

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAROLINE ANIELLE S. B. PIRES DE OLIVEIRA

**A IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA E
O CINEMA DE PEDRO ALMODOVAR**

GOIÂNIA
NOVEMBRO DE 2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Caroline Anielle Souza Batista Pires de Oliveira		
E-mail:	carolinepires@ufg.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input type="checkbox"/> Sim	<input checked="" type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
		CNPJ:	
Título:	A imaginação melodramática e o cinema de Pedro Almodovar		
Palavras-chave:	Melodrama; cinema melodramático		
Título em outra língua:	The melodramatic imagination and the cinema of Pedro Almodovar		
Palavras-chave em outra língua:	Melodrama; melodramatic cinema		
Área de concentração:	Comunicação, Cultura e Cidadania		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	28/11/2013		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-graduação em Comunicação		
Orientador (a):	Lisandro Magalhães Nogueira		
E-mail:	lisandronogueira@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

CAROLINE ANIELLE S. B. PIRES DE OLIVEIRA

A IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA E O CINEMA DE PEDRO ALMODOVAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

Goiânia
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

O482i Oliveira, Caroline Anielle Souza Batista Pires de.
A imaginação melodramática [manuscrito] : o cinema de Pedro Almodóvar / Caroline Anielle Souza Batista Pires. - 2013.
141 f. : il., figs.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação, 2013.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Melodrama. 2. Melodrama no cinema. I. Título.

CDU: 791.221.4

CAROLINE ANIELLE S. B. PIRES DE OLIVEIRA

A IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA E O CINEMA DE PEDRO ALMODOVAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás para obtenção do grau de Mestre, aprovada em ____ de _____ de 2013, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira – Orientador
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Daniel Christino – Membro
Universidade Federal de Goiás

*Ao Lucas,
meu filho muito amado.*

RESUMO

Este trabalho propõe a problematização e apropriação do conceito de imaginação melodramática, cunhado por Peter Brooks (1995), no cinema. Aplicaremos o método da análise fílmica no filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) do cineasta Pedro Almodovar. Optamos por nos dedicar à análise de um cinema que se afasta, em determinados aspectos, do cinema de estrutura clássica, justamente para compreender, com ainda mais profundidade, a força e vitalidade inesgotável da imaginação melodramática. Nesse processo, se faz necessário retomar o histórico do nascimento do melodrama e sua recorrência no teatro para que possamos compreender com mais clareza a amplitude e extensão do conceito. Questionamos a concepção do melodrama enquanto gênero e trabalhamos com a hipótese da presença de uma imaginação melodramática que, antes de estar impregnado nas mais diversas produções teatrais e cinematográficas, é construído prioritariamente pelo olhar que o público lança sobre a obra. O melodrama, ou melhor, essa imaginação, seria, assim, uma lente por onde o indivíduo moderno e acelerado estruturaria de maneira relativamente sólida valores que lhe apaziguam, ao menos superficialmente.

Palavras-chave: Melodrama. Cinema Melodramático.

ABSTRACT

This paper proposes the questioning and appropriation of the concept of imagination melodramatic , coined by Peter Brooks (1995) , in cinema. We apply the method of film analysis in the film *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988) by filmmaker Pedro Almodovar . We chose to dedicate ourselves to the analysis of a film that departs in some respects from the classical structure of cinema, just to understand, with more depth , strength and inexhaustible vitality of the melodramatic imagination . In this process , it is necessary to recover the historical birth of melodrama and its recurrence in the theater so we can understand more clearly the breadth and scope of the concept . Question the concept of melodrama as a genre and work with the hypothesis of a melodramatic imagination before being impregnated in various theatrical and film productions , is built mainly by the look that the public launches on the work . The melodrama , or rather this imagination , thus , would be a lens through which the modern individual would structure and accelerated relatively solidly values appease him, at least superficially .

