

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
LEANDRO APARECIDO DE MOURA**

**O MELODRAMA DE ALMODÓVAR:
UMA MISE-EN-SCÈNE DO DESEJO**

**SÃO PAULO
2016**

LEANDRO APARECIDO DE MOURA

**O MELODRAMA DE ALMODÓVAR:
UMA MISE-EN-SCÈNE DO DESEJO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antônio Vadico

SÃO PAULO

2016

LEANDRO APARECIDO DE MOURA

**O MELODRAMA DE ALMODÓVAR:
UMA MISE-EN-SCÈNE DO DESEJO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antônio Vadico

Aprovado em ----/-----/-----

Prof. Dr. Luiz Antônio Vadico

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Profa. Dra. Tatiana M. Boulhosa

SÃO PAULO

2016

EPÍGRAFE

*“Nada mais belo que o amor paternal da mulher que já foi homem;
nada mais belo que o elogio da feminilidade autêntica feito por um
homem que se tornou mulher”*Frederic Strauss (2008)

RESUMO

Do surgimento do gênero melodrama no teatro francês do final do século XVIII até a invenção do cinema no século XIX, interessa-nos estudar a forma contemporânea que os elementos do gênero melodrama tomaram no cinema.

Ele sobrevive no trabalho de diversos diretores, mas pretendemos particularmente analisar como o diretor espanhol Pedro Almodóvar se utiliza do gênero para compor suas histórias. Estudaremos a forma que o melodrama tomou nos filmes *Matador* (1985-1986), *A Lei do Desejo* (1986), *Carne Trêmula* (1997), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Fale com Ela* (2002) e *Má Educação* (2004).

Analisaremos, por meio da decupagem dos seis filmes aqui apresentados, as possibilidades atuais do uso dos elementos que dão forma ao melodrama e como Almodóvar se apropria dos mesmos, principalmente através do uso do plano detalhe, a fim de compor suas narrativas. Estes são os questionamentos que nortearão esta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: *melodrama, Pedro Almodóvar, análise fílmica, gênero cinematográfico*

RESUMEN

La aparición del melodrama género en el teatro francés de finales del siglo XVIII hasta la invención del cine en el siglo XIX, estamos interesados en el estudio de la forma contemporánea los miembros género melodramático fueron en las películas.

Sobrevive en el trabajo de varios directores, pero en particular interesado en el análisis de cómo el director español Pedro Almodóvar utiliza el género para componer sus historias. Vamos a estudiar la forma en que el melodrama tomó en películas Matador (1985-1986) , La ley del deseo (1986) , Carne trémula (1997) , Todo sobre mi madre (1999) Hable con ella (2002) y La mala educación (2004) .

Analizaremos a través del decoupage de las seis películas que aquí se presentan, las posibilidades actuales de la utilización de elementos que forman el melodrama y como Almodóvar se apropia de la misma, principalmente a través del uso del plan de detalle con el fin de componer sus narrativas . Estas son las preguntas que guiarán esta investigación.

PALABRAS CLAVE: melodrama, Pedro Almodóvar, el análisis de la película , película de género.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1. GÊNERO MELODRAMA: DO TEATRO AO CINEMA CLÁSSICO | 15 |
| 1.1 Nascimento do gênero | 15 |
| 1.2 Teatro: elementos do Melodrama Clássico | 17 |
| 1.2.1 Os personagens | 18 |
| 1.2.2 A moralidade | 19 |
| 1.3 O melodrama Romântico..... | 20 |
| 1.4 O melodrama Diversificado. | 21 |
| 1.5 O gênero melodrama no cinema clássico | 22 |
| 2. A IMPORTÂNCIA DO OBJETO CÊNICO..... | 25 |
| 2.1 Almodóvar: entre a mise en scène e o cinema de fluxo | 25 |
| 2.2 Plano Detalhe: a importância do objeto..... | 28 |
| 2.3.1 A passagem de tempo..... | 43 |
| 2.3.2 Plano Detalhe: objetos de afeição..... | 48 |
| 3. UMA MISE EN SCÈNE DO DESEJO | 62 |
| 3.1 A família em Almodóvar: mães e melodrama..... | 64 |
| 3.2 O olhar como expressão do desejo..... | 79 |
| 3.3 O corpo em evidência..... | 88 |
| CONCLUSÃO..... | 98 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 100 |
| FILMOGRAFIA ANALISADA | 102 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste na análise do gênero melodrama tendo como foco os filmes *Matador* (1985-1986), *A Lei do Desejo* (1987), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Fale com Ela* (2002) e *Má Educação* (2004).

Antes de conhecermos os motivos que levaram à análise destes filmes, é necessário conhecer seu autor. Pedro Almodóvar nasceu na pequena aldeia de Calzada de Calatrava na região de La Mancha. Almodóvar relata a Frédéric Strauss, crítico do *Cahiers Du Cinéma*, autor do livro *Conversas com Almodóvar* (2008), que sua família era muito pobre, mas que sempre teve ao lado, a mãe. No vilarejo ela abriu um negócio de leitura e escrita de cartas, “como no filme *Central do Brasil*” (STRAUSS, 2008, p.250) e Almodóvar a ajudava neste trabalho. Almodóvar cresceu vendo a mãe e as irmãs trabalhando para ajudar na renda do pai já que se tratava de uma família muito humilde.

Apesar da infância humilde, o interesse pela cultura não lhe faltou e por se sentir “diferente”, devido aos interesses por alguns filmes, leituras e ter conhecimento que seus amigos não tinham, se sentia isolado.

Em Cáceres vi também os primeiros filmes da Nouvelle Vague Francesa, *Os incompreendidos*, *Acossado*, os grandes filmes neo-realistas italianos, os primeiros Pasolini, filmes de Visconti e de Antonioni, cuja memória guardei para sempre porque me emocionaram muito. Nenhum desses filmes me falava da minha vida, mas curiosamente sentia-me muito próximo do mundo que me revelavam” (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p.22).

Ainda sobre as influências recebidas por Almodóvar, a Strauss (2008), o diretor revela que foi influenciado pelo underground americano e também pelo pop inglês, mas que “dos movimentos europeus o que mais me influenciou foi o neorrealismo”(ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p.67).

O cinema está presente em meus filmes, mas não sou um diretor cinéfilo que cita outros autores. Utilizo certos filmes como parte ativa dos meus roteiros. Quando integro um trecho de filme, não é uma homenagem – é um roubo. Isso faz parte da história que conto, torna-se uma presença ativa, enquanto uma homenagem é sempre muito passiva. Converto o cinema que vi na minha própria experiência, que se transforma automaticamente na experiência de minhas personagens” (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p.68)

Mas foi somente em Madrid que começou a encontrar mais pessoas que compartilhavam dos mesmos interesses que ele. Em 1968, Almodóvar chega à

Madrid. Neste período, a Espanha vivia a ditadura militar de Francisco Franco (1892-1975) e, como toda ditadura, a população sofria com a censura, a falta de alimento, de condições básicas de saúde e desenvolvimento. “O regime de Franco adotou, desde o início, um discurso e uma estética de saber claramente fascista, alentada pela aliança com a Itália de Mussolini e a Alemanha de Hitler” (BUADES, 2006, p. 175).

Não entraremos em detalhes sobre o regime ditatorial que assolou a Espanha por aproximadamente 40 anos. Basta sabermos que, desde Luís Buñuel (1900-1983), passando por Carlos Saura (1932-), foi em Almodóvar que o cinema viveu seu período de libertação, coincidindo com a morte do ditador em novembro de 1975. “Almodóvar lançou o cinema espanhol (que não havia se livrado por completo nem da complacência do discurso nacional-católico nem do protesto do realismo social) diretamente para a pós-modernidade”. (BUADES, 2006, p.277)

Para Marcus Mello in Mascarello(2008, p.111) “a gradual mediocrização da filmografia de Carlos Saura e a morte de Luís Buñuel em 1983 deixarão o caminho livre para Pedro Almodóvar (1959-) afirmar-se como o grande nome do cinema espanhol contemporâneo”. É inegável a influência de Luís Buñuel nas obras de Almodóvar quando verificamos a presença da temática religião e sexo, “obsessões definidoras da alma do povo espanhol” (MELLO, in MASCARELLO, 2008, p. 109).

Na ditadura de Franco, a escola de cinema de Madrid estava fechada, por isso Almodóvar nunca estudou cinema. O seu trabalho e reconhecimento vêm da experiência, mas até chegar a Madrid, passou por vilarejos onde estudou em colégio de padres, retratado em *Má Educação* (2004). Iniciou suas filmagens após a morte do ditador em 1975 e foi em Madrid, trabalhando na área administrativa da Telefônica, que Almodóvar já com sua super-oito começou a produzir seus primeiros curtas-metragens não-comerciais, “underground”.

Esses anos foram muito importantes, porque foi na telefônica que colhi informações muito concretas sobre a pequena burguesia urbana espanhola, que nunca teria podido observar tão bem em nenhum outro lugar. Essa descoberta marcou meu cinema, pois então eu só conhecia a classe pobre e rural da sociedade” (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p.26)

Ainda na entrevista a Strauss (2008) para a *Cahiers Du Cinéma*, toda essa influência que recebeu da própria mãe, dos artistas que o precederam, dos movimentos de cinema, da *Movida Madrilenha*, da paixão pelas *stars systems*¹ americanas, dos artistas como Andy Warhol, das escolas de padres onde estudou, estão de alguma forma presentes em seus filmes.

Ele foi um dos principais nomes do movimento de contracultura conhecido como “*La Movida Madrilenha*”. Este movimento, que teve sua passagem da década de 1970 para a de 1980, era formado por jovens espanhóis que, pelo longo período de ditadura, moraram em outros países da Europa e que com o fim da ditadura volta para Espanha, especificamente em Madrid e começam a mostrar as novidades culturais de outra parte da Europa. Os jovens apresentavam comportamentos que contradiziam o que a sociedade da época estava acostumada. Era uma contraversão dos bons costumes.

Os jovens integrantes da *Movida* não estavam mais preocupados com o movimento político ou religioso e pregavam a liberdade para fazer e viver o que quisessem, sem pretensões senão a experimentação. “Com a *Movida*, um setor da juventude espanhola libertou-se dos rígidos padrões da ditadura e adotou um modelo de comportamento transgressor [...]” (BUADES, 2006, p.277).

Para mim a transgressão não é um objetivo, porque implica um respeito, uma consideração pela lei, coisa da qual sou incapaz. É por isso que meus filmes nunca foram antifranquistas. Neles eu simplesmente não reconheço a existência de Franco. É um pouco a minha vingança contra o franquismo: quero que dele não permaneça nem a recordação, nem a sombra. Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento. É um dos direitos, e também um dos poderes, que um cineasta possui” (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p.38)

Apesar de Almodóvar não ter saído do país, durante a ditadura, naquela ocasião, ele se envolveu com os movimentos contraculturais da época. “Para mim a clandestinidade era uma coisa normal, corrente”. (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p.26). Foi na clandestinidade, influenciado pelo mundo underground, pelo movimento de contracultura, pelos cineastas das vanguardas europeias, pelos diretores espanhóis, Luís Buñuel e Carlos Saura,

¹ Star Systems é o nome dado às estrelas de Hollywood como Marilyn Monroe, Greta Garbo, Rock Hudson, a partir da década de 1930. Foi nesse período chamado de “A idade de ouro” que os atores tiveram reconhecimentos a partir de seus nomes, atuação e fidelização com seus estúdios.

pelos melodramas de Sarita Montiel, mais a repressão da ditadura, imposições de um país católico, sua relação com a família e sua homossexualidade que influenciaram seu cinema.

Referências à cultura pop revelam um realizador corajoso, que não hesita em atacar as duas principais instituições espanholas, a Igreja e a Família, afirmando sua homossexualidade num contexto notoriamente machista e católico. Transformado em personalidade da `Movida Madrileña`, Almodóvar vê a repercussão de sua obra chegar ao exterior com *Matador* (*Matador*, 1985-1986) e *A Lei do Desejo* (*La ley Del deseo*, 1987)” (MELLO, in MASCARELLO, 2008, p.113).

Estas influências são nitidamente reconhecidas em suas obras, mas abordaremos algumas obras por razões específicas.

Matador (1985-1986) é o último filme de Pedro Almodóvar antes da criação de sua produtora, El Deseo e a *A Lei do Desejo* (1987) é o filme que estreia a produtora dele e de seu irmão Augustín Almodóvar, por isso nos interessa analisá-lo, já que marca um período de ruptura. “Sempre tive a impressão de que meus produtores queriam fazer um filme e eu queria fazer outro, o que provocava tensões”. (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2000, p.86)

Após essa ruptura com produtores independentes, analisar como o melodrama se comporta em *A Lei do Desejo* (1987) desperta-nos interesse até chegarmos às produções mais recentes. A expressão “produções mais recentes” se tornará obsoleta por se tratar de um diretor vivo que continua produzindo. As demais obras citadas nesta análise são referências melodramáticas e, segundo Mello (Mascarello, 2008, p.113), Almodóvar demonstrou estar à altura do posto deixado vago por Luís Buñuel.

A partir daqui faremos uma síntese dos filmes que foram analisados neste trabalho.

Matador (1985-1986) conta a história da obsessão de um ex-toureiro Diego Montez (Nacho Martínez) e a advogada María Cardenal (Assumpta Serna) pelo prazer que sentem pelo sexo, touradas e pela morte ao mesmo tempo. Diego tem uma escola de tauromaquia. O estranho Ángel (Antonio Banderas) é seu aluno. Ele sente necessidade de se sentir culpado, situação adquirida por conviver com uma mãe obcecada pela Opus Dei. Ángel então ataca a namorada do professor, Eva (Eva Cobo) após o professor desconfiar de que ele fosse homossexual. Ele somente a ataca para demonstrar virilidade.

Para sua surpresa, Eva não o acusa, pois disse que realmente não foi violentada. É nessa trama envolvendo assassinatos, moda, touros – assunto polêmico na Espanha - que Almodóvar constrói sua narrativa.

Em *A Lei do Desejo* (1986), um escritor e diretor de cinema Pablo Quintero (Eusebio Poncela) vive suas paixões: por um ator de seus filmes Juan Bermúdez (Miguel Molina), pelas drogas e pela insistência em fazer da irmã transexual, Tina Quintero (Carmen Maura), uma reconhecida atriz. O vilão desta história é Antonio Benitez (Antonio Banderas), um filho classe média, que quer ser ator e se apaixona pelo escritor. Após Juan ter deixado Pablo porque se mudou de cidade, Pablo começa um romance com Antonio, porém seu coração é de Juan. Pablo se comunica com Antonio por meio de cartas e assina como Laura P. Esta é uma personagem inventada para que a família de Antonio não desconfie de sua relação com o escritor. Laura também será a personagem que ele escreveu para sua irmã. Quando Pablo diz a Antonio que não consegue esquecer Juan, Antonio vai até o vilarejo onde Juan está morando e o mata, contudo, Pablo é acusado pela morte.

Já em *Carne Trêmula* (1997), uma década após a criação da *El Deseo*, Almodóvar traz a história de um jovem entregador de pizza Victor Plaza (Liberto Rabal) que mantém relações afetivas com as mulheres de dois policiais. O primeiro policial é Sancho (José Sancho) casado com Clara (Angela Molina) e o segundo policial é David (Javier Bardem) casado com Elena (Francesca Neri). A história se baseia na busca dos personagens por resolver seus conflitos amorosos tendo como pivô um jovem entregador de pizza. “Victor nasce em Madrid, na noite em que o regime franquista declara estado de exceção”. (STRAUSS, 2008, p. 308).

Anos depois, Victor está apaixonado por Elena, mas ela, que é usuária de drogas, já não corresponde a Victor. Ele insiste e vai até a casa dele Elena. Ela chama a polícia. Sancho e David, policiais, chegam e, na confusão, Sancho dispara contra David deixando-o paraplégico. Victor vai para a cadeia por ter sido acusado de atirar contra David. Sancho atirou contra David por desconfiar que o amigo estivesse mantendo relação com sua esposa, Clara. A moça se apaixona por Victor, mas ele é apaixonado por Elena, que acaba engravidando de Victor após ter relações sexuais com ele diante da promessa de que a

deixaria em paz. Mas ela se apaixona por ele e numa outra noite de Madrid, nasce o filho dos dois.

Em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) a paixão é maternal. É o amor de uma mãe, Manuela (Cecilia Roth), por seu filho Esteban (Eloy Azorín). Esteban é apaixonado por literatura e teatro, mas antes de escrever sua história, morre atropelado correndo atrás de um autógrafo da principal atriz de “Um Bonde Chamado Desejo”, Huma Rojo (Marisa Paredes). É a partir daí que a relação se estabelece entre as personagens. Após a morte do filho, ela vai até Barcelona em busca do pai do menino, pois era uma promessa dela para Esteban. Quando chega a Barcelona, se encontra com antigos amigos, faz amizade com a missionária Rosa (Penélope Cruz) e com as atrizes de “Um Bonde Chamado Desejo” e reencontra o pai de Esteban, que também se chamava Esteban, mas que agora se apresenta como Lola (Toní Canto).

Em *Fale com Ela* (2002), assim como em *Matador* (1985-1986), são os personagens masculinos que se destacam. Mais uma vez a pauta é o amor impossível entre Benigno Martín (Javier Cámara) e a Alicia (Leonor Watling). Alicia está em coma após sofrer um acidente de carro. Benigno, que já era apaixonado pela bailarina, é contratado para ser seu enfermeiro. Neste filme, Almodóvar retoma a paixão dos personagens pela tauromaquia nos apresentando a toureira Lydia González (Rosarío Flores). Lydia e Marco Zuluaga (Darío Grandinetti) vivem um romance até Lydia entrar em coma após um incidente com um touro. Na clínica El Bosque, Marco cuida de Lydia e conhece Benigno, que mantém uma relação de amor com Alicia como se ela estivesse acordada.

Benigno engravida Alicia e o escândalo termina com sua prisão, mesmo após a insistência de Marco para que Benigno deixasse de acreditar nessa relação.

