cinema.

O melodrama possui uma notável capacidade de atualização e permanência. Ivete Huppes (2000) atribuiu a esse fenômeno o fato de esta forma dramática ser bastante permissível às modificações históricas e sociais, adaptando-se ao contexto e ao gosto popular. Como afirma Ismail Xavier em *O Olhar e a Cena* (2003), trata-se de um “novo na repetição”; por mais que o melodrama se atualize, alguns elementos do seu código inicial se mantêm.

1 A Imaginação Melodramática

Defendendo a noção de que melodrama faz parte do nosso repertório crítico e cultural, Peter Brooks (1995) formula o conceito de imaginação melodramática. O melodrama extrapola os limites do gênero e tornar-se parte de um imaginário; uma forma narrativa cujas características essenciais se infiltraram, ao longo da sua história de adaptações e permanência, nas mais variadas formas de manifestação cultural, como na literatura, no teatro e no cinema.

Pela sua capacidade de adaptação ao contexto em que se insere, o melodrama lida com elementos profundos da raiz cultural judaico-cristã. A estética melodramática, nesse sentido, adota fortemente as noções de bem e mal, de comportamento resignado, a importância do sacrifício, a confiança na providência que ordena as forças do mundo. Esses elementos estão presentes na arquitetura melodramática, em sintonia com o exagero, o alto teor emocional, as peripécias e perseguições, os mecanismos de revelação da virtude e da moral oculta. Com essa combinação o melodrama tem resistido ao tempo, deixando um legado cultural influente para as mais variadas formas artísticas. Em suma: “o melodrama é uma dimensão inescapável da consciência moderna” (Brooks, 1995, p.7).

Em linhas gerais, pode-se caracterizar essa forma dramática da seguinte maneira: no melodrama o mundo é representado de

forma dicotômica, numa polarização maniqueísta entre o bem e o mal, não havendo espaço para zonas cinzentas ou qualquer negociação entre ambos. “O melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania; a diferença encontra-se nos meios que levam a este triunfo e a esta punição” (Thomasseau, 2005, p.34).

Na forma clássica do melodrama, dividida em três atos, as histórias apresentam sempre a relação entre um opressor e um oprimido. Segundo Brooks (1995) – diferentemente da tragédia em que a trama se inicia no ponto da crise pela qual passa o herói – a harmonia reina no mundo do melodrama até o momento da chegada do vilão. Quando este chega inicia-se a perseguição e concretiza-se a subjugação do Bem (a representação da virtude e da inocência) pelo vilão (o Mal em essência, a antítese completa do Bem). Durante a maior parte da trama as forças do mal reinam até que, no final, a justiça se faz presente, dissipando os enganos e punindo o vilão para que a harmonia se restabeleça. A experiência termina com o reconhecimento do público da oposição entre o Bem e o Mal, sendo esse reconhecimento da virtude a sua primeira recompensa.

No melodrama clássico a justiça intercede sempre no último momento e com os ares de providência. No desenrolar da trama, o acaso ganha contornos de contingência radical; “dirigido por uma potência metafísica que age na maior parte do tempo sob o nome de Providência e que alguns personagens chamam de Deus” (Thomasseau, 2005, p.36). Fica clara, dessa maneira, a presença de uma moralidade religiosa, uma forma religiosa de se ver o mundo (Thomasseau, 2005) que, em se tratando do Ocidente, é de raiz judaico-cristã. Essa característica, inclusive, permanece acesa ao longo da história do melodrama.

O melodrama clássico é amplamente visual, por assumir os preceitos do ilusionismo e da reprodução das aparências do mundo (Thomasseau, 2005; Xavier, 2003). Ele é marcado por movimentações constantes, ações

exageradas de elevado teor emocional (Brooks, 1995; Xavier; 2003, Thomasseau, 2005) e apresenta forte conteúdo ético-moral na representação do cotidiano e dos dramas familiares (Brooks, 1995; Huppés, 2000).