Keywords: Cinema. Melodramatic Cinema.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	06
INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1 – MELODRAMA: PROTOCOLOS PARA OLHAR O MUNDO	12
1.1 O LUGAR DE ONDE SE PARTE	13
1.2 AS ORIGENS DO CONCEITO DE GÊNERO	26
1.3 MELODRAMA: IMAGINAÇÃO, CARACTERÍSTICAS E CONTRADIÇÕES	32
CAPÍTULO 2 – NO TEMPO DOS DESCARTÁVEIS: A MULHER ESTRUTURANDO A TRAMA MELODRAMÁTICA	62
2.1 A MULHER ESTRUTURANDO AS RELAÇÕES MELODRAMÁTICAS	63
2.2 OS PONTOS DE COSTURA DE UM MELODRAMA AO AVESSE	81
CAPÍTULO 3 – O QUE FAZ UM MELODRAMA: AS SENSações DE MATRIZES INESGOTADAS	101
3.1 MATRIZES INESGOTADAS	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	134

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Pepa prepara o gaspacho para Iván. O objetivo é “obrigá-lo” a ficar com ela	55
Figura 02 – Pepa, extasiada, é a representação do espectador e seu processo de identificação-projeção cinematográfico	66
Figura 03 – Almodóvar recicla uma das cenas de Alfred Hitchcock em <i>Pacto Sinistro</i> (1953)	66
Figura 04 – Pepa assiste, com um misto de encantamento e assombro, ao incêndio que ela mesma provocou	71
Figura 05 – Candela entra no quarto e encontra Pepa e Carlos protagonizando uma cena romântica, que o filme deixa em oculto, permitindo que o espectador crie essa imagem a partir da sugestão oferecida	103
Figura 06 – As mulheres da cena estão em busca de um outro olhar, que não é das personagens nem do público, desestabilizando o espectador	117
Figura 07 – Ironicamente o filme apresenta o encontro de Pepa e Iván fiel aos enquadramentos e demais modelos canônicos	121

INTRODUÇÃO

Há algo de compartilhado em nosso olhar sobre o cinema. Uma incômoda reminiscência familiar e tão íntima que chega a causar assombro. Diante da tela não se está solitário. Aquelas emoções, conflitos e sentimentos já foram vividos e a possibilidade do projetar-se e identificar-se é tão vasta quanto arrebatadora. O que molda os personagens pertence também àquele que as observa e essa percepção abre um oceano de possibilidades. Por acompanhar os mais variados enredos e as mais mirabolantes desventuras, o olhar do espectador sabe exatamente o que procurar na tela e mesmo antes de iniciar essa busca sente-se seguro do que irá encontrar.

Esse cinema de estrutura clássica², tantas vezes julgado como simplório, possui artimanhas que há séculos continuam seduzindo, nos fazendo concluir que, em se tratando dessa imaginação, nada é evidente, mesmo quando os gestos e as palavras dos personagens parecem óbvios. Há uma atmosfera que ultrapassa o meio cinematográfico, mais arrebatadora que o próprio filme e presente não somente no que se passa na tela, mas que depende e necessita do agir ativo do público para existir.

Peter Brooks (1995) chama essa instância de *imaginação melodramática*, o ponto de partida e de chegada que nos propomos a abordar neste trabalho. Esse conceito não se refere a um gênero em específico, apesar de ter nascido de um, tampouco a uma linguagem cinematográfica, apesar de precisar dela para existir, mas representa certo olhar compartilhado entre público, personagem e obra.

Cunhado para corresponder à obra de Henry James e Balzac, esse conceito perpetua-se no cinema porque, acima de tudo, a imaginação melodramática é um olhar compartilhado sobre o mundo, seus dissabores e esperanças. São expectativas que inevitavelmente serão lançadas sobre uma obra e, mesmo quando há a recusa em responder a esse olhar, ele permanece como matriz de inspiração.

Nossa proposta, neste trabalho, é deslocar para o cinema o conceito de imaginação melodramática. Lançando mão do método da análise fílmica, caminhamos para explicitar aquilo que à primeira vista foge aos olhares mais atentos, tentando arrancar das entranhas do cinema essa estrutura perigosamente sedutora.

² Esse conceito será trabalhado em um terceiro momento deste trabalho. Por hora, julgamos necessário conceituá-lo como um modo de produção cinematográfico que adota procedimentos específicos com fins de alcançar o envolvimento do público, criando e atualizando certos padrões de produção para os filmes.

Empenhamo-nos nesta tarefa não a partir de uma produção fiel aos padrões mais canônicos do gênero melodramático, mas de um filme que deve à imaginação melodramática todo seu repertório. Seja para se aproximar ou se afastar de um olhar decoroso sobre o mundo e apesar de todas as ironias e frustrações geradas no público, permanece o gosto por enredos e estratégias no desenrolar de narrativas que há séculos são recicladas.