O último filme a ser analisado é *Má Educação* (2004). Juan/Ángel/Sahara (Gael Garcia Bernal) é irmão de Ignacio Rodríguez (Francisco Boira). Neste filme, o ator mexicano Gael Garcia Bernal interpreta três personagens. Após ter matado Ignacio, Juan procura o antigo amor de infância de Ignacio por saber que ele é um diretor de cinema. Juan quer muito ser ator de cinema.

Juan se passa pelo irmão, aproveita-se do romance vivido na infância num colégio de padres entre Ignácio (Ignácio Pérez, criança) e Enrique (Raúl García Forneiro, criança). Juan se aproxima de Enrique (Fele Martínez) para ganhar fama e construir sua carreira de ator, mesmo que para isso tenha que se vender.

Na infância, as descobertas sexuais entre os dois jovens, na década de 1960, durante o internato, são interrompidas pela obsessão do padre Manolo (Daniel Jiménez Cacho) por Ignácio. Almodóvar trabalha com uma narrativa complexa, que se passa em datas diferentes e tempos que oscilam entre o passado e o presente.

Essas obras do diretor espanhol serão analisadas por meio da análise fílmica² e posterior *decupagem*. Verificaremos como o melodrama permanece nas obras contemporâneas de Almodóvar. É inevitável a comparação com o cinema clássico, que tem como base o gênero melodrama em sua formação desde o nascimento do cinema, porém, o objetivo principal é analisarmos como o gênero sobrevive nas obras do espanhol. “O melodrama emigra (do teatro) para o cinema, e a relação entre ambos configura a teia da gênese da estruturação da linguagem cinematográfica” (OROZ, 1992, p.25).

A partir de agora veremos a história do surgimento do gênero melodrama no teatro francês e suas subdivisões e características, os filmes que servirão de base para análise do gênero na contemporaneidade, a importância que os objetos cênicos assumem na composição da *mise en scène* do teatro para o cinema, a importância da câmera, o plano detalhe como ferramenta do melodrama de Almodóvar, a composição da família, devido a sua importância para a narrativa clássica, como é retratada nas obras de Almodóvar, a importância do olhar e a *mise en scène* do desejo, focando, pela utilização das técnicas de enquadramento, a temática da família, o olhar e o corpo.

² Utilizaremos como base para a nossa análise os livros: *A Estética do Filme* (1995) de Jacques Aumont, *A Linguagem Cinematográfica* (2007) de Marcel Martin e *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994) de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété.

1. GÊNERO MELODRAMA: DO TEATRO AO CINEMA CLÁSSICO

1.1 Nascimento do gênero

Antes de observarmos o gênero melodrama no cinema, ressalta-se a importância de situar historicamente o fortalecimento dos teatros de feira e de bulevares na França do século XVIII pós-revolução. À margem dos teatros oficiais, espaço propício para as inovações teatrais, nasce um novo gênero, o melodrama.

Em seu estudo sobre o melodrama, o autor Jean-Marie Thomasseau (2012) cita que, tanto a nova, quanto a velha aristocracia, se misturava aos populares para assistir aos espetáculos de teatro nos bulevares franceses e apreciar ao que se chamou de “estética melodramática” (THOMASSEAU, 2012, p.13). Essa estética crescia com as peças teatrais classificadas como melodramas e não atendiam a critérios clássicos. Seus diretores tiveram questionadas sua capacidade de realizar um bom espetáculo por não obedecer a estética clássica, referência da época. Era o novo gênero para um novo público que incomodava o que já estava consagrado.

Thomasseau (2012) refere-se aos primeiros espetáculos classificados como melodrama, citando o diretor René-Charles Guilbert de Pixérécourt como pioneiro desse novo modo de se fazer teatro caracterizado pelo *Tratado do Melodrama* de 1817, no qual Pixérécourt relacionava como uma receita de bolo quais elementos deveriam conter o novo modo de representar.

Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título. Em seguida é preciso adaptar a este título um assunto qualquer, seja histórico, seja de ficção; depois, coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo. Haverá um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romance e correntes no segundo; lutas, canções, incêndio etc. no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente infeliz etc. Tudo se encerrará com uma exortação, para estimulá-lo a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobretudo lhe será recomendado desposar as mulheres virtuosas (THOMASSEAU, 2012, p.27)

Estes elementos, de modo geral, transitam pelos três tipos de melodramas que surgiram no teatro francês daquele momento: o Melodrama Clássico (1800-1823), passando pelo Melodrama Romântico (1823-1848), até o Melodrama Diversificado (1848-1914).

O modo como se representava o gênero sempre esteve associado ao contexto histórico de revolução, queda do império e surgimento do segundo império respectivamente nas três fases do gênero no teatro.

O melodrama foi se adaptando ao momento histórico de crises sociais, econômicas e políticas pelas quais a França passava no século XIX. Assim, os autores do melodrama clássico tentaram dar-lhe certo estatuto literário reconhecido à época, para que chegasse até o povo que não sabia ler, moralizando-o, buscando torná-lo culto, e não mais que atendesse somente à aristocracia, classe que dominava as antigas peças, apreciadora dos gêneros anteriores.

Dentre as mudanças para o público, uma das mais inovadoras foi a mudança de cenários. Estes se alternavam ora para cenas de interiores, ora para cenas exteriores. Esta mudança provocou outras sensações no público, diferentemente do que acontecia com o público anterior, letrado, e acostumado com textos mais densos. A dramaticidade estava no texto.

A estética melodramática, desde seu surgimento até o cinema clássico, parece seduzir mais aos olhos do que envolver o público por meio da concentração em um texto denso. Provoca mais a imaginação do que motiva a apreciação de um texto denso e com pouca encenação. É o gênero da estética, “do drama dos encontros fortuitos e do desfecho rápido das crises” (THOMASSEAU, 2012, p.30), “num espetáculo que o olho possa abarcar sem esforço” (VOLTAIRE apud THOMASSEAU, 2012, p.30).

Além da alternância de cenários, faz-se necessário citar outros elementos que compuseram o melodrama clássico a fim de reconhecê-los na passagem do gênero do teatro para o cinema. Depois trataremos os principais elementos do Melodrama Romântico e por último, Melodrama Diversificado.

1.2. Teatro: elementos do Melodrama Clássico

Os elementos que compõem o melodrama clássico são: o monólogo, o título, a temática, a perseguição, o reconhecimento, o amor, os personagens e a moralidade (THOMASSEAU, 2012). Vamos conhecer como cada elemento se comportava no Melodrama Clássico.

O monólogo se dividia em duas partes: recapitulativo e o patético. O primeiro monólogo configura o momento em que, por exemplo, um empregado retoma a história a fim de fazer o público lembrar o que já aconteceu ou mesmo quando começa a trama com a intenção de introduzir o que se desenvolverá nas próximas cenas. O monólogo patético era o que se desenvolvia naturalmente para dar prosseguimento ao que estava acontecendo.

Contudo, antes mesmo do monólogo, o primeiro contato do público, seja com o teatro, seja com o filme, é com o título. É por meio dele que as pessoas procuram e assistem a uma produção teatral ou cinematográfica. No Melodrama Clássico, os títulos estavam relacionados aos nomes dos heróis ou heroínas e estes nomes, relacionados ao “patético de sua condição” (THOMASSEAU, 2012, p.32).

O espetáculo começava, com efeito, na rua, com o título e o cartaz (sempre bastante completo, dava o nome do autor, do responsável pelo balé, do maestro) desempenhando em suma, o papel de chamariz eloquente do que se desenrolaria em cena (THOMASSEAU, 2012, p.32)

O título trazia um resumo sobre a personagem principal e eram explicativos, longos, para chamar a atenção do público. Os nomes dos heróis eram seguidos de características que já permitiam ao público perceber qual seria o papel dele na peça. A temática era explícita de forma evidente nos cartazes e reforçava sua característica de melodrama. Ela estava centrada na angústia de uma vítima e a disputa com seu opressor até que o desfecho encaminhava-se para a libertação da vítima e a punição do opressor. O maniqueísmo marcava constantemente o melodrama nas produções da época.

Na perseguição, essa disputa entre o bem e o mal tornará o percurso percorrido pela vítima ou herói, semeado de obstáculos (THOMASSEAU, 2012, p.35) e será importante para elevar a vítima ou herói ante a divindade.

Os diferentes desenvolvimentos do tema da perseguição permitirão ao melodrama expressar uma de suas qualidades primeiras: a imaginação, que joga mais com as peripécias que sobre os motivos da ação, sempre idênticos: a vingança, a ambição, o dinheiro, raramente o amor (THOMASSEAU, 2012, p.35)

É no reconhecimento que se encerra a perseguição. No fim do terceiro ato, último ato do melodrama clássico - que assim ainda se dividia para tentar atender aos gêneros anteriores divididos em três atos - o gênero consegue levar às lágrimas o público. O reconhecimento conseguia causar a empatia do público pela mãe ou pelo filho que, no final, se encontravam para viverem felizes para sempre.

O elemento amor-paixão estava em segundo ou terceiro plano no melodrama clássico, porque os autores tinham a preocupação de que este elemento pudesse atrapalhar a moral maniqueísta típica deste gênero e tirasse o foco dos desfechos elevando os bons costumes, o bem vencendo o mal. Para Thomasseau: [...] “o melodrama prefere a expressão patética do amor maternal e filial contrariado, com as separações, os dilaceramentos e o reconhecimento”. É somente em 1815 que os melodramas dão cada vez mais importância à pintura dos amores infelizes (THOMASSEAU, 2015, p.38, 39).

1.2.1 Os personagens

No melodrama clássico, os personagens estão bem definidos e não se misturam. São facilmente identificados pelas características que dividem os bons dos maus. Essas características demarcam alguns personagens principais: “o vilão, a vítima inocente, o cômico; e outras secundárias, como o pai nobre, ou o protetor misterioso” (THOMASSEAU, 2012, p.39).

Os vilões eram divididos em: gênio mau da família, detentor de um segredo e fidalgo malvado, cada um com um desfecho, porém o vilão principal do melodrama será sempre um solitário. “O vilão, pela perseguição que exerce sobre sua vítima, é o agente principal do melodrama” (THOMASSEAU, 2012, p. 42).

Diferentemente dos vilões que se subdividem, “os bonzinhos” são geralmente formados pelas personagens de mulheres e crianças. Sofrem poucas variações. “Só raramente o herói perseguido é um homem” (THOMASSEAU, 2012, p.43). As características dos personagens “bons” são a

falta de defeitos, a ausência de maldade, e oposição ao comportamento do vilão.

A inserção de personagens cômicos acontecia sempre antes ou depois das cenas mais patéticas. O papel deles era o de organizar as festas e os balés. O público os reconhecia e se afeiçoava muito mais pela simpatia do que pela zombaria.

Os demais personagens, o pai nobre, o personagem misterioso e os animais são os últimos personagens que compõem o melodrama clássico no teatro. O pai nobre é o responsável por expor as sentenças morais. Já as características dos personagens misteriosos são as de tudo saber e tudo ver. Eles chegam sempre (THOMASSEAU, 2012) na hora certa para salvar a inocente. Apesar das críticas pela utilização de animais verdadeiros, estes animais-personagens eram colocados em cena para cumprir duas funções dramáticas: “criar o terror ou espanto” e “participarem da intriga” (THOMASSEAU, 2012, p.46).

1.2.2 A moralidade

Devido ao momento histórico francês que marcava o século XIX, os dramaturgos se preocupavam em manter uma missão moral e civilizatória. O novo gênero reforçava os bons costumes, as normas e condutas da civilidade. Era a forma que os escritores da época encontraram para conter a população que lotava os teatros. O escritor Charles Nodier (NODIER apud THOMASSEAU, 2012, p. 48) “atribuía ao melodrama a baixa criminalidade sob o Império”. Define assim Thomasseau (2012, p.48)

A abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo.

Assim, os personagens estavam marcados para serem moralizantes para manter a ordem entre o novo público do teatro e o velho público, em meio às mudanças sociais trazidas pela revolução. É nesse contexto, sem delimitar marcações abruptas por se tratar de gênero, literatura, teatro, que aos poucos vai se caracterizando o Melodrama Romântico.

1.3 O Melodrama Romântico

Comentaremos sobre os demais gêneros melodramáticos a fim de se observar os pontos importantes para as análises que serão feitas no cinema. Portanto, serão explicitados aqui os pontos do melodrama romântico que inovaram a partir do que já se conhecia do Melodrama Clássico.

Se no melodrama clássico seus autores ainda mantinham a estrutura clássica de divisão em três atos, no melodrama romântico a modificação técnica consistia em trazer para os palcos mais movimentação de cenário com telas que subiam e desciam, ilustrando praças, palácio, esconderijo, taverna. Segundo Thomasseau (2012), J. Janin, um crítico do século XIX, critica a inovação dizendo que a movimentação do cenário, dividida em quadros, atrapalhava a concentração na arte dramática e na narrativa, o que provocava (THOMASSEAU, 2012, p.69) numerosas elipses narrativas.

Devido às mudanças históricas, como a queda do império, a estética do melodrama romântico não trazia mais, como a frequência do melodrama clássico, a submissão aos valores tradicionais cívicos e guerreiros.

O papel do vilão agora traz um personagem cínico, questionador, que causava risos no público muito mais pelo sarcasmo do que pela paródia ou comicidade. Era um novo modo de apresentar o vilão.

Os “maus” que eram derrotados no último ato do melodrama clássico, no melodrama romântico se tornam heróis. O melodrama romântico já não apresenta os mesmos valores anteriores e é acrescido a ele, pouco a pouco, o exagero e a desmedida (THOMASSEAU, 2012, p.65). Os vilões não morrem ou são castigados com a mesma frequência e o amor-paixão se consagra.

Se no Melodrama Clássico a presença do amor-paixão dava lugar para questões familiares, amor fraternal, neste melodrama, outra mudança que pode se destacar é a presença, aos poucos, do adultério. Este assunto permeará os demais gêneros até o final do século, povoando (THOMASSEAU, 2012, p. 67) as histórias de bastardos, mães solteiras, crianças perdidas e encontradas e progenitoras amaldiçoadas.

Neste melodrama, os autores levavam para os palcos questões sociais que tomavam força, apresentando os conflitos, antes não retratados, entre pobreza e riqueza, honra e desonra. Essas questões influenciaram a próxima faceta do gênero, o Melodrama Diversificado.

1.4 O Melodrama Diversificado

Esta última divisão marcada por Thomasseau (2012) apresenta mudanças no “espírito e na técnica”. Nesta fase, o gênero sofre a concorrência de outros gêneros, como o vaudeville e a opereta.

Os autores, para atender às necessidades do novo perfil de público, de classe social enriquecida, voltados ao charme e às emoções do espetacular (THOMASSEAU, 2012, p. 96) aumentaram ainda mais o número de quadros para se assemelhar às intrigas dos romances de folhetins. Os balés voltam para enriquecer as apresentações que concorriam com os vaudevilles e surgiram também as tramas com invenções científicas, como o magnetismo e o hipnotismo, além de demonstrar os novos meios de transportes como trem e o barco a vapor (THOMASSEAU, 2012, p.96).

No Melodrama Diversificado destacam-se os melodramas de costumes e naturalista que retratam os costumes da época, política, dinheiro, posição social e também é encenado o amor-paixão entre pessoas de classes sociais diferentes, retrato da sociedade da época. Por meio dos textos cantados, neste melodrama, existe uma tentativa de aproximar classes sociais diferentes.

Contudo, este estilo melodramático não atraía a atenção do público que preferia as encenações que demonstrassem mais nitidamente a divisão e a diferença entre as classes sociais, levando o gênero melodrama à estética naturalista.

A importância de se conhecer as características e os elementos do melodrama desde seu surgimento no teatro é porque o gênero emigra dos palcos para as telas, influenciando as produções clássicas. Devido ao recurso das câmeras, algumas alterações acontecem, como no gestual dos personagens que não precisam mais ser tão amplos na tela como era nos palcos, onde não se tinha câmeras para aproximar o olhar do público. Posteriormente, analisaremos como Almodóvar utiliza as temáticas de seus filmes e acrescenta novos elementos ao seu estilo de fazer o melodrama, mas antes abordaremos como o gênero esteve no cinema clássico.

1.5: O gênero melodrama no cinema clássico

Os elementos do gênero melodrama são a base do cinema, observados em filmes do diretor americano David Griffith e, posteriormente, nas obras cinematográficas *Desde que Partistes* (1944) de John Cromwell, *Oliver Twist* (1948) de David Lean, *Imitação da Vida* (1959) de Douglas Sirk e *O Beijo Amargo* (1964) de Samuel Fuller.

A estética do melodrama entre tantas outras vai tomando sua própria forma. São características comuns nestes filmes os elementos melodramáticos apresentados anteriormente, como: texto simplista, o maniqueísmo, o enquadramento como parte da narrativa, o drama humano, o objeto como síntese narrativa, a utilização da música e da iluminação como elementos de intensificação das emoções, do amor, da paixão e dos sentimentos. São estes elementos que compõem as características do gênero melodramático, presentes em partes ou na totalidade de um filme.

Observa-se como os autores, que se dedicam a outros gêneros, utilizam recursos que remetem ao melodrama. Um filme do gênero drama pode conter elementos do estilo melodramático, assim como em um filme de *western*, pode-se encontrar em uma cena ou outra os mesmos elementos como o maniqueísmo, a música como intensificadora do drama, a abordagem sentimental pautada em clichês.

Quando se analisa a presença do estilo melodramático nas obras fílmicas contemporâneas, observa-se que, apesar do incômodo que o estilo causou desde o seu surgimento no teatro francês, ele sobrevive nas obras de alguns diretores contemporâneos, rompendo com o preconceito inicial de que era um gênero das classes populares, dos iletrados, dos incultos e que poderia até chegar a não existência.

Contrariando a polêmica causada no surgimento do melodrama para Artur Felício Costa (2013) o melodrama possui uma notável capacidade de atualização e permanência. É uma forma dramática bastante plástica que se molda ao contexto histórico-social (HUPPES, 2000) e completa com Xavier (2003) confirmando que trata-se de um “novo na repetição” por mais que o melodrama se atualize, alguns elementos do seu código inicial se mantêm.