Em linhas gerais, tomando como base a trajetória de Griffith, o cinema clássico representou uma atualização do melodrama no cinema. O diretor em questão trouxe para esse meio as narrativas que engendraram uma mensagem moral. Essa mensagem era transmitida por um modelo de cinema que primava pela “transparência”. Ou seja, as imagens eram organizadas de forma a parecerem autônomas (sem um narrador intruso), como se existissem por conta própria e fossem um reflexo da realidade, independentes de um aparato; enfim, uma janela objetiva do mundo que, para assim ser, primava pela continuidade (Xavier, 2003).

A relação desse cinema com o melodrama revelou-se uma atualização dos elementos já valorizados no século XIX por essa forma dramática, quais sejam: o apelo ao visual, às fortes emoções, peripécias, perseguições, revelações, ações da providência e mensagens morais que emergem do conflito entre o Bem e o Mal, formuladas de maneira proposital como um recurso para a educação do público.

A partir da concepção desses autores, não é incorreto afirmar que o melodrama é predominantemente uma estrutura simples, bipolar, maniqueísta, com sequência de complicações, perseguição da ingenuidade e papéis de contornos bem definidos, como o vilão e o mocinho. No entanto, é necessário ter a consciência de que o melodrama está para além desse esquema, como apontam também os estudiosos citados acima.

Para Thomasseau o melodrama em sua forma “pura”, se é que em algum momento de fato pode-se falarem purismos no tocante às artes, sequer existiu. Acompanhando a trajetória descrita pelo autor, é possível perceber que essa capacidade de se misturar e se acomodar nas frestas de outros gêneros é o que o caracteriza. Ao longo dos anos, abriu-se para

um leque de interfaces combinatórias, como no período em que se deixou influenciar pelo drama histórico e pelo romantismo. O que entendemos por melodrama vem se mantendo até os dias de hoje, simultaneamente, com todos os outros movimentos artísticos, não só devido a afinações estéticas, mas também ao fato de se fazer presente como um mecanismo mercadológico de uma fórmula funcional e vendável.

Ainda sobre a imaginação melodramática, Baltar (2007) articula um tema emocional e corriqueiro com estratégias exuberantes de narrativa, potencializados pelos recursos do audiovisual, reiterando a espetacularização das expressividades. Os personagens dão voz a seus sentimentos mais profundos. A autora assim esclarece:

“O conceito de imaginação melodramática amplia as possibilidades sobre as narrativas, pois as faz atravessar gêneros e diz respeito a modos e percepções do mundo os quais se remetem a uma experiência da modernidade ocidental, da instauração e crescente intensificação de uma sociedade laica e de mercado” (Baltar, 2007, p. 90).

A necessidade de um indivíduo de expor e tornar públicas as suas emoções privadas tem a finalidade de dar luz à sua vida social, o que contribui para lhe conferir o estatuto de indivíduo, dando a devida importância aos seus sentimentos e transformando a sua realidade em algo excitante. O público vai entendendo o desenrolar da trama, porque tudo o que ele precisa vai sendo dado pelo próprio roteiro.

“É, portanto o alinhamento ao conceito de imaginação melodramática que torna pertinente, análises pelo viés do melodramático de uma série de narrativas não tradicionalmente vinculadas ao gênero. Obras como as do cineasta Rainer W. Fassbinder, Pedro Almodóvar, Wong KarWai, Lars Von Trier” (Baltar, 2007, p. 91).