Ora aproximando-se, ora afastando-se da tendência melodramática de olhar o mundo sobre os critérios embutidos na imaginação conceituada por Peter Brooks (1995), Pedro Almodóvar, com o filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), no mínimo exemplifica a elasticidade e reciclagem dessa imaginação.

Por mais contraditório que possa parecer, optamos por analisar uma obra que, em parte, rompe com o melodrama, enquanto gênero, para demonstrar a força da imaginação melodramática. Isso porque esse conceito não abarca o cinema ou um filme em específico, mas remete a uma maneira de olhar o mundo, de encarar conflitos fora da diegese e de lidar com a fragilidade humana.

Nos tempos (pós) modernos, em que a instabilidade e a aceleração são cada vez mais insuportáveis, espaços de apaziguamento e conforto são fundamentais. Seja apoiando-se na religião, em padrões judaico-cristãos ou no afastamento radical deles, continua existindo, acima de tudo, o desejo pelo amparo. Há cada vez mais a ânsia pela identificação com o outro para se consolar ou descarregar estímulos. No cinema encaramos a terra suficientemente fértil para garantir esses arrebatamentos.

Nascido na efervescência do final do século XIX, o cinema correspondeu de maneira surpreendente à ansiedade de indivíduos que se assustavam com os bondes que tomavam as grandes cidades e os carros acelerados que cruzavam as ruas onde pouco tempo antes se caminhava sem maiores preocupações. Diante da tela escura tinha-se a oportunidade de esquecer-se de si mesmo, em um primeiro momento, para logo em seguida voltar a existir pelos gestos de um personagem que expressava à flor da pele sentimentos universais e compartilhados. A comoção não nascia simplesmente no ato de assistir a um filme, mas das ideias³ que cada pequeno detalhe carregava.

Em nosso estudo percebemos que essa capacidade não surgiu com o cinema, seja ele moderno ou canônico, mas há séculos já habitava a imaginação dos espectadores do teatro, da literatura e das artes em geral. Por esse motivo será necessário nos voltarmos para o levantamento histórico do melodrama enquanto gênero, trazido por Jean-Marie Thomasseau

³ Essa concepção pertence a Denis Diderot (2005) e será abordada mais profundamente na análise do filme.

(2005), Sílvia Oroz (1999) e Ivete Huppés (2000), para compreender essa estrutura arrebatadora incorporada pelo cinema.

Contudo, no estudo deste histórico percebemos a necessidade de retornar ainda mais e chegamos, então, a Denis Diderot (2005), com seu texto *Discurso sobre a poesia dramática*, escrito em meados do século XVIII. No entanto, todas essas obras não foram suficientes para que pudéssemos compreender a vitalidade no melodrama enquanto imaginação. Por isso retornamos ainda mais, a partir de Peter Szondi (2004), ao drama burguês. No estudo desse gênero e no desejo do melodrama de incorporar o prestígio da tragédia conseguimos delinear com mais exatidão a vitalidade da imaginação melodramática.

Para realizar tal tarefa nos voltamos a um autor fundamental para a comunicação, pela importância de suas contribuições com os estudos culturais, mas que iniciou sua caminhada acadêmica pelo teatro. Raymond Williams produziu obras fundamentais para a análise do teatro e da remodelação do gênero trágico ao longo dos séculos. Obras como *Tragédia Moderna* (2010) e *Drama em Cena* (2002), somadas ao ensaio *A tragédia grega* (2010), de Albin Lesky (2010), nos levaram a algumas constatações que clarearam a análise sobre o tema em questão. A força do trágico e sua utilização para despertar o prestígio no melodrama, estratégias adotadas no século XVIII, foram fundamentais para que séculos depois pudéssemos realizar a análise do filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos*.

Percebe-se, nas leituras, a necessidade de entender a tragédia não no sentido de gênero original, mas pelo viés de “trágico” ou de “ação trágica”. É sobre esse foco que ela passa a despertar um leque de interpretações e ideias trazidos à memória ao simples mencionar da palavra “tragédia”, e não simplesmente por representar um mero conjunto de obras. Raymond Williams (2002) explora essa potencialidade do trágico e o relaciona à questão da tradição, da cultura, da desordem e, finalmente, da revolução.