Em seu livro *Melodrama – Cinema de Lágrimas da América Latina*, a autora Sílvia Oroz (1992) publica os comentários dos espectadores que

prestigiam o cinema da década de 1980 e fica claro que o encantamento do público pelo estilo melodrama se dá devido ao fato de as pessoas se verem nas telas e do reconhecimento do público pelas histórias que parecem cotidianas. Uma mulher cubana, 33 anos, dona de casa, diz: “Gosto deste tipo de cinema porque eu o vivo. Parece que é comigo que estão acontecendo essas coisas” (OROZ, 1992, p.74). Um homem brasileiro de 50 anos, comerciante, comenta: “Parece que essas histórias falam da gente” (OROZ, 1992, p.74).

Para Huppés (2000) diferente do discurso histórico dito científico, o melodrama se aproxima do drama histórico por ambos se atraírem por enredos comoventes e intrincados. O melodrama não hesita em se aproximar do público por não se trabalhar com o discurso subjetivo de outras formas. Eliminando a “secura dos relatos”, o melodrama parece aliciar o seu público com um discurso já conhecido abordado anteriormente pelo drama clássico.

A identificação dos espectadores com o melodrama também ocorre porque os seus elementos fazem parte das histórias simples, de personagens nos quais o público identifica características muito possíveis de serem encontradas fora das telas. É o amor não correspondido, a mulher traída, a vingança, o homem representante do patriarcado, a luta do bem contra o mal, a moral da história percebida logo nos primeiros minutos do filme.

“O melodrama, com suas histórias de transgressão e punição, é, talvez, o gênero mais popular” Oroz (1992, p.31). As características da sociedade ocidental no surgimento do cinema, que prezava pela boa moral, o certo e o errado, foram ainda mais difundidas pelo cinema. Os filmes clássicos sempre retratavam os padrões patriarcais da sociedade, os “bons modos”.

Alguns destes estereótipos tratados pelo gênero no cinema clássico ainda estão presentes nas produções atuais, caracterizando o gênero melodrama, mesmo que hoje algumas alterações sejam percebidas de acordo com as mudanças da própria sociedade. Na análise dos filmes de Almodóvar, observa-se essa mescla, com mais ênfase nas mulheres e nas temáticas abordadas em sua obra.

Para Oroz (1992), a produção melodramática, através da história, com suas alegorias apresentadas e de seus protótipos correspondentes, exemplificou a função social do melodrama como consultório sentimental. Esta

função foi sempre atribuída ao público feminino, mas também, decisiva na confirmação e no registro dos valores do público masculino.

Ainda segundo Oroz (1992), a estética melodramática foi constituída a partir de quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher, porém, antes de verificarmos a presença desses elementos ou de novos elementos do melodrama na análise realizada neste trabalho, abordaremos o conceito de *mise en scène* e a importância do objeto para compor a narrativa.

2. A IMPORTÂNCIA DO OBJETO CÊNICO

2.1 Almodóvar: entre a *mise en scène* e o cinema de fluxo

A importância de se abordar a transição do conceito de *mise en scène* passando pelos momentos do cinema, do clássico ao moderno, do maneirista ao cinema de fluxo, se dá para entendermos em que momento encontra-se Pedro Almodóvar.

A importância dos elementos que compõem a cena fílmica surge com as mudanças no teatro francês no qual o texto – foco do teatro - começa a dividir seu espaço com as novas formas de se contar uma história. No teatro do final do século XVIII, os atores se movimentam pouco e com figurinos padronizados, pois o foco do teatro era o texto e a dicção. (OLIVEIRA, 2014)

É então que o teatro começa a experimentar as telas e objetos que servem como pano de fundo para o desenvolver das histórias e trazem detalhes para a narrativa. As personagens já não estão mais sozinhas em cena. Elas também dividem seu espaço com objetos, cores, som, que vão enchendo os olhos do público, aguçando seus sentidos para além do texto. O texto não é mais a única atração, como explica Oliveira: “Trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida”. (OLIVEIRA, 2014, p.8)

A forma como Almodóvar nos apresenta o plano³transita entre a definição clássica e a contemporânea da *mise en scène*. Pela definição clássica entende-se a *mise en scène* defendida pelos então críticos – Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol e Domarchi - na década de 1950 na revista francesa *Cahiers DuCinéma*. (OLIVEIRA, 2014). Essa definição deu sentido a como o diretor se tornava autor de seu filme e como percebê-lo pelos elementos que compõem a *mise en scène* de sua obra fílmica.

Para o crítico de cinema Éric Rohmer, a *mise en scène* não está somente no que é mostrado pelo enquadramento que uma câmera dá à cena. O que está fora de campo também compõe essa *mise en scène*. (OLIVEIRA, 2014).

³Entende-se como *plano*, o recorte feito pela câmera e toda a movimentação dentro das dimensões daquilo que se observa no recorte de uma cena, e sua relação com outras imagens segundo as definições de Jacques Aumont (1995).

É ela que cria o mundo da ficção, o volume da diegese, a materialidade do espaço; é ela que dispõe as figuras do quadro, relaciona a luz aos cenários e aos figurinos, dá movimentos aos corpos, e é dela que o espectador lembra ao sair de um filme: pode ser uma roupa, uma atmosfera, um gesto [...].(BORDWELL; THOMPSON apud OLIVEIRA, 2014)

A utilização do conceito de *mise en scène* pelos críticos da época começa com as experimentações do cinema moderno.

Mas foi no final da década de 1950, segundo Oliveira (2014) que os críticos do *Cahiers Du Cinéma* perceberam que o que se definia como *mise en scène* já não se podia assim se chamar e questionaram não mais o que era e sim “onde está a *mise en scène*” e para que serve, após passar uma década conceituando. É a partir destes questionamentos que “instaura-se, então, uma crise da *mise en scène*” (OLIVEIRA, 2014) e os diretores surgidos após a revolução do cinema moderno começam a utilizar outras formas de mostrar as cenas de seus filmes.

Os diretores da *nouvelle vague* - por exemplo, Godard - não se utilizavam mais do que fora definido como *mise en scène*. As composições da imagem, do enquadramento, dos objetos de cena não atendiam mais à definição classicista da composição de um quadro. Apesar das mudanças apresentadas pelos jovens cineastas da *nouvelle vague*, no modo de se fazer o filme, o cinema moderno, em 1970, passa também por transformações com o que se chamou de maneirismo, que teve seu ápice de 1970 a 1980. (OLIVEIRA, 2014)

O cinema maneirista tinha como característica a retomada de outras imagens já presenciadas em outros filmes ou que remetesse ao modo de dirigir ou atuar já visto anteriormente, exigindo do público um conhecimento prévio. O fato é que o cinema já tinha se inventado e tentava se reinventar, pois tudo o que se fazia, já tinha sido feito em algum outro momento no cinema clássico.

É nessa “crise” do maneirismo - que oscila entre o que já se fez com o que se pode fazer - que em 1990 o crítico de cinema Stéphane Bouquet, em uma série de artigos, utiliza o termo cinema de fluxo para explicar o que diretores dos últimos 20 anos como Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai e Gusvan Sant vem filmando. (OLIVEIRA, 2014)

O fluxo designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente. (OLIVEIRA, 2014, p. 120)

A diferença entre os cineastas do cinema clássico - a partir da *mise en scène* - para os cineastas do chamado cinema de fluxo é a forma como foi definida a *mise en scène*. Se para os cineastas clássicos a *mise en scène* parecia organizar a linearidade narrativa, para os cineastas de fluxo, trabalhar a sensação, a experimentação, o jogo de luz, a movimentação da câmera ou sua estática está além da importância de se compor a cena. “Os compromissos com a narração e o drama, ou até mesmo com a ficção, são enfraquecidos em benefício da “pureza” da experiência da duração, da luz e do movimento”. (OLIVEIRA, 2014)

Ressalta-se que não temos a pretensão de classificá-lo porque os momentos históricos que caracterizam uma época do cinema - apesar dos autores demarcarem o nascimento e o surgimento de um modo de se fazer ou pensar cinema - é equivocada a interpretação de que um estilo começa e termina exatamente em determinado período. Almodóvar - no momento em que o cinema vive também o cinema de fluxo - está voltado para o cinema clássico com pinceladas do maneirismo, mas não chega ao cinema de fluxo. Por este motivo utilizaremos o termo *mise en scène* para Almodóvar como os elementos que compõem seu quadro, sua cena, seu plano para aquilo que ele quer mostrar.

Por ser o melodrama o gênero que atrai aos olhos - retomando um conceito do crítico de artes Théophile Gautier – (THOMASSEAU, 2012) é o plano - com os elementos que compõem a *mise en scène* - templo das manifestações do diretor.

Muitas são as análises possíveis de se realizar a partir do plano, porém neste capítulo, abordaremos a análise de um tipo chamado *Plano Detalhe*, utilizado com frequência nas obras de Pedro Almodóvar aqui analisadas.

2.3 Plano detalhe: a importância do objeto

A câmera desempenha seu papel como parte do enredo, como intensificadora da relação entre as personagens e da composição da história. É o cinema o veículo onde a câmera atesta sua existência e é sua relação com os elementos que compõem a cena o ponto mais alto desta relação.

Desde o nascimento do cinema - em que ela era utilizada para o simples registro do que se passava a sua frente, até sua evolução como responsável por atingir o espectador e o aproximá-lo da história contada - é a câmera que diferencia o modo de atuar dos atores, de dirigir dos diretores e o de observar do público.

Marcel Martin (2007), retomando os conceitos do historiador de cinema Georges Sadoul, descreve a evolução que a câmera sofreu desde a definição de aparelho que registra o que passa a sua frente até seu nascimento como arte. Ele ainda compara a mobilidade da câmera com o olho humano e é a partir daí que o diretor impõe seus pontos de vista ao espectador. Por meio da câmera, o diretor expressa sua intenção e no melodrama busca se aproximar do público num diálogo constante.

É a partir da forma como se usa a câmera que - nas análises fílmicas - observa-se o enquadramento, a montagem, os ângulos, a movimentação, as elipses e os planos. Como o diretor se utiliza destes recursos, caracteriza o seu modo de nos apresentar suas obras. Por exemplo, nos filmes de Almodóvar existe uma relação muito próxima da câmera com o espectador. O modo como a câmera se movimenta tem a intenção de a todo o momento fazer com que o público acompanhe aquela história como se fosse parte do enredo. Almodóvar se utiliza dos enquadramentos que aproximam o olhar do público para o que o ele quer que seja visto.

Para a análise do melodrama de Almodóvar, observamos como o diretor se utiliza do *plano detalhe* para desenvolver sua narrativa melodramática.

O *plano detalhe* é utilizado para mostrar ao público o que poderia passar despercebido. Nele, observa-se a utilização para evidenciar um objeto na composição da narrativa. Por exemplo, o objeto - semelhante a uma chave de sol no cabelo da personagem - terá relevância no decorrer da história por ser este utilizado por María Cardenal (Assumpta Serna) para fazer suas vítimas no desenrolar de o *Matador* (1985-1986).



Figura 1: Primeiro *plano detalhe* do filme *Matador* (1985-1986) - uma presilha de cabelo.
(**Fonte:** Frame de cópia digital do filme).

Após o primeiro *plano detalhe* - que num primeiro momento poderia causar mistério e questionamento do porquê deste objeto - no segundo *plano detalhe*, Almodóvar faz com que o público entenda qual ou quais foram seus motivos, parecendo justificar o seu uso.

O *plano detalhe* abaixo mostra a marca de batom com a presilha na nuca da vítima, posto como lugar estratégico para a morte.



Figura 2: Após ter relações sexuais, a advogada Maria Cardenal faz suas vítimas cravando a presilha na nuca de seus homens. (**Fonte:** Frame de cópia digital do filme).

O *Matador* (1985-1986) foi um filme que repercutiu em Madrid por se diferenciar das obras anteriores de Almodóvar, pois retrata a obsessão de seus protagonistas: um homem e uma mulher obcecados pela morte, que retrata as touradas - assunto polêmico na Espanha - e o mundo da moda.

Segundo Almodóvar - em entrevista ao ex-redator da revista *Cahiers Du Cinéma*, Frédéric Strauss em seu livro *Conversas com Almodóvar*(2008) - é um filme diferente de todos os demais produzidos.

Na casa do ex-toureiro e agora professor Diego Montez (Nacho Martínez) – o matador - as câmeras percorrem os detalhes dos objetos para compor o enredo.



Figura 3: Parede da casa do matador (toureiro) – lança no lombo do touro. Sangue e rosas vermelhas. (Fonte: Frame de cópia digital do filme).

No *plano detalhe* uma lança perfura o touro assim como a advogada perfura seus homens após ter relações sexuais. Assim é contada a história de dois obcecados pela morte e pelo prazer.

É uma característica do melodrama de Almodóvar mostrar indícios, dar dicas da trama por meio dos objetos que compõem a *mise en scène*. Assim como no melodrama clássico, o dele não está somente no texto, mas em outros elementos que vão compor o apelo visual típico do gênero.

O objeto que, por ora, poderia compor apenas um detalhe decorativo do cenário - em Almodóvar - comporá a trama ao ponto de ser fundamental para o entendimento desta. Na cena abaixo a mãe de Ángel (Antônio Banderas) entra no quarto para chamar o filho. Observa-se no quadro a valorização dos objetos para demonstrar o estilo de vida do jovem. Mesmo em plano geral vemos que existe uma valorização dos objetos que compõem o cenário; e não da personagem, mãe de Ángel. Ela entrou em seu quarto porque não gosta que o filho se tranque, desconfiada de que ele não esteja seguindo uma conduta religiosa.



Figura 4: Valorização dos objetos. Personagem se torna secundária mesmo no plano geral.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Os personagens são parte importante para o desenvolvimento das ações no filme, porém será analisado em outro momento.

O *plano detalhe* enquadra um objeto, mas caracteriza-se também quando enquadra uma parte do corpo da personagem. É neste enquadramento que Almodóvar conta seu melodrama. A ênfase poderia ter sido no texto das personagens, na encenação, mas o *plano detalhe* descreve por meio dos objetos as intenções da trama.

Na composição da *mise en scène* de Almodóvar, os personagens estão relacionados aos objetos da trama, porém em alguns momentos são mais importantes, devido à importância para o desfecho narrativo que ele traz.

No final de *Matador* (1985-1986), a câmera focaliza os objetos utilizados pela personagem María Cardenal para matar os homens que se envolviam com ela, mas que neste momento será utilizado pelos protagonistas que combinaram de se encontrar para ter relações sexuais e atingir o ponto máximo do prazer com ambos se matando. O último *plano detalhe* na mão da advogada e nos objetos retoma a construção de sentido dado ao objeto no início do filme.



Figura 5: Objetos do crime em destaque. As presilhas, a mão da advogada e uma arma. A morte é uma certeza.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Em *A Lei do Desejo* (1987) o *plano detalhe* dos créditos iniciais também apresenta sinais da história que será contada.



Figura 6: Papel amassado com escrita em máquina de escrever. Primeiro filme de Almodóvar com a *El Deseo*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

A história apresentada é a vida de um escritor e diretor de cinema -Pablo Quintero (Eusebio Poncela) - que é apaixonado pelo ator Juan Bermúdez (Miguel Molina). Conforme as histórias vão acontecendo, o *plano detalhe* de Almodóvar enquadra insistentemente, uma das paixões de Pablo, a máquina de escrever, porque é por meio dela que ele se comunica com seu grande amor.

Sequência que mostra o diretor enviando cartas ao namorado que fora morar em outra cidade



Figura 7: Detalhe do cartão postal e da máquina de escrever.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

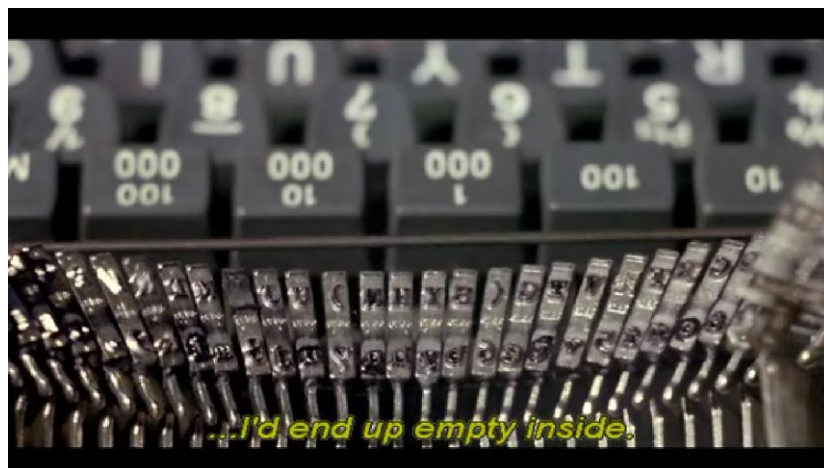


Figura 8: Enquanto escreve, *plano detalhe* de dentro da máquina.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

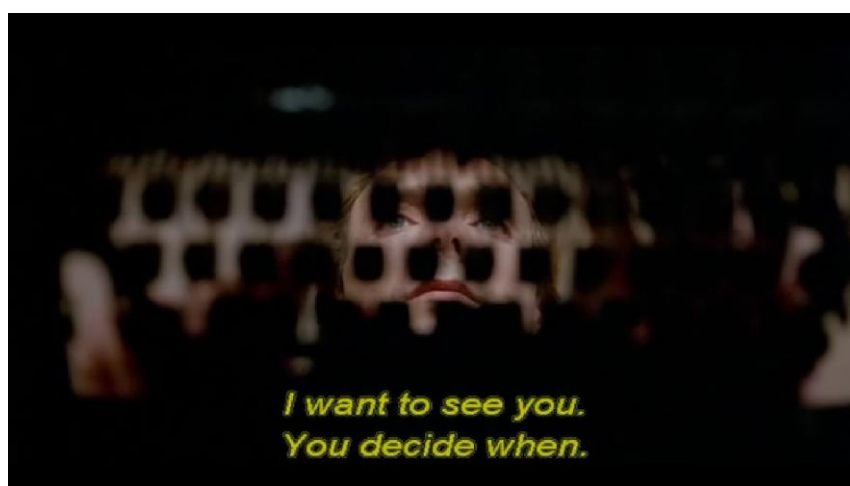


Figura 9: A câmera focaliza o rosto do diretor através da máquina de escrever.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

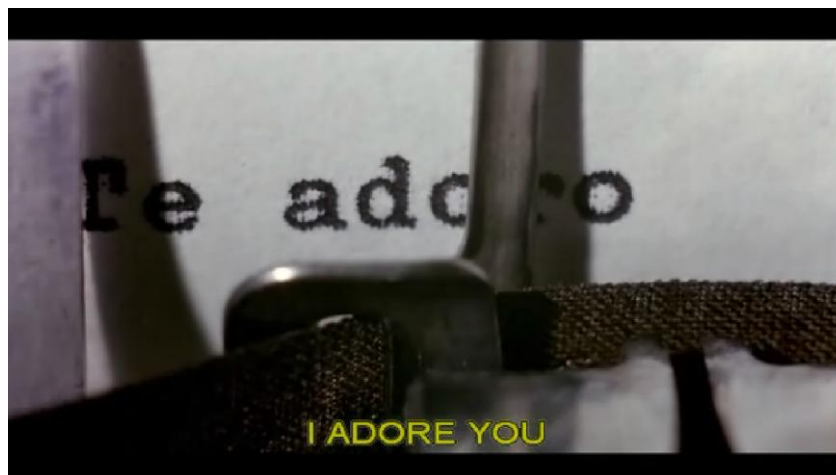


Figura 10: Enquanto narra a própria carta, o público observa sua escrita e a lê.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

A forma como o *plano detalhe* é enfatizado por Almodóvar na narrativa facilita o entendimento do público. Neste momento, se justifica a apresentação dos *planos detalhe* logo nos créditos iniciais, nos quais aparece o papel amassado escrito à máquina.