O uso do recurso do audiovisual, analisado a priori a partir do cinema clássico por sua estrutura tecnológica, soube ser o lugar de melhor transposição para o gênero melodramático. Ele foi o meio mais natural ou a ferramenta mais eficaz que pode servir ao melodrama ou servir-se dele. Se houve o desejo de um aperfeiçoamento para o desenvolvimento dos enredos melodramáticos no tocante à cena e para o aprimoramento de suas técnicas capazes de impressionar o público, foi o cinema o seu destino e, segundo Xavier (2003), veio a se ajustar como uma luva:

“Aqueles que o vêem, com simpatia, como um coroamento, inserem o cinema na tradição do espetáculo dramático mais popular, de grande vitalidade no século XIX. Avaliam que, cumprindo os mesmos objetivos, o cinema vai mais longe, pois multiplica os recursos da representação, faz o espectador mergulhar no drama com mais intensidade. O “olho sem corpo” cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no espaço e no tempo, e o mundo torna-se palpável aos olhos da plateia com uma força impensável em outras formas de representação” (Xavier, 2003, p. 37).

Na adequação do melodrama, enquanto forma literária e gênero teatral para o meio audiovisual é mantida sua estrutura e novos contornos são adquiridos – ainda dentro de alguns padrões morais herdados do século XIX –, incorporados pelo modelo americano hollywoodiano na aurora do cinema. Em direção oposta, porém se servindo das mesmas fontes, subsiste o cinema latino-americano, onde são raros os autores que ousam tocar em outro lugar das emoções e subverter os padrões morais do século XX como Pedro Almodóvar, Bigas Luna e Carlos Saura.

2 Melodrama: Pedro Almodóvar

A filmografia do diretor espanhol Pedro Almodóvar é extensa. Nos seus filmes observamos que o melodrama é um gênero muito recorrente. Tentar elucidar as construções de Almodóvar 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). É importante lembrar que há uma diferença estabelecida entre os melodramas em geral e os produzidos pelo diretor: sua preocupação central é privilegiar as mulheres, explorar amplamente suas emoções.

Esse gênero escolhido por Almodóvar apesar de remontar ao século XVIII, ainda faz muito sucesso com os espectadores em geral por tratar-se de situações que causam identificação e permeiam o cotidiano. Uma novidade entre as características das mulheres do cinema clássico, típico de Hollywood e as presentes na filmografia do cineasta é que essas representantes têm seus próprios desejos e objetivos, e são capazes de se reconstruir a cada instante. Esse fato faz com que Almodóvar consiga transmitir uma visão própria sobre o universo feminino.

Foi feita uma seleção cuidadosa da obra de Almodóvar tomando como referência três filmes suficientes para subsidiar a nossa proposta. São eles: *A lei do desejo* (1986), *De salto alto* (1991) e *Tudo sobre minha mãe* (1999). A escolha foi norteada por dois pontos principais. O primeiro foi detectar as obras que tivessem uma maior carga dramática em seus roteiros, já excluindo as mais caricaturais. Assim, identificamos os filmes que continham mais fortemente elementos e situações semelhantes à do melodrama canônico. O segundo ponto foi buscar filmes que abarcariam momentos diferentes da obra do autor, sendo possível detectar as formas de permanência e abordagem dos elementos melodramáticos na trajetória de realizador espanhol.

Em *Tudo sobre minha mãe* identifica-se a

presença de muitos elementos melodramáticos tanto no que se refere à trama quanto às interpretações. No enredo, o eixo principal é a “morte devastadora de uma criança, um filho” (Strauss, 2008, p. 211). É a história de Manuela, mãe de Esteban, um jovem de dezessete anos. Porém, Manuela guarda um segredo e, ainda que ela e seu filho conversem sobre tudo e de forma bastante livre, nunca tratam do essencial. Quem seria a pessoa que Manuela havia recortado com todo cuidado na foto em que ela aparece atuando? Dito de outro modo, – já instaurando nessa pequena descrição do filme um suspense melodramático –, quem é o pai de Esteban? Ele vai completar 18 anos e, para comemorar, vai com sua mãe ao teatro assistir *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, interpretado por uma famosa atriz chamada HumaRojo. No final do espetáculo, Manuela confessa que no passado interpretou o mesmo texto e que o homem que está recortado das fotos é seu pai. Esteban pede à mãe, como presente de aniversário, que lhe conte quem ele é e ela promete fazê-lo quando chegarem em casa.