Para compreender melhor a composição dessa amplitude e as reverberações para a imaginação melodramática tivemos que necessariamente retornar ao teatro. Mais especificamente, foi preciso retornar ao gênero do drama burguês do século XVIII e seu diálogo com reformulados conceitos da tragédia, com o objetivo de compreender os contornos ainda presentes nessa maneira melodramática de enxergar o mundo, ainda não datada.

Nesse percurso tivemos a grata surpresa de observar que o retorno a três séculos anteriores à produção do filme a ser analisado nos aproximou e enriqueceu ainda mais a compreensão da estrutura que lhe dá corpo. Quanto mais retomamos aspectos como o decoro nas falas e nos gestos, a repressão de instintos, a sentimentalidade e a família patriarcal burguesa, mais nos aproximamos do nosso objeto de análise e constatamos como durante

esses séculos foi sendo reinventada a já conhecida “maneira de olhar o mundo” que conceitua a imaginação melodramática. Os mesmos conflitos e incidentes continuam se repetindo, sempre revigorados e negociados com as transformações históricas.

Assim, ao longo dos séculos os pressupostos morais que norteiam os personagens, os incidentes da trama e os efeitos especiais – realizados de forma distinta do teatro pelo cinema – vêm se alterando. Permanece o mesmo olhar que espera a punição para os perversos e um final recompensador para os esforçados. No emaranhado de características melodramáticas reinventadas ao longo dos séculos há um eixo estruturante que não se alterou porque talvez nesse ponto resida o sucesso de sua permanência: são os personagens das mulheres, que, prioritariamente, marcam o enredo melodramático.

Provavelmente uma das primeiras imagens que nos vêm à mente ao pensar em melodrama é uma mulher com lágrimas nos olhos. Elas são responsáveis por indicar caminhos de esperança e expressar toda a sentimentalidade melodramática. Nesse processo, as mulheres acumulam papéis e tomam para si a responsabilidade de conflitos e confrontos. São elas que propiciam a sustentação necessária ao lar, que conquistam espaços, mas permanecem no embate, talvez eterno, entre o espaço público e o privado.

Nesse processo, seus próprios desejos são negociados e, em um cinema como o de Almodóvar, tal situação é levada ao extremo. Isso se dá não por gritos, mas por uma histeria velada que deixa o espectador duvidoso se o que ele vê na tela realmente é tão explícito quanto parece à primeira vista. É exatamente no instante em que se compartilha esse confronto com as personagens femininas, e se lança mão da imaginação melodramática de séculos atrás para compreender a obra, que *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) corporifica as contradições e o vigor do conceito de Peter Brooks (1995).

Utilizando a imaginação melodramática para compreender uma obra surge tanto o desconforto, talvez pelo estigma que habite a palavra 'melodrama', quanto o apaziguamento. Sabe-se que mesmo quando as personagens teimam em seguir os padrões mais canônicos e o final insiste em decepcionar os olhares ansiosos pelo desenlace coerente, resta ainda o prazer que vai se acumulando ao longo do filme, quando se percebe em si esses valores tantas vezes condenados. O amor, o perdão e a esperança, quando tomados por clichê ou não, ainda encantam e atraem. Diante de tais constatações é difícil não se encantar com o tema.

Para não nos perdermos é necessário então ancorar-se, com a mesma força desse encantamento, no método da análise fílmica. Jacques Aumont (2010) é explícito ao dizer que toda análise fílmica deve alcançar a produção de conhecimento e que se deve tomar o filme como o ponto de partida e de chegada da pesquisa. Diante de tal demanda é preciso partir da

descrição da cena para logo após alcançar a interpretação e a análise do filme analisado. O desafio é saber dosar aproximações e afastamentos, sem perder-se da sequência em foco e dos referenciais teóricos capazes de dialogar com a produção.

Todo esse potencial de interpretação e a emotividade despertada pelo melodrama não o coloca em um pedestal. Na verdade, por mais estimulante que possa ser retomar todo o seu contexto e perceber sua vitalidade no filme analisado, o melodrama nasceu, e permanece, sem muitas ambições estéticas e com nenhuma intenção de alcançar o *status* de sublime.