Almodóvar traduz para público as paixões de seu protagonista expondo a máquina de escrever, seu namorado e a cocaína.



Figura 11: Montagem e *plano detalhe* para compor a narrativa. Paixões de Pablo Quintero: a literatura, a cocaína e os homens.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

O *plano detalhe* também é utilizado para compor o perfil psicológico de seus personagens. Uma música, que não é externa à cena gravada, está

presente no *plano detalhe* do objeto que indica a existência de uma origem diegética para a música ouvida, como fica claro no parágrafo seguinte. (Figura 12).



Figura 12: Pablo Quintero coloca uma música para receber o seu amado.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Almodóvar poderia ter utilizado um som não diegético, mas preferiu demonstrar que seu personagem estava apaixonado e que recebia alguém especial quando este coloca na vitrola a música “*Ne me quittepas*”. Logo o escritor recebe seu amado que veio se despedir, pois mudará de cidade. Nesta cena, o *plano detalhe* mostrando o vinil - a escolha da faixa musical - demonstra, pelo tempo que a câmera focaliza o objeto, certo exagero de Almodóvar em compor sua *mise en scène*. Contrariando o que poderia ser sua característica, em *Má Educação* (2004) seu *plano detalhe* apela para a síntese narrativa, já que a narrativa é mais complexa com tempos que vão e voltam entre passado, passado recente e presente.



Figura 13: A partir das informações grafadas no isqueiro que o enredo caminha para o desfecho.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Não foi necessário nenhum diálogo em torno dos escritos do isqueiro para que o diretor de cinema, Enrique Goded (Fele Martínez) saísse à procura de saber quem era Ángel/Juan (Gael Garcia Bernal) - que se passava pelo irmão - sua antiga paixão de infância do tempo em que estudavam em um colégio católico. Em momento algum o personagem diz que - a partir do isqueiro - procurará saber a verdade, mas quando o *plano detalhe* mostra ao público o isqueiro com o nome de um bar, o objeto ganha relevância na narrativa.

Esta comparação demonstra que o *plano detalhe* é um elemento do melodrama de Almodóvar, mesmo que o objeto - foco do plano - seja utilizado de forma direta a revelar o desfecho da trama.

Em *Carne Trêmula* (1997), o filme se inicia com um *plano detalhe* na estrela e ouve-se gritos de uma mulher. Depois que o público vai receber a informação de que se trata de uma mulher grávida que estava entrando em trabalho de parto. Outra característica do melodrama de Almodóvar é a de que os objetos parecem dialogar com as personagens.

Observa-se a estrela cheia de luzes ainda sendo preparada por um trabalhador que enfeita as ruas de Madrid para o Natal, mas ainda não está acesa. Na cama de uma pensão, Isabel Plaza (Penélope Cruz) sendo preparada para dar à luz. Essa alusão: estrela-nascimento mais a antítese em apagada e acesa – que o objeto dialoga numa tríade entre narrativa e personagem.

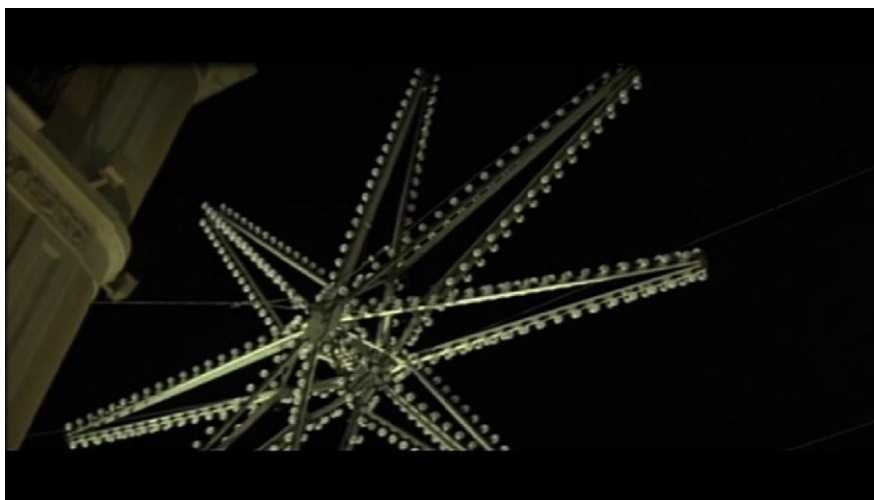


Figura 14: Primeiro *plano detalhe* de *Carne Trêmula*. Estrela apagada.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Dentro do quarto, a câmera, antes de mostrar as personagens, passeia pelos objetos que compõem a *mise en scène* de Almodóvar. Na rádio fala-se sobre as mudanças políticas na Espanha. Assunto que também será abordado nas falas de alguns personagens. A imagem parece deslizar pelas peças que compõem a penteadeira da dona do prostíbulo de onde vêm os gritos de dor. Almodóvar faz questão de revelar os detalhes de cada cena para que o público não tenha dúvidas de que lugar ele está se referindo, no caso, uma casa de prostituição.

Neste caso, observamos que os objetos são tão importantes que o diretor os coloca, mesmo no plano geral, dando a importância dos detalhes.



Figura 15: Mesmo no plano geral, os objetos ganham destaque. A narração está presente, mas os objetos ganham destaque para compor a história, facilitando seu entendimento. (Fonte: Frame de cópia digital do filme).

A caminho do hospital, após ter parado um ônibus que descia solitário a rua, a câmera subjetiva foca na imagem de um anjo. O *plano detalhe* mostra o anjo como símbolo da vida, do nascimento, da anunciação.



Figura 16: Edifício Metrópolis – Madrid -Victoria Alada ou Vitoria de Samotrácia – alusão a “A liberdade guiando o povo” de Delacroix.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Por meio do *plano detalhe*, Almodóvar cria esta aproximação da obra de arte (Figura 16) com o público, por isso dos objetos em evidência. Esta aproximação é típica do melodrama clássico e do maneirismo. No caso o “anjo” está no topo de um prédio no início da principal avenida de Madrid.



Figura 17: Após o detalhe da imagem, a fala seguinte da personagem como para sintetizar a representação do anjo.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Ao ter seu bebê dentro do ônibus, os próximos planos detalhe vão costurando a narrativa.

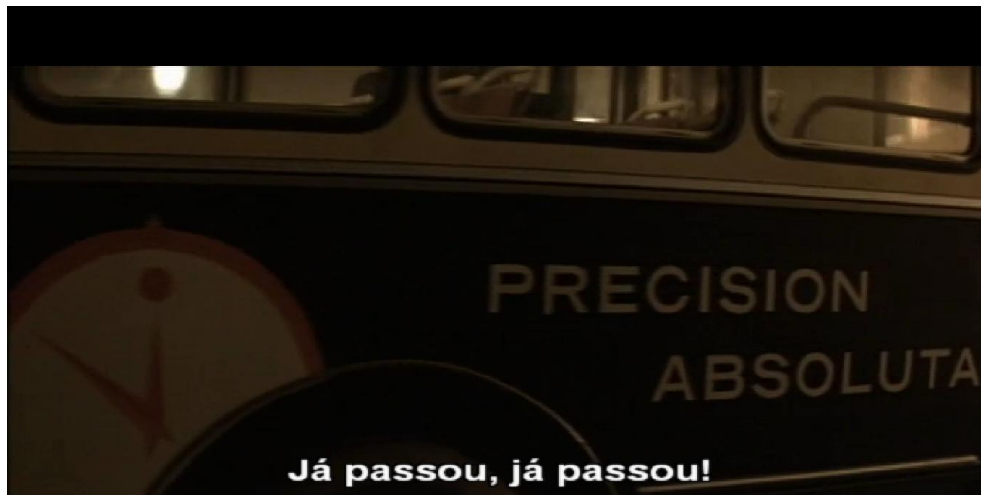


Figura 18: Centro pede ajuda ao motorista após romper a bolsa da amiga. Foco nos escritos: “precisão absoluta”.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 19: Retomada da imagem da estrela, agora acesa, marcando o nascimento.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 20: Lê-se a palavra: “Liberdade” enquanto a câmera se aproxima da cena que acontece dentro do ônibus.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Observamos que o melodrama de Almodóvar retoma o clássico, pois está preocupado em contar a história com detalhes sociais e políticos.



Figura 21: Fixa o foco no detalhe escrito na parede.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Almodóvar se utiliza com muita frequência letreiros que marcam um ponto de virada em sua história. Além de marcar esta mudança, muitas vezes o diretor se utiliza para demonstrar passagem de tempo. Mais uma vez, mesmo no plano geral, tem-se o detalhe como destaque.



Figura 22: Centro apresenta Madrid para Victor.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 23: Recurso utilizado nos filmes de Almodóvar até 1997, dos analisados aqui.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Almodóvar se preocupa tanto em destacar os detalhes que um simples tocar de telefone é retratada a ação de atender. Para ele não basta colocar o som do telefone tocando, somente isso não é suficiente. A ação de atender se torna detalhe importante.



Figura 24: *Carne Trêmula*: marido desconfiado das traições da esposa liga para saber como ela está.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 25: Foco no tamanho da mão em relação ao telefone. A mão do marido que desconfiado das traições, bate na esposa.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Em *Carne Trêmula* (1997), o policial Sancho (José Sancho) - que bateu na mulher - deixa explícito no diálogo entre ele e seu auxiliar David (Javier Bardem). Ele liga de dentro do carro para saber como a esposa - Clara (Angela Molina) - está.

Para demonstrar que o policial é alcoólatra e viciado em drogas, Almodóvar demonstra que somente o diálogo não é necessário. Além do diálogo entre os policiais - que estão dentro do carro aguardando ocorrências na cidade de Madrid - Almodóvar mostra o *plano detalhe* dos objetos que concretizam o diálogo entre os policiais sobre os vícios, como se explicasse o que já foi dito para que o público entenda a história e não tenha dúvidas.

Seqüência de *plano detalhe* mostrando os vícios do policial

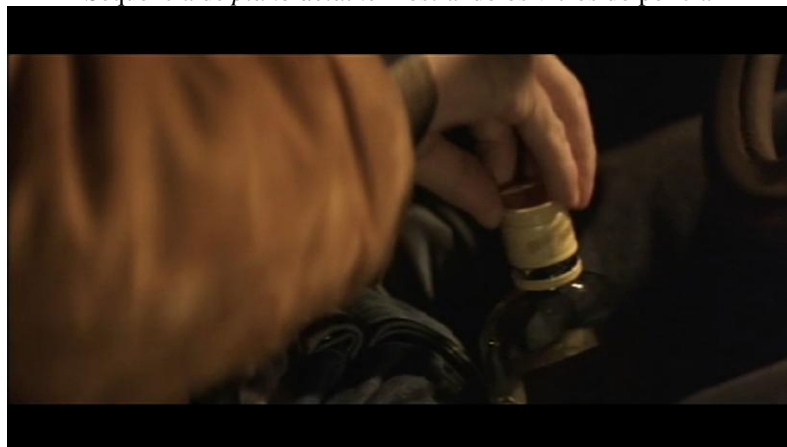


Figura 26: Policial com a garrafa no meio das pernas.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 27: Álcool e drogas para compor a história de *Carne Trêmula* (1997).
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

2.3.1 A passagem de tempo

Outra característica reforçada na obra de Almodóvar, neste caso, o detalhe num plano - é a forma como ele demonstra a passagem de tempo.

Nos filmes *Carne Trêmula* (1997), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Fale com Ela* (2002) e *Má Educação* (2004), Almodóvar simplifica a necessidade de contar que o tempo passou por meio do texto, da interpretação, maquiagem ou cenário. Nestes filmes, o *plano detalhe* divide seu espaço para o detalhe no plano em que aparecem os escritos retratando que o tempo passou. É mais uma marca da forma como Almodóvar se utiliza da câmera para compor seus melodramas. Ele tem a preocupação de informar ao público que o que eles estão vendo não pertence mais ao tempo da cena anterior. Ele faz uso demasiado desses marcadores de tempo. Mais uma vez o diálogo entre os personagens perde para o uso de recursos que sintetizam o que seria falado.

Abaixo temos imagens que demonstram como Almodóvar se utiliza do recurso de letreiro para marcar a passagem de tempo.

Plano detalhe marcando a passagem de tempo em *Carne Trêmula* (1997).

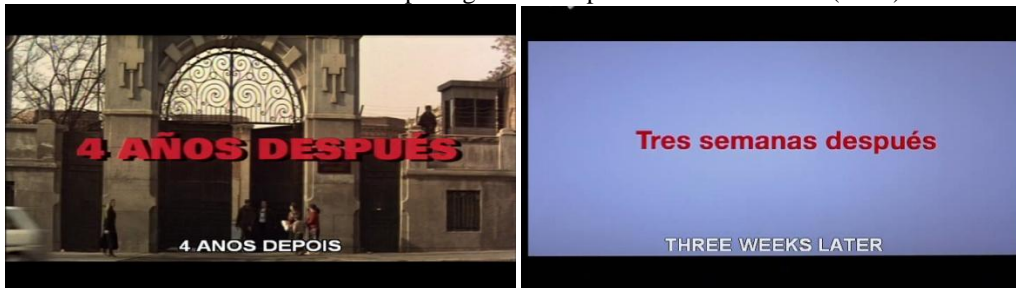


Figura 28: Victor sairá do presídio. **Figura 29:** Neste caso, não há nem imagem de fundo para compor a cena existe.



Figura 30: Recurso muito utilizado em *Carne Trêmula*. **Figura 31:** Mesmo com a narrativa simples
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 32: Informações como “paraolímpico” compõem a narrativa, mas “Barcelona 92” marca o tempo.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Plano detalhe passagem de tempo em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999)

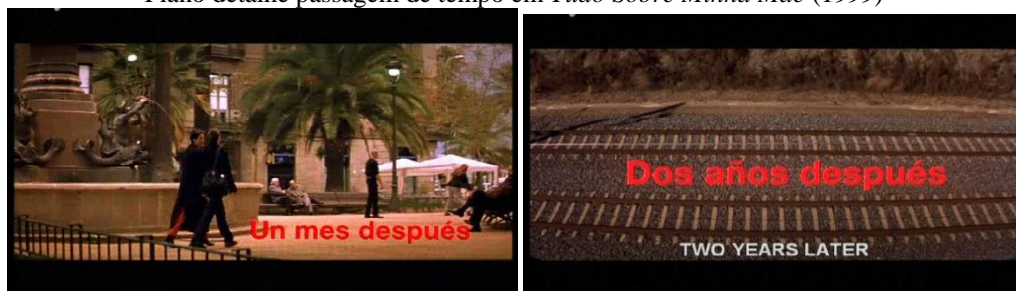


Figura 33: Movimento de pessoas – passagem de tempo. **Figura 34:** Trilho do trem – passagem de tempo.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Plano detalhe passagem de tempo em Fale com Ela (2002)



Figura 35: Imprecisão em “Vários meses depois”. Como El Bosque é o nome do hospital onde a maioria das cenas acontece. Ao fundo, um bosque.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 36: Apesar de ser mais recente que *Carne Trêmula*, Almodóvar retoma o recurso em *Fale com Ela*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 37: Ao fundo, academia de balé de Alicia.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 38: Vista a partir da sacada do quarto do hospital onde Alicia está internada.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 39: Ao fundo, Marco Zaluaga, após deixar Lída no hospital. Único amigo de Benigno.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

No filme *A Lei do Desejo* (1987) e *Má Educação* (2004) a passagem de tempo contraria a forma como Almodóvar demonstrou nos demais filmes aqui analisados, por exemplo, o vaivém do chaveiro se assemelha ao pêndulo de um relógio de parede ou de cordas, marcando a passagem de tempo, dentro do carro dos policiais que esperam Antonio Benitez (Antonio Banderas) que invadiu a casa de seu amado, o escritor Pablo Quintero (Eusebio Poncela).



Figura 40: Chaveiro se assemelha ao pêndulo de um relógio.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 41: Do lado de fora do carro, a câmera foca na sirene que gira em silêncio.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

No filme *Má Educação* (2004), apesar de ser uma narrativa complexa por conter uma história dentro da outra, a passagem de tempo está na própria narrativa. O recurso utilizado anteriormente, de escrever na tela, de montagem, para demonstrar a passagem de tempo não existe. No *plano detalhe* em que mostra a sombra de Zara (Gael Garcia Bernal) e Paquito (Javier Cámara) caminhando pelo texto “A Visita” – texto para o cinema, escrito por Ignacio (Francisco Boira) e lido neste momento pelo seu amor de infância Enrique Goded (Fele Martínez).