Nesse momento, a atriz Huma Roja sai do teatro e Esteban corre para pedir-lhe um autógrafa, mas ela o ignora. Ele, então, sai correndo atrás do táxi em que está Huma, sendo atropelado por outro carro. A mãe presencia a morte de seu filho. Antes, porém, o filme mostra Manuela, que é enfermeira naquele momento da história, atuando em um vídeo institucional que está sendo apresentado em um seminário médico. Nesse vídeo, ela faz o papel de uma mulher que deve aceitar que o coração de seu marido seja transplantado. Diante do acidente, ela se vê na mesma situação que havia interpretado na ficção, de ter que aceitar que o coração de seu filho vá salvar a vida de um desconhecido. Almodóvar nos permite confrontar a reação da notícia da morte em duas situações similares, com a diferença de que uma faz parte da ficção e outra da “suposta” realidade dentro da ficção. A morte vai gerar uma reviravolta na história, já que o atropelamento é uma imagem que Pedro Almodó-

var põe diretamente em cena para mostrar que a vida vai experimentar um salto brutal e que o desejo da mãe vai mudar radicalmente.

A partir daí, Manuela decide retornar à Barcelona e reviver todo o trajeto de volta ao passado, a fim de reencontrar o pai de seu filho e lhe contar toda a história, livrando-se do fantasma da culpa de não ter falado sobre ele para Esteban. Ao chegar, por meio de um migo – Agrado, personagem cômico – intermediário entre ela e o pai de seu filho, Manuela conhece uma freira chamada Rosa que se encontra nas mesmas condições em que ela quando partiu.

Para aumentar a desgraça anunciada, Rosa se descobre soropositiva. A partir desta notícia, decide pedir abrigo para Manuela, pois não tem quem recorrer: não pode contar com o auxílio nem de sua mãe, que é contra sua opção devida, e nem de sua ordem. O desenrolar da trama culmina na morte de Rosa, que deixa seu filho – de nome ‘Esteban’, cujo pai é o mesmo do finado Esteban – com Manuela, que, por forças do destino, reencontra seu Esteban perdido. Ela vê nessa criança o seu filho que morreu, em um jogo de metáforas e ironias. Acontece, enfim, a revelação – ao mesmo tempo melodramática e contemporânea –, o pai, Esteban, aparece ao fim do filme, mas já não é mais um homem: é um travesti, na figura de uma mulher e também mãe desse ‘Esteban’, que contraiu o vírus do HIV de sua mãe Rosa”. Ao final, passados dois anos, o vírus desaparece do menino. Manuela, então, retorna à Barcelona, onde convive com o pai e a avó da criança em perfeita harmonia, a restituição da ordem e do ideal de felicidade.

Uma história forte carregada de elementos melodramáticos e citações de outras obras também reconhecidas como melodramáticas. Logo no início do filme, há uma citação do filme *A Malvada*, melodrama cinematográfico da década de 1950 de Joseph L. Mankiewicz, em inglês, *All about Eve*, traduzido literalmente por *Tudo sobre Eva*, em que acontece um jogo de metáforas e é inspiração para a construção do seu filme *Tudo sobre minha*

mãe. Almodóvar, que parece fazer uma homenagem aos áureos tempos do cinema, afirma:

“Tudo sobre minha mãe fala da criação artística, das mulheres, dos homens, da vida, da morte e é sem dúvida um dos filmes mais intensos que já fiz. Não que nos outros tenha havido sequências banais, mas nesse eu quis alcançar o essencial de cada sequência utilizando elipses, e isso dá uma sensação de intensidade, às vezes mesmo um tanto asfixiante. A literatura, o teatro, o amor de duas mulheres, a mãe ferida que luta, o mundo do travesti Agrado e da prostituição, são assuntos de que eu já tratara, mas dessa vez abordo-os de maneira muito diferente” (Almodóvar apud Strauss, 2008, p. 212).