Consciente desse lugar de onde se deve iniciar qualquer análise, especialmente em se tratando de um tema tão amplo como o melodrama, analisamos o filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) para tentar enxergar melhor as encruzilhadas entre a imaginação melodramática, o gênero melodrama e a figura da mulher. Amparados pelo método da análise fílmica, propomos refletir sobre o alcance dessa imaginação, ao mesmo tempo em que delimitamos suas fragilidades e gratificações. Ao articularmos análise fílmica e conceitos norteadores do tema desde o início do trabalho, acreditamos que nos antecipamos na compreensão dos conceitos e enxergamos com mais clareza os pontos de sobreposição do melodrama teatral e do cinema.

Toda nossa pesquisa sobre o vigor da imaginação melodramática apenas tem reforçado a impossibilidade de exaltá-lo, além do que ele reforça ser desde a sua origem: uma lente por onde pode-se olhar o mundo sobre perspectivas relativamente dicotômicas. Mesmo em um cinema como o de Pedro Almodóvar, que explicita essas dicotomias para depois reduzi-las a pó, resta presente a necessidade desse pressuposto fundamental, que se arrasta ao longo dos séculos, atingindo teatro, música, cinema, televisão, dentre outros, nos fazendo intuir que há algo dessa imaginação incrustado não só nos olhares que se voltam para o cinema, mas para além dele.

Capítulo 1

Melodrama:
protocolos para olhar o mundo

1.1 O LUGAR DE ONDE SE PARTE

Quando Peter Brooks publicou a segunda edição de seu livro *Imagination Melodramatic*, em 1995, o cinema estava prestes a completar um século de existência, e, apesar de esse autor defender a hipótese da presença de uma imaginação melodramática especificamente nas obras de Henry James e Balzac, seu estudo ganhou proporções especialmente relevantes pela extensão que o conceito, título da obra, encontra em determinadas produções cinematográficas. Brooks propõe a presença da renovação do melodrama, nascido no teatro do primeiro ano do século XIX, por meio das mais diversas facetas que convergiram na criação de uma modernidade palatável aos sentidos de um público hiperestimulado.

O melodrama teria ultrapassado uma definição de gênero⁴ para alcançar o patamar de imaginação. Como imaginação melodramática, poderia tanto ser utilizado no cinema de estrutura clássica, zelando com maestria por características que se renovam ao longo dos séculos, como ter explorada sua estrutura potencialmente capaz de provocar autonomia do indivíduo em relação à obra, dependendo da maneira como é apropriado.

Independentemente da abordagem de reciclagem adotada, permanece a forte necessidade de introduzir o espectador em sonhos e fantasias. Pelos olhos do público se constrói uma trama cheia de reviravoltas e identificações, capaz de cativar de uma maneira muito difícil de desvencilhar-se, também, graças à forma como remete o indivíduo a essa imaginação anterior ao próprio cinema.

O cinema canônico conseguiu, com primazia, transpor e adaptar a imaginação melodramática, que Peter Brooks analisou a partir da literatura, para um original grau de afetação do público. O problema é que haveria uma instância de envolvimento com obras produzidas partindo dessa imaginação, que minimizaria níveis de autoconsciência, atingindo o espectador em seu ponto mais frágil, naquilo que ele carrega, oculta e negocia o tempo todo: seus julgamentos *sobre* e a maneira *como* enxerga o mundo.

Segundo essa lógica, muito mais do que tratar de “melodrama”, caberia a problematização do “melodramático” que se embute nas mais inesperadas e improváveis

⁴ Consideram-se gêneros cinematográficos a reunião de determinadas características que delimitem certo ciclo de filmes, que partilham aspectos e similaridades quanto a personagens, enredos, utilização dos cenários, sons, etc. Robert Stam (2009, p. 151) afirma que a forma mais proveitosa de se utilizar um gênero seria entendê-lo “como um conjunto de recursos discursivos”, utilizando-o “do campo da taxinomia estática para o das operações ativas e transformadoras”.

produções artísticas. Para além do substantivo, o que veríamos, e aqui já estamos pensando em cinema, e o que prevaleceria de maneira muito mais agressiva é a atribuição de valores.

É nessa ação que reside o adjetivo “melodramático”, ponto de partida para o rompimento da visão do melodrama enquanto gênero para tornar-se imaginação. Por essa nebulosa distribuição de qualidades e defeitos o espectador seria guiado a fim de, pelo filme, trazer à luz uma moral melodramática oculta que forneceria um arcabouço de refúgios e procedimentos de compreensão do mundo para indivíduos herdeiros da modernidade e fragilizados por ela.