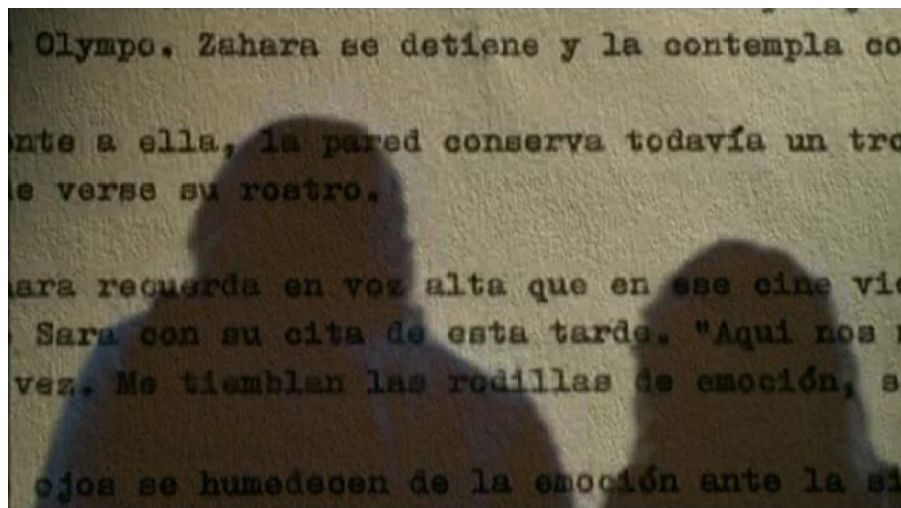


Figura 42: Como se fosse um portal: enquanto Enrique lê, os personagens caminham para dentro da história.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

2.3.2 Plano detalhe: objetos de afeição

O melodrama de Almodóvar explorará repetidamente o *plano detalhe* com o objetivo de mostrar o vínculo afetivo entre os personagens e os objetos, estabelecendo um elo entre eles.

Em *A Lei do Desejo* (1987), por exemplo, os objetos foram organizados no plano a fim de compor a história de amor. Uma máquina de escrever, um botão de rosa murcho, papéis e uma imagem de santo em um desses panfletos distribuídos em igrejas.



Figura 43: O amor pela escrita em *A Lei do Desejo*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Em *Carne Trêmula*, Victor Plaza (Liberto Rabal) está à procura de resolver seu passado com Elena (Francesca Neri) e se envolve também com

Clara (Angela Molina) a esposa do policial Sancho (José Sancho). Sancho é um policial viciado em álcool de drogas.

Sequência de *plano detalhe* de *Carne Trêmula*



Figura 44: A marca de batom de Elena. **Figura 45:** Informações na caixa de pizza.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 46: Victor, o entregador de pizza apaixonado, beija a marca de batom de Elena.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 47: Victor, na cadeia, ao escrever sua carta, conta sua história.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

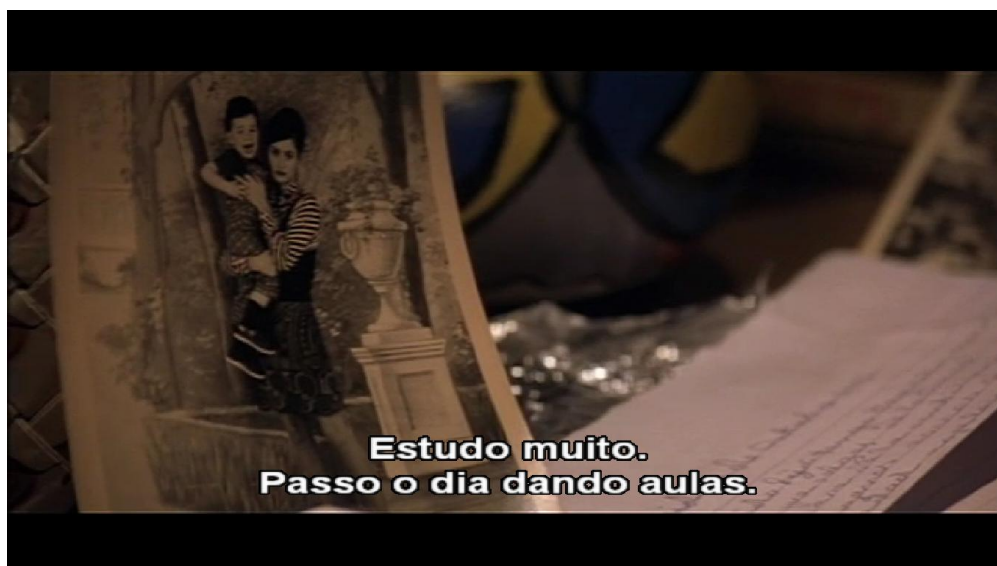


Figura 48: Victor escreve para a mãe. No detalhe fotos com a mãe.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

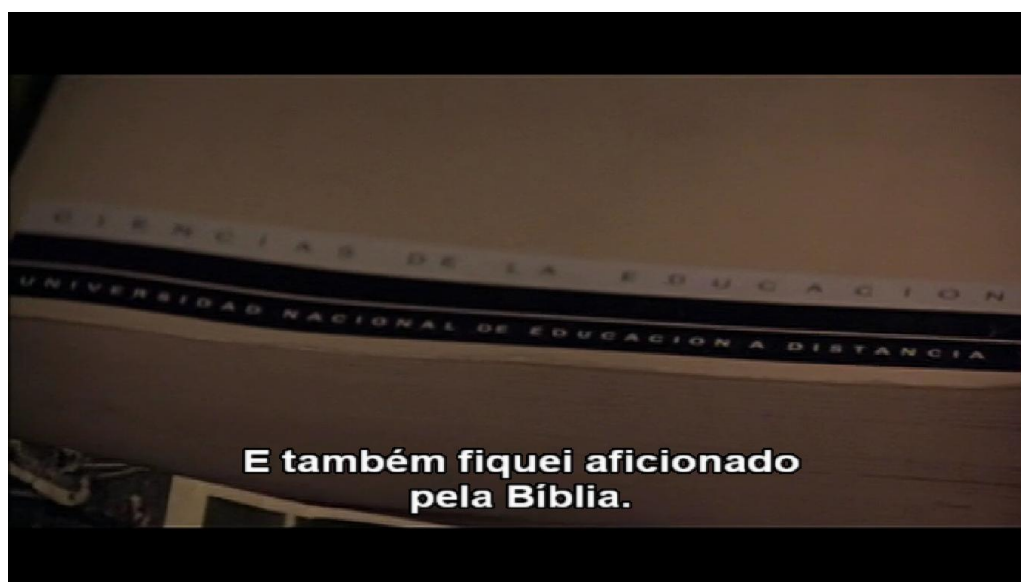


Figura 49: Os novos amores. A redenção do “vilão”. Victor foi acusado de atirar e deixar David paraplégico.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

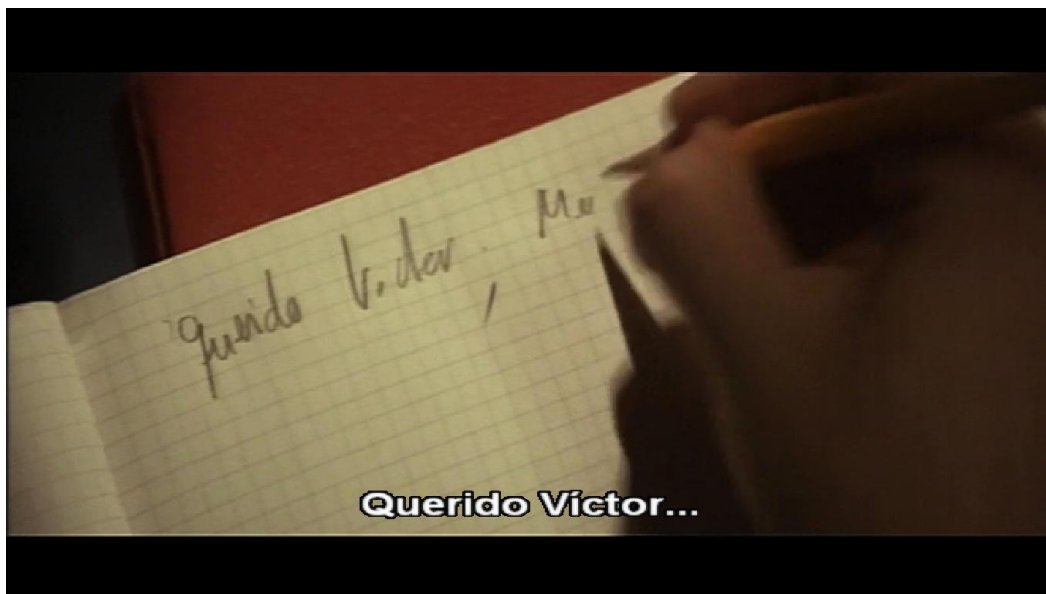


Figura 50: O ato de escrever é repetido inúmeras vezes nos filmes.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), Manuela (Cecilia Roth) perde o filho Esteban (Eloy Azorín) após ser atropelado e volta para Barcelona para se reencontrar com o seu passado. Em Barcelona se aproxima de antigos amores: o teatro, os amigos e o pai de seu filho, a travesti Lola (Toni Cantó).

Plano detalhe Tudo Sobre Minha



Figura 51: Manuela e o amor pelo teatro. Esteban observa a foto rasgada. A parte que falta seria a imagem de seu pai.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 52: Recordando como conheceu o pai de Esteban.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 53: Manuela é apaixonada pela peça “Um Bonde Chamado Desejo”.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 54: Após a morte do filho Esteban. Diário no qual Esteban escrevia suas histórias.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

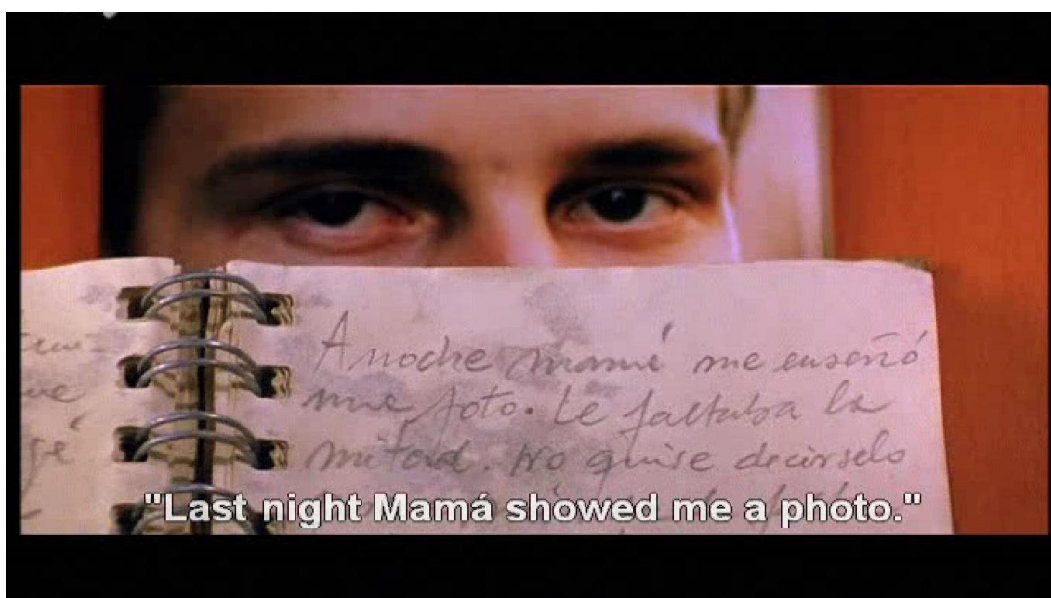


Figura 55: Manuela lendo que Esteban desconfiou de que a foto rasgada era a parte de seu pai.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 56: Os amores de Manuela. As atrizes de teatro e o filho.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

No caso de *Fale com Ela*, Benigno Martín (Javier Cámara) acredita ter uma relação com Alicia (Leonor Watling) mesmo ela estando em coma. Amor não consentido.

Plano detalhe Fale com Ela.



Figura 57: A paixão de Benigno por Alicia. Fotografia mesmo em coma.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 58: O amor de Lída pela tourada e pela religião. Após se vestir, toca a medalha.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 59: O amor de Alicia pelas artes, principalmente a dança, parece contaminar Benigno.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 60: Benigno guarda a presilha de cabelo de Alicia para representá-la.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

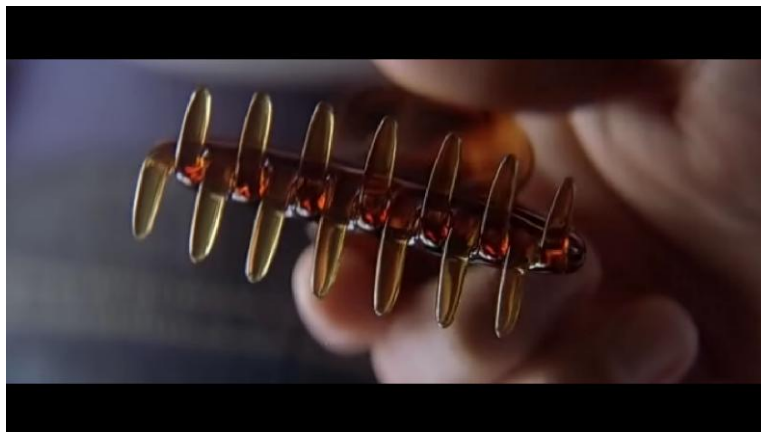


Figura 61: O abrir e fechar demonstrando impaciência.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 62: Em *Fale com Ela*, o amor pelo cinema, pelas artes.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 63: O amigo Marco com o objeto de recordação após a morte de Benigno. De Alicia para Benigno de Benigno para Marco.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

No *plano detalhe* dos filmes aqui analisados, os personagens de Almodóvar estão, na maioria das vezes escrevendo, compondo, atuando ou dirigindo. Eles se relacionam com a leitura e escrita como suas paixões não-personificadas. Almodóvar constrói seu melodrama, a partir

do *plano detalhe* e apresenta ao público a relação dos personagens com estes objetos e o desejo por concretizar um amor doentio, um amor não correspondido, um amor proibido ou um amor perdido.

Em *Má Educação* (2004) o *plano detalhe* demonstra o amor: de um padre por um coroinha, pelo cinema, pelo espetáculo e pelas drogas. O *plano detalhe* é utilizado com a mesma intensidade que nos filmes anteriores de Almodóvar.

Sequência de *plano detalhe* de *Má Educação*

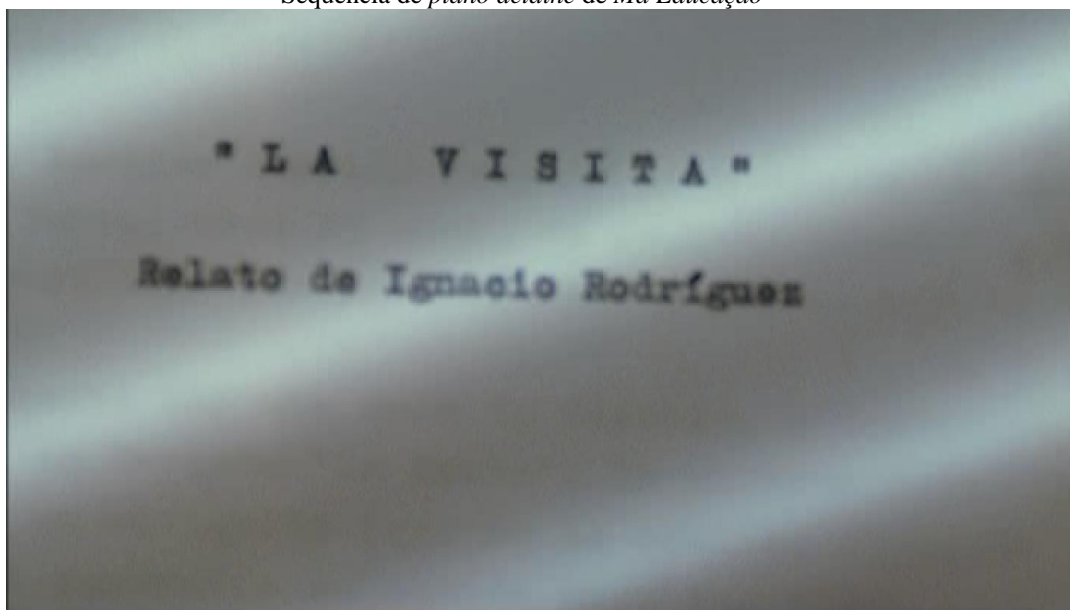


Figura 64: A peça “A Visita” como objeto principal de onde desenvolve toda a narrativa.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 65: A paixão pelo antigo teatro que virou cinema e no momento estava desativado.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 66: A recordação dos antigos shows de teatro representado pelo que sobrou dos cartazes.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