Caso fosse construído apenas com esses dados, *Tudo sobre minha mãe* seria apenas um melodrama atualizado. O esquema do melodrama é preenchido com elementos tão risíveis que há tendência para o distanciamento: o pai do filho de Manuela é um travesti (um marido com tetas, patriarcal, mas também lascivo com uma mulher que buscasse amantes na praia); esse travesti, enorme como um jogador de basquete, é também o amante da freira e, portanto, o pai do novo bebê; a avó vê Manuela mostrar o neto a uma “mulher”, que depois é designada como pai da criança.

Procuramos encontrar elementos recorrentes na obra de Almodóvar, pensando que uma das bases do melodrama é a repetição de enredos e papéis que o caracterizam. Seguindo esse raciocínio, percebemos que esse diretor trabalha várias vezes com as mesmas atrizes e os mesmos atores, o que de certa forma poderia conduzir a um tipo de interpretação característica da obra almodovariana. Isso aconteceu com a atriz Marisa Paredes nos filmes *Tudo sobre minha mãe* e *De salto alto*, nos quais ela interpreta personagens quase idênticos de uma estrela de sucesso. A recorrência desses personagens pode constituir na

criação de personagens-tipo, ligados a características determinadas que podem ser identificadas em sua estrutura.

Strauss (2008) ressalta que *De salto alto* projetou Almodóvar no cenário internacional em função de ter obtido boa crítica. Pode-se associar isto ao fato de ser o filme que mais foi concebido sob os paradigmas do melodrama:

“O artifício está por todo lado, para melhor e para o pior. Suntuoso, ele dá no alcance para o melodrama, resuscitado por *De salto alto*, no qual a verdade dos sentimentos explode nas falsas aparências. A maior prova de amor de uma mãe é uma prova falsa: suas impressões digitais colocadas na arma do crime para inocentar a filha” (Strauss, 2008, p. 129).

Uma história policial com assassinatos, dupla personalidade, intrigas, revelações, flashbacks, temáticas familiares conflituosas, a surpresa de uma gravidez inesperada, disfarces, amores proibidos. Elementos que poderiam estar descrevendo uma história melodramaticamente canônica e que estão contemplados neste filme. A trama se baseia na conflituosa relação entre mãe e filha, Becky e Rebeca, entremeadas por um assassinato. A história começa com a filha, Rebeca, tendo um flashback da infância, quando sua mãe compra-lhe, acompanhada do suposto padrasto da menina, um par de brincos. Pareciam estar de férias. De volta ao presente, Rebeca retira os mesmos brincos do bolso e os coloca. Este fato já anuncia uma relação que irá se revelar a partir do caso dos brincos: mãe e filha se reencontram e os brincos se enroscam, entrelaçando novamente essa relação. Becky Del Páramo, personagem vivida por Marisa Paredes, é uma cantora de sucesso, que depois de anos retorna à sua cidade natal para reencontrar a filha, Rebeca, que abandonou quando criança para viver a plenitude de sua carreira e se tornar uma diva. Existe entre mãe e filha uma obsessão e uma competitividade que fazem com que disputem a atenção de um mesmo homem.

No passado, o marido de Rebeca foi amante de sua mãe, talvez o único homem que amou e teve de renunciar também em nome de sua carreira. Rebeca confessa o crime, mas não há provas contra ela. Aparece, nesse momento, a figura do juiz, uma espécie de detetive que investiga o caso.

Para tanto, ele se disfarça como um travesti que interpreta uma cover da Becky Del Páramo em uma boate. A surpresa é que no meio da trama ele se envolve com Rebeca e isso faz com que ele se empenhe em inocentá-la para, enfim, formarem uma família. Durante a trama, a mãe passa por um processo de arrependimento e reconstrução de seus laços afetivos com a filha. Por amor a ela, em seu leito de morte, assume a culpa do assassinato, na tentativa de remissão das suas falhas. As esperanças são renovadas e Rebeca finalmente encontra o amor de sua mãe, podendo viver em paz.