Abordar uma forma imaginativa tão ampla demanda delimitações quanto aos referenciais teóricos, de onde se parte e o que, prioritariamente, se observará nos filmes que passam pela imaginação melodramática. Em prol de articular esse problema, que também é metodológico, voltamos nosso estudo à problematização de como o eixo central do melodrama, a figura da mulher, se articula e é reinventada nessa forma narrativa, seja por meio da subversão de suas características principais ou por sua exaltação. Desse modo, nossa hipótese é que mesmo um cinema que se propõe a apropriar-se do melodrama com o objetivo de construí-lo de uma forma mais crítica não consegue afastar-se completamente da força dos princípios mais canônicos ou ignorar os fundamentos mais essenciais dessa imaginação.

Trabalhamos a hipótese de que, para além da oposição homem e mulher, a figura feminina no filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) condensa aspectos capazes de tornar possível vislumbrar um novo melodrama. Nessa remodelagem seriam dosadas exaltação e ironia, que reestruturariam a imaginação melodramática à medida em que o espectador, a princípio sem muita consciência, reconhece a impossibilidade de afastar-se das prerrogativas melodramáticas estruturantes de seu olhar. Assim, objetivamos problematizar e, de certa forma, contribuir para atualizar o melodrama a partir de um cineasta que subverte suas características primordiais talvez justamente para reforçar a vitalidade dessa imaginação.

Com essa proposta embarcamos na tarefa de aproximar uma forma dramática nascida no século XIX e o cinema de Pedro Almodóvar que, ao mesclar o canônico e o moderno, faz o espectador vivenciar “sob a pele que habita” um melodrama rejuvenescido. Para irmos a fundo nesta pesquisa, torna-se necessário retornar até o drama burguês do século XVIII, uma vez que foi esse gênero que constitui o melodrama e fez com que ele passasse por suas primeiras atualizações até ganhar a forma de imaginação. Ali podemos encontrar características marcantes e ainda não superadas. Como podemos organizar essas hipóteses que surgem quase como estímulos?

Um primeiro ponto para se compreender essas alterações parte da maneira como a família é o tema central do melodrama. O nascimento do gênero teatral do drama burguês, que daria origem ao melodrama, ascendeu na Europa juntamente com a burguesia, atribuindo um novo sentido à palavra “família” e destinando a ela tanto a possibilidade de oferecer alento como de produzir conflitos.

Com a consolidação burguesa a estrutura familiar ganhou cada vez mais a responsabilidade para zelar do bem-estar geral. Especialmente para as mulheres, a família representava refúgio, contudo, mais arrebatador do que esse sentido era a estrutura familiar, que passou também a representar, de maneira mais intensa do que até então, a raiz de uma série de conflitos e privações individuais. Segundo Peter Szondi (2004), no contexto do século XVIII a questão decisiva era muito mais o reposicionamento na relação público-privada do que propriamente a oposição entre burguesia-aristocracia. Essa afirmação sem dúvida alcança a mulher.

Assim, se a pequena família burguesa foi reinventada graças aos conflitos de costume que as mulheres enfrentavam, ainda é possível constatar que é por meio delas que se apresenta, hoje nas telas e antes no teatro, uma ânsia por expressar gestos, emoções, gritos e silêncios impregnados na recorrente e conhecida sensação moderna de transcender o espaço privado e encontrar refúgio fora do lar. Essa premissa é o fundamento básico do desamparo feminino na modernidade e eterno mote melodramático.

No melodrama, a inquietude feminina nasce do sufocamento produzido a partir do espaço privado, que parece existir quase como *a priori* quando abordamos essa forma imaginativa. As personagens femininas, ou aquelas que assumem esse papel, estão permanentemente desconfortáveis com o espaço da família, que não mais lhes parece confortar. Esse descompasso produz nas mulheres, de maneira recorrente, um desconforto em cena, fato recorrente nas tramas.

As mulheres no melodrama, além de expressarem mais explicitamente os conflitos a serem vencidos, são lançadas para fora de casa, porque é lá que reside a possibilidade de reinventar sua própria feminilidade. Seja em produções canônicas ou nas de ruptura, permanece o constante convite para que as personagens femininas continuem utilizando antigos referenciais melodramáticos como alicerces de suas ações. O público espera delas certas atitudes que, quando não correspondidas, provocam estranhamento.