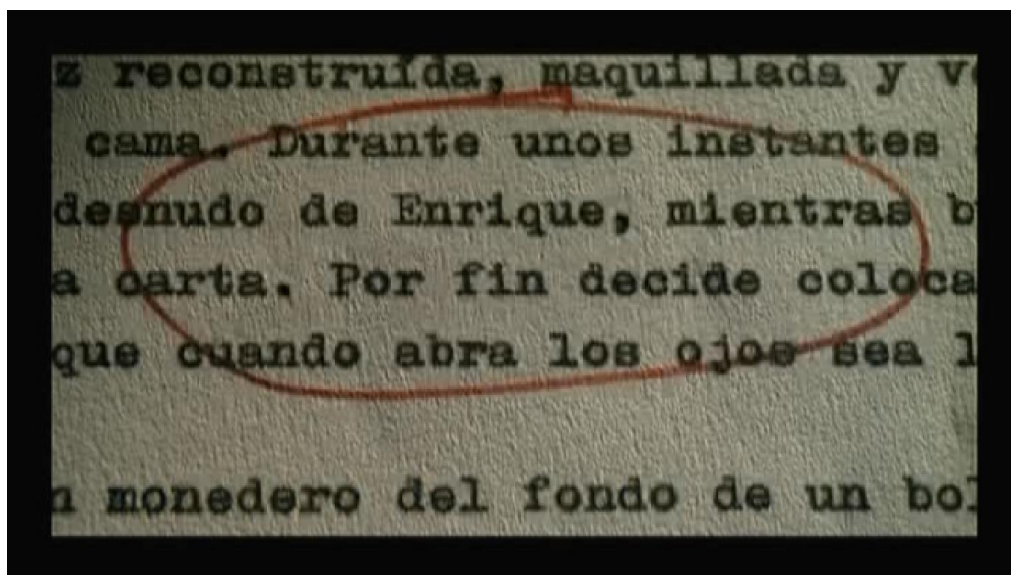


Figura 67: O texto de “A Visita”. História de amor entre Ignácio e Enrique.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 68: O amor do padre Manolo pelo coroinha.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 69: O vício de Ignácio pelas drogas.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 70: Ignácio, o viciado. O momento em que Ignácio se droga.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 71: Ignácio cai com o rosto sobre as teclas da máquina. Morte causada pelo irmão Juan/Ángel.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

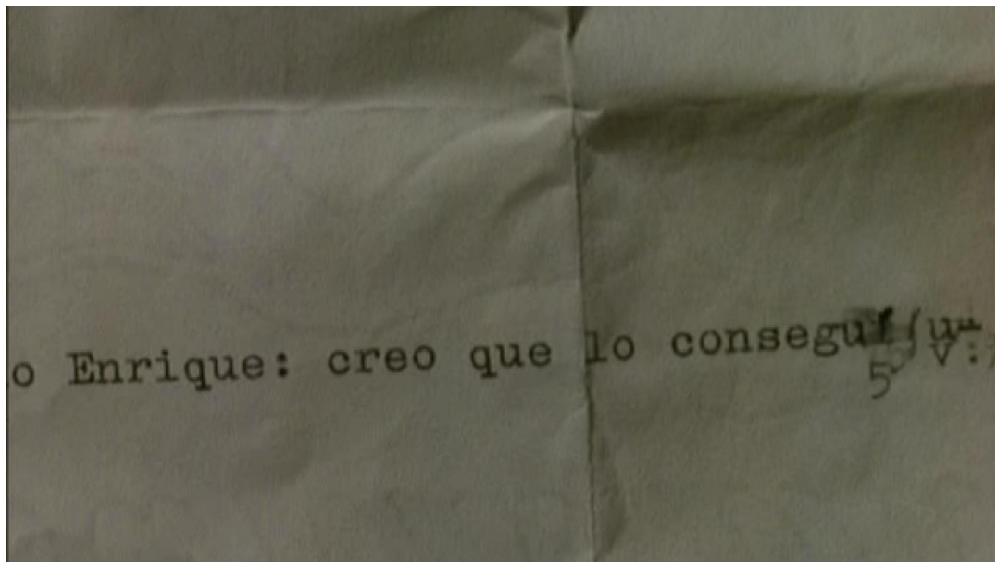


Figura 72: As últimas palavras para um grande amor. De Ignácio para Enrique.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

O melodrama de Almodóvar, apesar de se utilizar da narrativa clássica, aproveita do plano detalhe para caracterizar sua obra moderna. Seus *planos detalhe* reforçam esta transição, pois apresentam uma mistura de clareza com linearidade, homogeneidade, com impacto dramático, mas também trazem momentos de subjetividade do personagem, do autor, mesclado a sonhos, alucinações causando “efeitos de confusão” no público entre presente, passado e tempo imaginário. (VANOYE; GOGLIOT-LÉTÉ, 1994)

Este recurso é uma das características do melodrama de Almodóvar, porém veremos que a palavra de ordem para este diretor é desejo. Como ele nos apresenta o desejo na temática “família”, na importância do olhar e do corpo, é o que trataremos a seguir.

3. UMA MISE EN SCÈNE DO DESEJO⁴

Reconhece-se facilmente que Almodóvar trabalha com temáticas envolvendo religião, sexo, amores, homossexualidade e política, mas partindo dessas temáticas, a palavra que o melhor define presente em seus enredos, é desejo. As relações que seus personagens estabelecem em seu enredo é de desejo, do encontro e desencontro dos amantes, do desejo por objetos, que envolvem uma família e suas relações, por pessoas, desejo este que aparece exacerbado, como em *A Lei do Desejo* (1986) e *Carne Trêmula* (1997) e em alguns momentos reprimido, controlado, como em *Matador* (1985-1986) e *Má Educação* (2004).

A *mise en scène* dos melodramas de Almodóvar é povoada pelas relações conflituosas entre a repressão e a exacerbação desses desejos. Característica dos gêneros, a de se moldar ao seu contexto histórico-cultural, o melodrama parece ter ainda mais flexibilidade para adquirir novas roupagens.

Abordaremos aqui as relações de desejos presentes na *mise en scène* dos melodramas de Almodóvar por meio da representação da família, da importância do olhar e das expressões do corpo, elementos que mais caracterizam o melodrama deste diretor. Mais do que uma divisão definida, delimitada de como Almodóvar representa estes três pontos, o objetivo é abordar como a família, o olhar das personagens e as expressões dos corpos estão presentes em seus melodramas. Almodóvar casa perfeitamente a característica do melodrama, em ser o gênero das sensações, com seu modo de misturar estes elementos e sua intenção de causar sensações no público.

As relações familiares são tema recorrente em várias obras e estão presentes no melodrama clássico por meio de eixos bem estabelecidos em torno da figura paterna, instituídos pela sociedade patriarcal. A seguir, vamos analisar como a família é retratada nos filmes adotados nesta pesquisa.

Além do pai, a família retratada no cinema clássico é composta pela mãe e os filhos. O pai exercendo autoridade e impondo as regras que devem ser seguidas pelos demais. O papel da mãe é a de escudo dos filhos e ponte entre a relação do pai com estes.

⁴ O termo *mise en scène do desejo* foi retirado do Capítulo “No Limiar do Desejo” escrito por Wilson H. da Silva do livro *Urdidura de Sigilos* de Eduardo Cañizal.

O melodrama desenvolve os mitos da sociedade judaico-cristã e patriarcal, e, através dessa forma cultural, o público confirma a ideia de mundo assimilada. Significa que a necessidade do espectador, no sentido de reafirmação de seus valores não é frustrada. (OROZ, 1992, p.38)

A reafirmação de valores, conhecidos do público pode não ser frustrada, mas uma das características dos melodramas de Almodóvar é confrontar esses valores da sociedade atual. Os valores familiares estão confrontados dentro de um mesmo filme ou entre suas obras. O jogo que Almodóvar faz com os planos, intensifica o modo como nos conta sua história e para o melodrama, intensificar é a palavra mais adequada, pois este gênero tem como característica ser inteligível para seu público.



Figura 73: Plano geral em que os personagens se tornam secundários, nas extremidades, e o foco nos objetos caracterizam a religiosidade da mãe, Berta, dona da casa, em *Matador*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 74: Relação entre os irmãos em *Má Educação*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

3.1 A família em Almodóvar: mães e melodrama

Em *Matador* (1985-1986), a representação da família está na relação das mães com seus filhos. A figura paterna não existe. Almodóvar nos mostra as mães que criam seus filhos sozinhas e o que cada uma representa dentro da trama. Temos a mãe Berta (Julieta Serrano), fanática pelo Opus Dei, que representa os valores da igreja e também de perseguição, podendo ser até de desejo pelo filho, Ángel (António Banderas), que reprime sua homossexualidade. “Uma mãe castradora que está na origem da psicose do filho (...) encarnação de tudo o que existe de terrível na educação religiosa espanhola” (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p. 76).

Para intensificar este perfil de mãe, Almodóvar a filma atrás de um vidro, no qual distorce o seu rosto, trazendo um rosto desfigurado, que vigia e faz questão de estar presente. A representação da mãe de uma Espanha que ainda guardava resquícios do franquismo.



Figura 75: Berta, a mãe religiosa e castradora. Relação explícita de perseguição, repressão e amor, em *Matador*.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 76: Ángel, após o banho, é observado pela mãe, em *Matador*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Quando o papel da mãe de encaminhar o filho para os desígnios religiosos não estão demonstrados no cenário, com imagens religiosas de forma explícita, ou nas falas da personagem, Almodóvar nos apresenta a relação mãe-filho tendo como cenário a igreja e atrela ao enredo, falas que expressam valores de questionamentos religiosos. O fascínio de Almodóvar pela religião está na “capacidade de criar comunicação entre as pessoas, inclusive entre duas pessoas que se amam. O que mais me interessa na religião é a teatralidade” (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p.58).



Figura 77: Berta e Ángel vão à missa na esperança da mãe em “curar” o filho dos problemas comportamentais julgados por ela como pecaminosos.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

No mesmo filme, em outra relação familiar, a presença de outra mãe, Pilar (Chus Lampreave), é a representação da proteção e da família, mas também de uma mãe moderna e companheira. Uma mãe que acompanha a filha, Eva (Eva Cobo), modelo, aos desfiles e a aconselha sobre seu namoro com o professor de tourada, Diego (Nacho Martínez). “Ela representa uma Espanha moderna e liberal” (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p. 76).



Figura 78: Pilar e Eva, numa relação de cumplicidade e amizade. Marca disso, mãe e filha utilizam roupão e tem o mesmo olhar direcionado para câmera.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 79: Eva e Pilar juntas na delegacia para esclarecer a tentativa de estupro praticada por Ángel. A preocupação da mãe é mais com a vida de modelo da filha do que se realmente foi abusada.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

A mãe vigia, protege e acompanha a filha representando os valores da família, do pai. Almodóvar, conhecido por destacar em seus filmes as mulheres, dá força para a relação familiar sem a presença do pai. É um retrato da nova percepção de família, na qual as mães são os chefes nesta nova

representação da família moderna, trabalham, decidem e participam ativamente da criação dos filhos.



Figura 80: Eva conversa com o noivo, Diego, e a mãe escuta a conversa para direcionara a filha em seu relacionamento.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Já no filme *A Lei do Desejo* (1987), Almodóvar nos apresenta a família desvinculada de valores religiosos. Não há a menção de valores cristãos e as representações familiares estão associadas ao que poderíamos chamar de transgressão⁵. Utiliza-se o termo transgressão, pois a forma como Almodóvar representa a família vai de encontro às discussões na vida em sociedade realizada pelas igrejas.

Em *A Lei do Desejo* (1987) a relação de família está entre Pablo Quintero (Eusebio Poncela) e sua irmã Tina Quintero (Carmen Maura) que se abraçam e se beijam, deixando transparecer uma relação amorosa, quase uma relação homem-mulher. Pablo, homossexual, e Tina, transexual, são a base da representação familiar neste filme.

⁵ Termo utilizado no Livro: *Sexualidade e Transgressão no Cinema de Pedro Almodóvar* (p.21,2014) do psicólogo educacional e clínico, sociólogo e crítico de cinema, Antonio Carlos Egypto, que define o termo como infração ou violação de normas ou regras que podem ser tanto externas, como leis, decretos ou regulamentos, quanto internas, ou seja, incorporado pelo sujeito, como princípios, valores, mecanismos de defesa, medos ou limitações pessoais.



Figura 81: Close para mostrar olhares expressivos e a relação próxima dos irmãos, em *A Lei do Desejo*, Pablo e Tina Quintera.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Em algumas cenas, como a do beijo entre os irmãos, parece extrapolar o amor fraternal. Uma das características herdadas do melodrama clássico é trazer os sentimentos à tona para que mexa com a emoção do espectador. Almodóvar mantém, mesmo nos apresentando um tipo de relacionamento não retratado no melodrama clássico, a relação entre irmãos, característica de todo melodrama, o de causar sensações, de mexer com o imaginário do público, causando reações, sejam elas agradáveis ou desagradáveis ao público.



Figura 82: Tina e Pablo se beijam num cenário alternativo de boêmia, teatro e cinema.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Além de ser um filme em que a homossexualidade está explícita e permeia toda a história, Tina cuida de uma garota chamada Ada (Manuela

Velasco), pois sua mãe (Bibi Andersen) viaja muito e não tem tempo de se dedicar à filha, que se aproxima muito da família Quintero. Reforçando esta discussão sobre os valores da sociedade cristã atual, colocados à prova por Almodóvar, esta a criança que se diz apaixonada pelo tio, Pablo. Essas falas são provocativas e que para princípios cristãos causa estranhamento, mas é o melodrama de Almodóvar que nos apresenta essas características de ser impactante com textos e muito mais imagens que penetram o imaginário popular. O desejo aqui é explícito.



Figura 83: Ada, Pablo e Tina em torno da máquina de Pablo, objeto foco da história onde Pablo escreve suas cartas de amor.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 84: Pablo se aproxima de Tina reforçando uma aproximação muito íntima.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Em uma apresentação de teatro em que Ada canta “Ne Me Quitte Pas”, sua mãe reaparece e questiona os sentimentos da filha por ela e demonstra que apesar dos sentimentos, a vida é feita de separações, mas que mesmo assim existe o amor. Almodóvar reforça os valores abordados pelo melodrama pop, em que traz para o eixo da narrativa a discussão dos valores da sociedade contemporânea. O melodrama pop é definido por Xavier (2003)

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 o arcaico e o moderno (XAVIER, 2003, p. 88).



Figura 85: Ada e sua mãe se reencontram após a apresentação de teatro de Ada. A mãe reforça que ama a filha, apesar de estar ausente. Almodóvar justifica assim o porquê de na relação entre os irmãos ter uma garota.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Almodóvar traz à tona os novos modelos de família vigentes na sociedade contemporânea, mas não é somente por este fato que temos o melodrama, pois qualquer outro gênero pode retratar novas representações da sociedade. O que faz dessa representação um melodrama é o texto simplista e a expressão máxima de sentimentos, além da importância que se dá para as relações humanas.

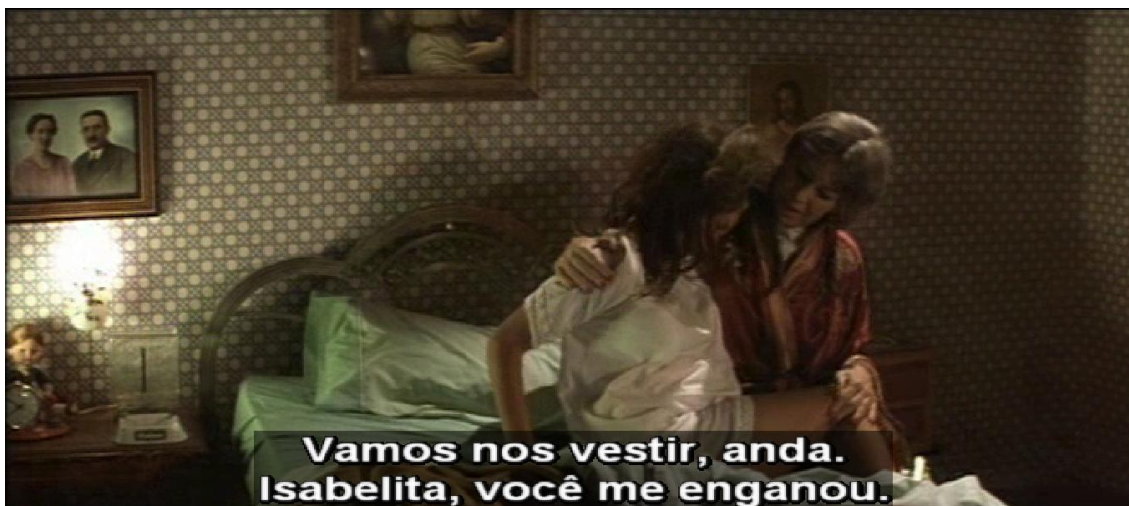


Figura 86: Isabel e Dona Centro: relação de carinho e amizade entre a cafetina e a prostituta. (Fonte: Frame de cópia digital do filme).

A relação familiar retratada em *Carne Trêmula* (1997) se dá em torno de uma mãe, Isabel (Penélope Cruz), prostituta, grávida, e sua relação de amizade, quase de mãe e filha, entre Isabel e a cafetina, Dona Centro (Pilar Bardem). Dona Centro ajuda sua funcionária durante todo o trabalho de parto, que acontece dentro de um ônibus, e esta relação está na ação da personagem, nos cuidados que ela tem com sua funcionária e no texto que deixa explícito seus cuidados.

Existe uma elipse de função narrativa⁶ em que Almodóvar retrata a vida de Víctor (Liberto Rabal), filho de Isabel, já como adulto, após ter se envolvido em uma confusão com policiais, e ter sido preso.

⁶ O termo elipse é utilizado por diferentes autores, como Chris Rodrigues em *O Cinema e a Produção* (2007). Já o termo Elipse Narrativa foi utilizado aqui a partir da leitura de *A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV* de Carlos Gerbase. “A elipse é um ‘buraco’ temporal na trama. Acompanhamos a ação até determinado momento e, no plano seguinte, nos deslocamos para o futuro. A elipse cumpre três funções: a narrativa, ao ligar eventos muito distantes no tempo, mas muitos próximos conceitualmente. A segunda é dramática e a terceira é estética”.