Almodóvar aponta para o olhar melodramático lançado sobre a cena em que Becky “diz que não foi generosa, mas acima de tudo mesquinha com a filha, e que quer lhe deixar sua maior herança, suas impressões digitais na arma do crime. Essas impressões digitais representam o amor que tem pela filha” (Almodóvar apud Strauss, 2008, p. 133). O cineasta ainda ressalta em entrevista que:

“Outro momento muito patético no final é aquele em que Rebeca (a filha) repara nos sapatos de saltos altos das mulheres que passam na rua. Ela conta à mãe sua lembrança de infância ligada ao barulho desses saltos que assinalavam que a mãe tinha finalmente voltado para casa. Rebeca volta-se para a cama, mas a mãe morrera enquanto ela falava... Rebeca tem que fazer metade das suas confidências a uma mulher morta” (Almodóvar apud Strauss, 2008, p. 134).

De Salto Alto é uma história de amor e solidão com tom sério e pouco afeito a

brincadeiras (e mesmo quando elas aparecem soam dotadas de um cinismo que somente ele poderia apresentar sem parecer amargurado). Mesmo que mantenha algumas de suas maiores características bem explícitas – a desinibida cena de sexo entre Victoria Abril e Miguel Bosé é um exemplo, assim como o uso exemplar das cores e da trilha sonora – o diretor não hesita em conduzir o espectador outro nível emocional e sensorial, que superficialmente lembra a estrutura de uma telenovela mas que, em suas diversas camadas, fica entre a profundidade psicológica de Ingmar Bergman (citado em um belo diálogo) e a exuberância visual de Douglas Sirk (referência maior do diretor quando se trata de melodrama).

O terceiro filme escolhido se pautou na necessidade de personagens masculinos já que nos dois filmes anteriores os personagens e os contextos eram predominantemente femininos. Por fim, optamos por *A lei do desejo*, filme que trata do amor entre homens, de forma extremamente passional. Há um trecho em que Almodóvar, citando *A lei do desejo*, vai explicar sua opção pelo melodrama:

“Os que pensam que *A lei do desejo* é um filme autobiográfico se enganam. Um filme que fala muito de mim estava feito antes de rodar. Esse filme se chama *E o vento levou*. A personagem que me representa não é Mummy, como diriam os mal-intencionados, e sim Escarlat, uma personagem capaz de tirar leite de pedra. Se assistir com atenção (coisa difícil, porque o filme emociona tanto que não há como ver com outros olhos que não os do coração) resulta fácil identificar em Escarlat uma personagem masculina, interpretada por uma mulher” Almodóvar apud Strauss, 2008, p. 87).

Segundo Thomasseau, “o melodrama foi estruturado essencialmente, sobre quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a pai-

xão, o incesto e a mulher”. Estes assuntos estão contidos direta ou indiretamente nas obras de Almodóvar, destacando-se como exemplo *A lei do desejo*, que aborda todos eles. O filme conta a história de Pablo Quintero, um cineasta da moda. Tino, seu irmão (interpretado por Carmem Maura), mudou de sexo para viver um grande amor com o pai, que o deixou. Tino(a) cuida de uma criança de dez anos, abandonada por Ada, que é modelo e está mais preocupada em dar a volta ao mundo que em ser mãe.

Pablo cuida das duas como se fosse o chefe da família e a menina, por sua vez, não o vê como pai, mas como uma grande paixão de adolescente. A ideia do incesto é de tal forma tratada que nos comunica a naturalidade de um sentimento, condenado moral e juridicamente pela sociedade. Enquanto o tabu do incesto aparece veladamente em filmes de melodrama, Almodóvar faz uso do tema sob a ótica do desejo e não da censura. As mulheres de Almodóvar comungam deste duplo paradigma, ora sendo sensuais, ora maternas. As mães podem carregar o protótipo de resignação e sofrimento, entretanto, enquanto sujeitos e objetos de desejo, demonstram sensualidade e poder.