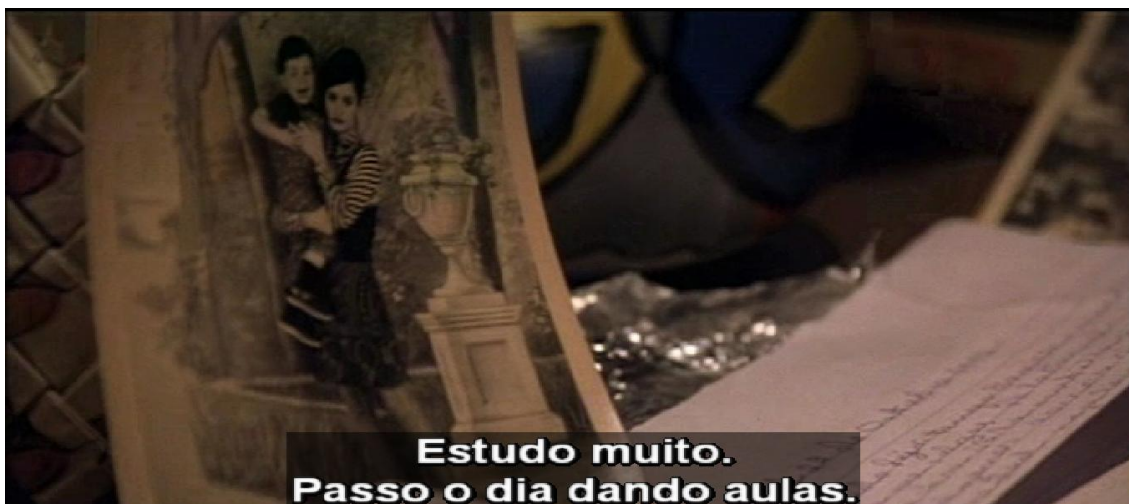


Figura 87: Victor guarda retratos com a mãe e se corresponde por meio de cartas com ela.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

O filho Victor após ser preso se relaciona com a mãe por meio de cartas de dentro da prisão, mais um tipo de relação que se aproxima do real tratada por Almodóvar, dos filhos presidiários e suas mães, esposas e famílias.



Figura 88: Câmera sobre o ombro intensifica a dramaticidade da cena em que o filho apresenta ao público o destino final da mãe.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Assim como no melodrama clássico *Oliver Twist* (1948), em que a mãe morre deixando seu filho, em *Carne Trêmula* a morte da mãe, prostituta, solteira, é o ponto de início das ações. Filho de uma prostituta, uma mulher sem marido, filho único, sozinho, presidiário, que no final da trama se purifica por constituir família e se redime de todos os pecados. A boa moral e os bons costumes, tratados no melodrama clássico, são reforçados nesta situação.

Ao contrário do melodrama clássico em que os personagens têm seus papéis bem definidos e bondade e maldade são características identificáveis pela própria caracterização física e psicológica desses personagens, no melodrama de Almodóvar é possível questionar se existe bondade ou maldade ou se simplesmente estamos diante de um ser humano, passível de erros e acertos. A maldade ou bondade são características de qualquer personagem, assim como não temos pessoas somente más, nem somente boas. Almodóvar transita entre o melodrama clássico e o melodrama moderno.

Outras relações familiares demonstradas neste filme são a relação conflituosa dos casais. As mulheres amantes de Víctor suas relações conflituosas com seus maridos também são retratadas. Víctor se tornou amante de duas mulheres casadas na busca de resolver questionamentos sexuais já que apresentava complexo de inferioridade em relação ao papel que é atribuído ao homem, o de fazer uma mulher atingir o orgasmo. São dramas humanos, intensos, relações em declínio, entre o amor e o ódio, entre a vingança e o perdão. Características de todo melodrama, porém contado a partir das novas relações familiares contemporâneas.

Nos filmes aqui analisados, as mães têm o papel de protagonistas na vida do filho e a presença masculina, do pai, assume um papel secundário, quase não existe.



Figura 89: Sancho e Clara: casal em conflito, insegurança, ciúmes e traição.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 90: David e Elena: homem dependente de uma mulher independente. Relação ameaçada por Victor.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

No final de *Carne Trêmula*, Victor constitui sua família com Elena (Francesca Neri), repetindo a história da mãe a caminho do hospital, no fim de ano em Madrid, num contexto político diferente. Críticas de Almodóvar a um sistema de mudanças na política espanhola. Espanha livre, em que após o franquismo, as pessoas vão para as ruas, melhores poder aquisitivo e liberdade de expressão.

Em *Tudo Sobre a Minha Mãe* (1999) mais uma vez a presença masculina, do pai quase não existe. Almodóvar retrata a busca de um filho, Esteban (Eloy Azorín), pelo pai, Lola (Toní Canto). A relação eixo é a da mãe, Manuela (Cecilia Roth) com seu filho, Esteban, até a morte dele, atropelado por um carro enquanto corria para pedir um autógrafo às atrizes da peça “Um Bonde Chamado Desejo”.



Figura 91: Plano Próximo para demonstrar a reação de Esteban e Manuela enquanto questionam seus dramas.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

A figura do pai aparece após a morte do filho e o motivo pelo qual a mãe escondia a figura do pai do filho, é o fato dele ser Lola. Observa-se mais uma forma de Almodóvar demonstrar as possibilidades de relacionamentos e levantar questionamentos em torno da sexualidade. Discutir a sexualidade à exaustão é característica do melodrama de Almodóvar.



Figura 92: Lola, pai de Esteban, ao receber a notícia de que o filho morreu. Close para intensificar a reação do personagem.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

No mesmo filme, a missionária Rosa (Penélope Cruz) está grávida e o pai da criança também é Lola. Rosa vive envolvida em ações assistenciais e é portadora do vírus HIV. As temáticas abordadas por Almodóvar demonstram a intenção do diretor em questionar assuntos atuais e reforçar o drama humano.



Figura 93: Plano de Conjunto Aberto: A mãe de Rosa entre Manuela (à esquerda) e Rosa que discutem sobre a não contratação de Manuela que é julgada pela mãe de Rosa.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Rosa vive afastada de sua família e vai procurar refúgio com Manuela, que é quem vai cuidar da amiga e do filho dela, pois Rosa morrerá durante o parto.



Figura 94: A mãe visita Rosa na casa de Manuela, pois a filha tem gravidez de risco, além dos agravantes devido ao HIV.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

A presença masculina se faz pelas menções de Rosa perguntando pelo pai e a mãe dizendo que o pai vai caminhar com o cachorro, mas que não anda muito bem de saúde. É por meio do texto que Almodóvar faz transparecer o saudosismo de Rosa pela família, mas que devido às suas condições de grávida, portadora do vírus HIV, não consegue mais viver com a família tradicional, que conservam valores tradicionais.



Figura 95: Rosa observa o pai que passei com o cachorro da família. Parece relembrar a infância.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

As relações familiares rompidas pelas histórias de cada personagem retratada têm força na relação de amizade que elas estabelecem entre si. São amigas que, direta ou indiretamente, formam uma família ou transparecem os valores representados pelo conceito de família atual.

(...) a família normal, de fato, não me satisfaz. Mas como o animal precisa de outros animais, o ser humano precisa de outros seres humanos. Assim, ele acaba por formar sua própria família com os amigos mais próximos. Essas novas famílias são muito heterodoxas, mas são verdadeiras famílias, que exprimem uma necessidade de afeto muito real (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p.123).



Figura 96: Manuela amamenta o filho de Rosa. Retomada do melodrama clássico: a mãe morre e deixa o filho para ser criado por outros.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 97: Relação de amizade que formam a nova configuração de família.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Em *Fale com Ela* (2002) a relação familiar é quase que irrelevante, mas a figura paterna está representada pela pouca presença do pai de Alicia (Leonor Watling), e em algumas festividades como num casamento. Mais uma vez a relação familiar está presente na relação construída entre amigos e ex-afetos, como ex-maridos, ex-namorados, paixões reprimidas. O eixo principal discutido neste filme é a relação com o desejo reprimido e o corpo, este último trataremos mais adiante.



Figura 98: Casamento e as relações entre amigos são as relações familiares em *Fale com Ela*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Em *Má Educação* (2004) a relação familiar tradicional é representada quando a mãe vai buscar o filho no colégio de padres. Ele fora expulso pelo padre pedófilo devido ao ciúmes que o padre tinha da relação dele com Ignácio.



Figura 99: Do portão para fora, a mãe chama o filho após a expulsão do colégio de padres.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Os laços de família são representados também pela preocupação de Ángel (Gael Garcia Bernal) com sua mãe e a relação da mãe, uma mulher do

interior com o filho Ignácio (Francisco Boira), que é transexual. Ángel, em alguns momentos, explica o quanto é difícil ter um irmão como Ignácio numa cidade do interior da Espanha, reforçando os valores das cidades pequenas do interior do país na qual a aceitação da transexualidade é mais complicada do que em grandes centros. A heteronormatividade representada nos preconceitos retratados é outra permanência na sociedade ocidental. Fato que se repete na vida real em várias cidades da América Latina. Almodóvar usa do sentimentalismo para se aproximar do público e o melodrama é o gênero permissivo para esta construção.



Figura 100: A mãe de Ignácio recebe Enrique Goded, paixão de Ignácio na infância. A mãe é o ponto de virada do enredo, após Enrique descobrir a verdadeira identidade de Ángel. O jogo de luz intensifica a dramaticidade na cena, de um lado, a mãe, na luz, esclarecedora da verdade. Do outro, Enrique, está na sombra, em busca pela verdade.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

3.2 O olhar como expressão do desejo

Passemos ao segundo ponto de análise das características do melodrama, as relações amorosas, que assumem características marcantes na obra de Almodóvar. Em comparação com os melodramas clássicos, estas não mais estão focadas no relacionamento homem-mulher ou no papel da mulher em encontrar um marido ou de se formar uma família. No melodrama de Almodóvar estas relações são mais amplas e não tão óbvias como as do melodrama clássico. Elas estão baseadas em desejo, fetiche, traição e vingança. É a busca pela realização de um desejo seja ele por um desejo pessoal, coletivo, por uma relação mal resolvida ou por desejos muito bem definidos como no caso do filme *Matador* em que há uma mistura entre desejo e morte.

Esta busca pela realização do desejo está muito marcada nas expressões dos personagens dos melodramas de Almodóvar, seja pelo corpo, que trataremos adiante, seja pelo olhar. Os olhos são expressivos e ganham força nas interpretações dos atores. A câmera estabelece uma relação direta com os olhos e Almodóvar se aproveita do close.

Xavier (2003) explica que a substituição do melodrama teatral pelo cinema na virada do século XIX para o XX trouxe a importância dos “efeitos sobre o olhar” e da importância então do *close-up*.

Como movimento em direção à intimidade, é visto como potência maior do cinema que, muito cedo, impressionou a todos pela sua capacidade de devastação das intenções ocultas, do pequeno gesto fora do alcance dos interlocutores, do movimento facial que trai um sentimento (XAVIER, 2003, p.40).



Figura 101: Close para demonstrar o olhar de desejo de MaríaCardenal por sua vítima.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

O olhar da personagem percorre o corpo ou partes dele demonstrando o desejo. O olhar chega a ser a força máxima da expressão, a presença do texto é irrelevante a não ser para reforçar o que já está explícito pela fisionomia da personagem. As relações sexuais acontecem explicitamente e detalhes da história são revelados durante o ato sexual.



Figura 102: Plano americano dá o detalhe do corpo dos personagens.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 103: A mulher domina o homem, mesmo após sua morte. Desejo e morte caminham juntos.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

O ato de espiar, o fetiche, e os conflitos em torno da sexualidade estão presentes nos melodramas de Almodóvar aqui analisados. A busca pela resolução ou a tentativa de se resolver questionamentos referentes à sexualidade permeiam a trama de todos os melodramas analisados aqui. Em *Matador* (1985-1986) o conflito está em torno da homossexualidade reprimida, da traição e da excitação pela morte. Em *A Lei do Desejo* (1986) o conflito está nas relações do diretor, Pablo Quintero (Eusebio Poncela) com seu namorado e

o desejo de sua irmã transexual, Tina Quintero (Carmen Maura), que fora abusada pelo próprio pai. Os olhos são expressivos e o close intensifica este olhar.



Figura 104: Close em Tina Quintera durante suas revelações sobre sua transexualidade, em *A Lei do Desejo*.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 105: Marco observa Benigno e Alícia no quarto do hospital, em *Fale com Ela*.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

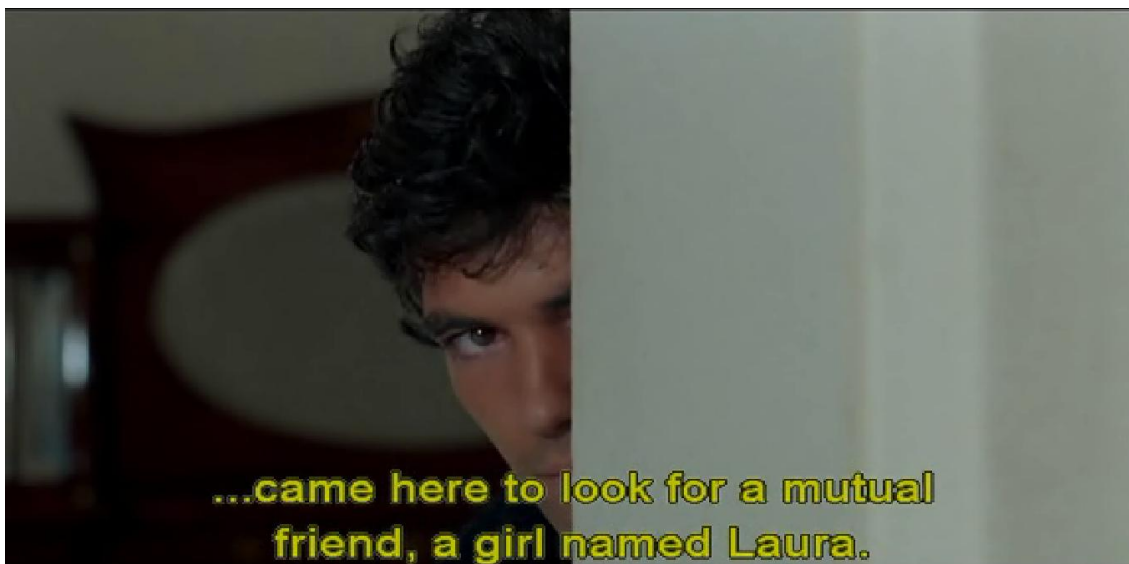


Figura 106: Antonio espia sua mãe sendo interrogada pelos policiais que estão a sua procura. Close para intensificar o olhar do personagem, em *A Lei do Desejo*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Já em *Carne Trêmula* (1997) os questionamentos que tecem a trama estão relacionados ao amor não correspondido, à rejeição e à obsessão entre os amantes. Em *Tudo Sobre a Minha Mãe* (1999) o conflito está no desejo de se conhecer um pai que agora é travesti. Em *Fale com Ela* (2002) é desejo de um homem por uma jovem em coma e em *Má Educação* (2004) é repreensão dos sentimentos de dois jovens num colégio de padres, e a obsessão desse padre por um dos garotos.

Diferentemente dos melodramas clássicos em que as cenas de sexo eram superficiais e o assunto estava no texto e não no ato, que não era mostrado, Almodóvar faz do público cúmplice da sua trama e o coloca como voyeur. Existe uma mistura do olhar do personagem com o olhar do público.



Figura 107: O destaque para os olhos; o desejo está relacionado ao ato de olhar, em *Matador*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 108: Ángel espia Eva durante o banho, logo após tenta estuprá-la para prova sua masculinidade, em *Matador*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

O olho é a parte principal, escolhida por Almodóvar, para expressar e intensificar o desejo. A câmera subjetiva transfere para o público a responsabilidade de também olhar para o que ele quer que olhemos. Os personagens se aproximam do público por meio da câmera subjetiva e transfere a ele a responsabilidade pela ação.

É um olhar que vigia, que culpa, e que deseja. Quando se refere à família, é o olhar que vigia e que culpa, quando se refere aos amantes ou assassinos, é olhar que deseja.



Figura 109: Ángel, preso, beija a mão de María Cardenal, sua advogada. Apesar da ação mostrar o beijo na mão, o foco está no olhar do personagem.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 110: Olhar marcante de María Cardenal, que ora defende os homens, como advogada, ora os ataca, como a “viúva negra”.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Se no teatro, quando do surgimento do melodrama, tínhamos o movimento dos atores de forma exagerada em suas encenações para que se tornasse visível a intenção do ato, com a câmera, o recorte, a montagem, recursos da câmera fazem com que esse movimento se torne sutil.

Xavier (2003) explica que a extensão do que ele chamou de “olhar melodramático” fez com que o cinema clássico trouxesse uma modernização na forma de encenar. Este olhar faz com que o melodrama abandone os excessos maiores do passado, ganhe em sutileza, profundidade dramática,

amplitude temática. Por este motivo, não podemos afirmar que o melodrama é o gênero dos movimentos em excesso.

A câmera de Almodóvar oscila entre o olhar objetivo e subjetivo⁷ ora tornando o público mero espectador, oculto, ora tornando o público voyeur e cúmplice das ações dos personagens de sua trama.



Figura 111: Antonio observa Pablo após terem tido relações sexuais. Olhar de quem é obcecado e planeja algo. O público se torna cúmplice de Antonio.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

É nesse oscilar da inversão do olhar do personagem com o olhar do espectador que o papel criador da câmera se firma no melodrama. O gênero, por meio da câmera, intensifica as emoções e se aproxima do seu público.

Para Oroz (1992) Hollywood contribuiu significativamente para a ilusão de que tudo acontece naturalmente e foi através das câmeras, por meio dos cortes que se estruturou a linguagem cinematográfica. “Tanto o tamanho do plano como o ângulo e o movimento de câmera estão interligados à dramaticidade” (OROZ, 1992, p.77).

O melodrama contemporâneo se aproveita dos aparatos tecnológicos para intensificar as emoções de suas histórias e Almodóvar se apropria da câmera e seu movimento, dos ângulos, para intensificar a dramaticidade. Dramaticidade expressa nos olhos dos seus personagens e também no corpo.

⁷ A discussão e definição de câmera subjetiva e objetiva e a relação com o olhar humano está presente no livro *A Linguagem Cinematográfica* de Marcel Martin (2007) no capítulo 2: O papel criador da câmera. p.30 – 34.

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens, e não das próprias coisas) (XAVIER, 2003, p.35).

Existe uma mistura entre o olhar do público com o olhar do personagem do melodrama de Almodóvar. Para entrelaçar esta rede e compor a dramaticidade de seus personagens, a *mise en scène* do desejo que envolve família, a importância do olhar do personagem e do público, se concretiza com o desejo pelo corpo.



Figura 112: O olhar de desejo e vingança de Victor, em *Carne Trêmula*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 113: A mãe de Rosa observa a saída da filha e de Manuela. Profundidade de campo para mostrar distanciamento da relação entre mãe e filha.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

3.3 O corpo em evidência

Nas obras aqui analisadas, o foco do olhar se concretiza no desejo que lança sobre seu objeto, que na maioria das vezes é o corpo.

Segundo Haouli (in Cañizal, 1996) o cinema do Almodóvar fala do corpo e da intensidade sexual utilizando-se do voyeurismo da vigilância e punição. A paixão se sobressai à razão.

Almodóvar brinca com o voyeurismo jogando a responsabilidade do fetiche ora para os personagens ora para o público.



Figura 114: Enrique, olhar fixo para partes do corpo de Ángel, em *Má Educação*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 115: Almodóvar não deixa dúvidas das intenções de seus personagens. Campo Contra-Campo e o público observa o que Almodóvar quer que se observe.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

O corpo está em evidência e é o foco da *mise en scène* de Almodóvar, mesmo o diretor negando a importância demonstrada ao corpo, podemos observar em sua obra que não há a possibilidade de se desfazer a tríade: corpos, desejo, olhar. A imagem dos corpos, corpos nus, traduzem o texto, explicando a narrativa, associado às expressões do olhar retratadas no close dos personagens.

Xavier (2003, p.94) confirma que é na “imaginação melodramática”⁸ que o corpo expressa os sentimentos, “seja pelo gesto ou fisionomia” que observamos a “reação ou uma intenção do personagem”.



Figura 116: Elena se mostra para Victor e o destaque do olhar de Victor para seus desejos: os seios e o rosto de Elena em evidência, em *Carne Trêmula*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Almodóvar apresenta o corpo do personagem como conhecemos o corpo humano. São corpos humanos, expostos com o propósito de compor a narrativa. Apesar de a nudez ser explícita, é o close no rosto do ator, por meio do olhar que justifica o corpo nu. Este olhar intensifica a dramaticidade.

⁸ O conceito de imaginação melodramática está no livro: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess* (1995) de Peter Brooks.



Figura 117: Almodóvar despe seus personagens masculinos e femininos na mesma intensidade, ao contrário dos demais filmes contemporâneos em que a nudez permitida sempre foi a da mulher. (Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Este olhar está em rostos expressivos. Essa combinação entre corpo, nudez, e rosto, por meio do close, intensifica o drama; e o texto se torna complemento, a ação ganha foco principal, característica do melodrama desde o seu surgimento.

A direção é totalmente contrária à do pornô: com exceção de um plano médio, a câmera filma os atores em grandes closes, e o que mais se vê são seus rostos. Contudo, eles são de tal forma expressivos que evocam todo o prazer do corpo (ALMODÓVAR, apud STRAUSS, 2008, p. 125)



Figura 118: Olhar expressivo de Ignácio em *Má Educação*. (Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 119: Apesar do olhar expressivo, o corpo ganha também ganho destaque, em *Má Educação*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 120: Victor a caminho de concretizar seu desejo, foco do enredo na trama de *Carne Trêmula*.
Olhar de desejo para o corpo de Elena.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Mesmo seus atores sendo expressivos e a técnica do close intensificando esta expressividade, o corpo recebe atenção além da expressão facial, contradizendo o que Almodóvar afirma. O melodrama de Almodóvar conversa constantemente com as expressões corporais e ganha força com o *plano detalhe* ou plano médio.

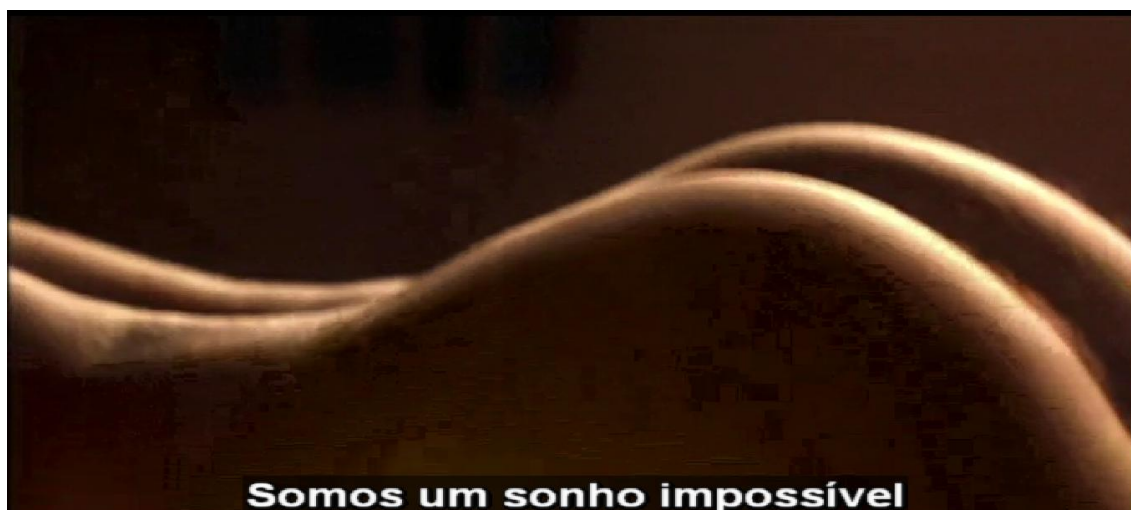


Figura 121: *Plano Detalhe* para o corpo mais texto, intensificam a dramaticidade do melodrama de Almodóvar, em *Carne Trêmula*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

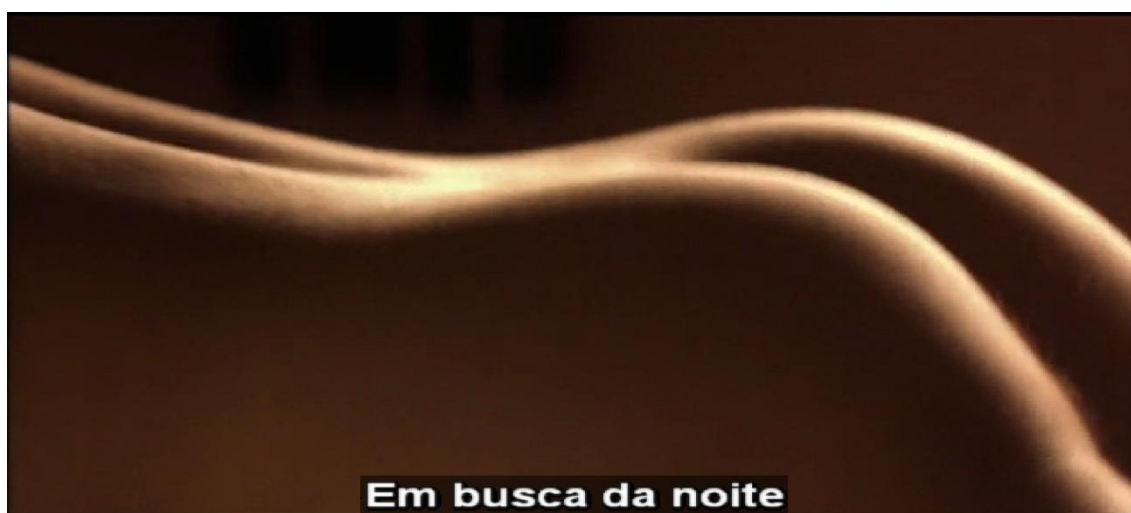


Figura 122: *Plano Detalhe* do corpo reforça a importância do corpo, foco do desejo, para Almodóvar, em *Carne Trêmula*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 123: A câmera nos mostra a concretização do texto no corpo dos personagens, em *Carne Trêmula*, Victor e Elena.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 124: Elena se cheira após ter tido relações com Victor demonstrando seu desejo pelo amante, em *Carne Trêmula*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

O olhar do público ora é direcionado às partes de um corpo, ora é um confronto entre o olhar do personagem e o olhar do público. O olhar do público direcionado pela câmera faz com que este observe detalhes que compõem a *mise en scène*.

Apesar de o corpo estar em evidência na maioria dos filmes aqui analisados, é o que ele representa que tem maior relevância para o enredo, compondo a *mise en scène* do desejo.



Figura 125: Olhar do delegado e seus auxiliares para as nádegas dos toureiros, em *Matador*. O público é cúmplice deste olhar.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 126: Partes do corpo da toureira Lydia ganham destaque em *Fale com Ela*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 127: O olhar do público direcionado para o que Almodóvar quer destacar em *Má Educação*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 128: O desejo do personagem está explícito e a câmera tem o papel revelador deste desejo, em *Má Educação*.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 129: Em *Tudo Sobre Minha Mãe*, o corpo está representado na temática da doação de órgãos.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 130: A importância do corpo, além da doação de órgãos, está nas alterações feitas pelas travestis. A missionária em ação: analogia entre o bem e o mal, em *Tudo Sobre Minha Mãe*.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

Os corpos se apresentam fragmentados, picotados pela câmera, que ora leva o olhar do público a fixar atentamente na parte do corpo que mais interessa para compor a narrativa ou simplesmente para despertar o olhar do público para o que induz ao desejo. O corpo que se mostra inteiro, se fundea outro corpo, concretizando a relação de desejo entre as personagens. São corpos que se desejam e sua junção num só é como afirmação do eixo central do enredo. O desejo é o eixo central da composição que mistura técnica e dramaticidade, formando o melodrama contemporâneo de Almodóvar.



Figura 131: Câmera Subjetiva faz do público “personagem” do melodrama de Almodóvar.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 132: Os cuidados de Benigno, em *Fale com Ela*, com o corpo de Alícia.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

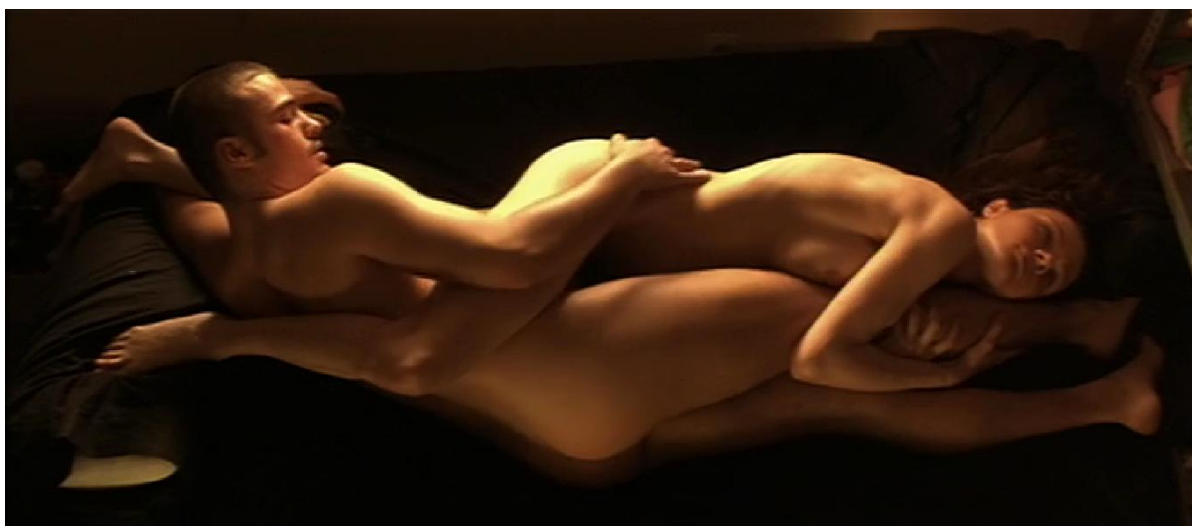


Figura 133: A junção dos corpos dos amantes, concretização do desejo reprimido, em *Carne Trêmula*,
Elena e Victor.
(Fonte: Frame de cópia digital do filme).



Figura 134: O corpo masculino e o desejo entre homens são retratados por Almodóvar, em *A Lei do Desejo*.

(Fonte: Frame de cópia digital do filme).

A utilização dos corpos é demonstrada em momentos quase inexistentes de diálogos entre os personagens, pois assim Almodóvar faz da utilização do corpo a condensação da síntese narrativa do enredo. Ele consegue, por meio dos corpos dos personagens, retratar o início de uma história, seu clímax e o desfecho do enredo.

Esses corpos são mostrados, na maioria das cenas analisadas aqui, pela câmera subjetiva, e este corpo parece traduzir o texto sucinto que fora diálogo entre os personagens pouco antes da sua aparição parecer causar no público esta correlação.

CONCLUSÃO

O melodrama como todo gênero, se molda ao contexto no qual é produzido. É um gênero que apresenta características infinitas de análise, pois como seus elementos compuseram as narrativas cinematográficas desde o surgimento do cinema, ele se molda facilmente a outros gêneros e oscila causando confusão por se tratar de um gênero dentro de outro. Ele ora nos apresenta características que definem a composição de um personagem, ora nos apresenta uma composição de elementos que caracterizam o gênero em sua totalidade ou em partes na obra como um todo.

Almodóvar utiliza o melodrama a favor da sua narrativa sempre nos apresentando dramas humanos intensos. É um diretor que devido às influências que recebeu desde pequeno dos cineastas espanhóis que o antecederam, passando pela repressão de um regime severo ditatorial, com a emancipação da Espanha e sua modernização, após 40 anos de ditadura, a repressão religiosa, foi influenciado pelo movimento de contracultura e cultura pop e exprime toda esta influência em seus filmes.

Os elementos do melodrama clássico como o maniqueísmo, o adultério, as paixões, estão presentes nas obras do diretor, porém em um primeiro momento constatamos um novo elemento para compor o melodrama de Almodóvar, o uso frequente do *plano detalhe* para destacar um objeto ou parte do corpo que servirá de ponto de virada para sua narrativa, dando importância ao objeto destacado ao ponto de nele estar contida a síntese narrativa. Este recurso facilita o entendimento do público e o torna cúmplice dos personagens, ora assumindo um papel ativo, como se fosse protagonista ou cúmplice, como mero espectador, camuflado em sua poltrona.

Verificamos que é constante a temática da família, assim como no melodrama clássico, com alguns diferenciais bem marcados como o protagonismo da mulher, mãe, independente, líder de sua família, e quase inexistência do homem, chefe de família.

Outro ponto importante para a construção do melodrama do diretor espanhol foi a utilização do *close-up* a fim de aumentar a dramaticidade de seus personagens, característica herdada do cinema clássico, os olhos ganham destaque e a emoção transborda nas expressões de seus atores. O olhar é marcante e na maioria das vezes direcionado para o corpo.

Almodóvar valoriza o desejo em seus filmes direcionando ora o olhar do personagem, ora o olhar do público para o corpo inteiro e fragmentado de seus personagens. Observamos que a base do melodrama de Almodóvar é muito próxima à narrativa clássica, porém com mais intensidade na mistura de alguns elementos do melodrama como no ângulo das câmeras, nos recortes, nos planos, na expressão do olhar e dos corpos, todos estes elementos associados à temáticas que desafiam as instituições familiares, religiosas e que transgridam às normas da sociedade judaico-cristã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BAPTISTA, Mauro. MASCARELLO, Fernando (orgs). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.
- BUADES, Josep M. **Os espanhóis**. São Paulo: Contexto, 2006.
- COSTA, Artur Felício. **Cinema e Melodrama**: a apresentação do espiritismo no filme Chico Xavier. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 23, n. 1, jan/mar. 2013. Disponível em:
[Http://seer.ucg.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/2714/1655](http://seer.ucg.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/2714/1655)>. Acesso em: jun/2013.
- COUTINHO, Angélica. Gomes, Breno Lira. **El deseo – o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. Rio de Janeiro:Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2011.
- EGYPTO, Antonio Carlos. **Sexualidade e transgressão no cinema de Pedro Almodóvar**. 1ª Edição. São Paulo: SG-Amarante Editorial, 2014.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2000.
- GERBASE, Carlos. **A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV**. Significação-Revista de Cultura Audiovisual. v. 41, p. 10-25, 2014. Disponível em: www.revistas.usp.br/significacao/article/download/83420/86405 . Acesso em: 01/05/2015.
- GUIMARÃES, Pedro Maciel; CARLOS, Cássio Starling (org). **Douglas Sirk: o príncipe do melodrama**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schwartzman. São Paulo: brasiliense, 2007.
- NACACHE. Jacqueline. **O cinema clássico de Hollywood. Tradução** Pedro Elói Duarte. Lisboa, Edições Textos & Grafias Lda, 2012.
- OLIVERIA JR. Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2014.
- OROZ, Silvia. **O Cinema de Lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed.1992.
- PEÑUELA, Eduardo Cañizal (org). **Urdidura de sigilos**. São Paulo: Annablume Editora, 1996.

- QUIALHEIRO, Maria de Maria Andrade. **A Contemporaneidade da Interpretação Melodramática**: um olhar a luz de Almodóvar. 2011.108f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia.
- STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Tradução Sandra Monteiro e João Freire. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.
- RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 3º edição. Rio de Janeiro, Lamparina editora, 2007.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.
- TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Sinergia: Ediouro, 2009.
- VANOYE, F.; GOGLIOT-LETÉ, A. **Ensaio sobre análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, I. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

FILMOGRAFIA ANALISADA

Matador. Direção: Pedro Almodóvar. Produtor independente. Espanha, 1985-1986. 110 min. Cor, Drama.

A Lei do Desejo. Direção: Pedro Almodóvar. El Deseo. Espanha, 1987. 112 min. Cor, Drama.

Carne Trêmula. Direção: Pedro Almodóvar. El Deseo. Espanha, 1997. 103 min. Cor, Drama.

Tudo Sobre Minha Mãe. Direção: Pedro Almodóvar. El Deseo, Espanha, 1999. 101 min. Cor, Drama.

Fale Com Ela. Direção: Pedro Almodóvar. El Deseo. Espanha, 2002. 112 min. Cor, Drama.

Má Educação. Direção: Pedro Almodóvar. El Deseo. Espanha, 2004. 105 min. Cor, Drama.