Nota-se a necessidade de o melodrama definir os papéis das mulheres na sociedade, com o objetivo de transmitir conflito à narrativa, em que, de um lado, se tema “mocinha” e, de outro, a “vilã”, personificando um duelo entre o espaço público e o privado, entre o profano e o sagrado. Na contramão de uma narrativa simplista, Almodóvar se apropria dos padrões maniqueístas, para incluí-los numa só personagem. Ele mistura o remédio que purifica ao veneno que promove o desejo, tornando a situação mais palatável para o espectador. A dupla moral concentrada em uma só personagem é o que diferencia as personagens de Almodóvar das que aparecem nos melodramas.

Considerações Finais

Mergulhar na obra de Pedro Almodóvar significa colocar-se em uma linha de risco muito

grande, na medida em que se compreende que o autor utiliza um misto de várias linguagens e gêneros – dentre eles, o melodrama, ao qual se debruçou o nosso olhar. Mesmo com o foco no melodrama, dentro de sua obra, podemos notar que Almodóvar opta por lidar com o gênero sob diversos ângulos em uma mesma película e até em uma mesma cena.

Ele é capaz de utilizá-lo como recurso para extrair comicidade, debochando do modo por meio de clichês e paródias; é capaz também de atingir momentos de emoção, levando o espectador às lágrimas por meio dos hiperbólicos impedimentos e desencontros amorosos entre o par romântico e os laços familiares, com a relação mãe e filho, por exemplo; ou ainda, é capaz de se servir da estrutura narrativa com metalinguagens dentro da trama como as muitas citações de filmes e peças de teatro na construção de sua própria obra. Para além de uma mistura de gêneros “o melodrama pratica um tipo de justaposição de gêneros deixando que a personagem cômica intervenha logo depois, ou pouco antes, das cenas patéticas”. (Thomasseau, 2005, p. 37). As características de Rebeca em *De Salto Alto* reforçam essa mistura de gêneros. Ao analisar o momento em que Rebeca, ao apresentar notícias tristes no telejornal, ri nervosamente, ela questiona: “É preciso, por exemplo, tomar o diálogo que se segue como uma paródia do *sitcom* (e se divertir, portanto) ou como o retrato honesto de pessoas que têm para exprimir a sua desordem apenas as palavras simples diárias (e compadecer, se reencontrar, ter o coração apertado)? ‘Você ainda gosta um pouquinho de mim? Eu te amo muito, mamãe. Tinha medo que você me detestasse’”.

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 melodrama se encaixa neste con-

texto de subversão da arte da elite para as massas (Thomasseau). O pop e o kitsch são mesclados ao gênero melodramático e juntos expõem o que havia de mais escondido e recriminado.

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. Em vez do melodrama canônico, Almodóvar explora as contradições e os excessos do gênero, ironizando a afetação excessiva dos personagens histéricos.

Referências Bibliográficas

Baltar, M. (2007). *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Niterói: UFF.

Brooks, P. (1995). *A imaginação melodramática: Balzac, Henry James*. USA.

Cañizal, E. (1996). *Urduidura de Sigilos: Ensaaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: AnnaBlume.

Huppés, I. (2000). *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia/SP: Ateliê Editorial.

Mascarello, F. (2012). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus.

Strauss, F. (2008). *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Thomasseau, J. (2005). *O melodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Xavier, I. (2003). *O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify.

Referências Filmográficas

A Lei do Desejo. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1986. 1 DVD, son., color.

De Salto Alto. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1991. 1 DVD, son., color.

Tudo Sobre Minha Mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1999. 1 DVD, son., color.