Mesmo quando aceitamos o conceito do melodrama como imaginação, termo disseminado por Peter Brooks (1995), e por esse viés analisamos a presença das mulheres em cinemas como o de Pedro Almodóvar, ainda assim falamos de enredos melodramáticos

revigorados, porém saudosos de suas características originais. Embates entre o espaço público e o privado que atormentavam as mulheres no século XVIII continuam sendo matriz de enredos construídos no século XXI. Esses referenciais de narrativa nunca esgotados reafirmam não só a vitalidade como certo olhar sobre o mundo da imaginação melodramática que não se alterou de maneira radical.

Somente podemos construir o raciocínio até esse ponto, retomando o histórico do melodrama, levantando perguntas e enxergando por uma nova vertente a configuração dessa forma imaginativa em um período histórico bastante contraditório. Nessa era, ao mesmo tempo em que se adota o antropocentrismo, que negocia verdades absolutas da religião sobre a lógica do consumo, antigos dogmas não deixam de estar presentes na estrutura cinematográfica de um modo imaginativo que não se reduz apenas ao cinema, mas que encontra nele seu “habitat estimulante” (HUPPES, 2000, p. 10).

Tal amplitude de estímulos torna necessário abordar o melodrama delimitando claramente o objeto a ser analisado e prezando pelo estabelecimento do lugar de onde se analisa essa realidade movediça. Inevitavelmente, é necessário lançar critérios de pesquisa propondo separar, para poder analisar melhor, as encruzilhadas cinematográficas do melodrama e da mulher. Para alcançar esse objetivo é preciso ancorar-se nos procedimentos de um método.

Por esse motivo, introduzimos *a priori* alguns esclarecimentos quanto ao fascínio exercido pelo cinema e pelo método da análise fílmica. Esses conceitos, assim como o de cinema de estrutura clássica e de imaginação melodramática, originário de Peter Brooks (1995), continuarão a ser retomados e redefinidos ao longo do trabalho. Façamos um parêntese sobre alguns pressupostos básicos do cinema canônico e vejamos como eles passam por releituras nos melodramas de Pedro Almodóvar.

O cinema americano da virada do século XIX para o XX, que se consolidou como hegemônico, construía para o público uma situação muito singular: o isolamento. Diante da tela, observando o mundo pelo olhar privilegiado da câmera – abordando, nesse momento, o cinema de estrutura clássica –, se oferecia ao público o mais confortável ponto de vista possível, levando-o a embarcar naquilo que Mauerhofer (1984) chama de “situação cinema”. Diante do isolamento de toda fonte de perturbação visual ou sonora alheia ao filme, o público envolvia-se e tinha, gradativamente, seu olhar transformado em devoto servo daquela forma cinematográfica. A princípio, esse quadro pode inspirar o julgamento de um espectador passivo e que se envolve sem muita dificuldade no enredo melodramático.

Em uma condenação extremista, deixa-se de perceber que esse processo não é tão óbvio quanto parece à primeira vista e que também nesse espaço há oportunidade para a produção de conhecimento. Afinal, se o isolamento do público diante da obra existe é porque há, acima de tudo, a presença de uma estrutura narrativa cinematográfica bastante sólida que, por inúmeros procedimentos, entre os quais se incluem estratégias do melodrama, cativam pela maneira como promovem o encontro do olhar e das imagens. Compreender esses procedimentos melodramáticos está entre nossos objetivos.

Mulheres à beira de um ataque de nervos (1988) apresenta uma inicial transparência no que se refere à formação do conflito, fazendo com que o espectador intua estar diante de uma produção de assimilação pouco trabalhosa. Contudo, Pepa, nossa protagonista, não dividirá com o público sentimentos e conflitos claramente expostos em palavras ou explicações, como se esperaria de um melodrama canônico.

Os elementos compartilhados pelo público e facilmente identificáveis em um melodrama, como, por exemplo, a expectativa da recompensa do sofrimento, nem sempre se materializam. Na verdade, mesmo quando esses objetivos são alcançados, tal conquista não deixa de ser frustrante tanto para as personagens quanto para o público, que se vê fragilizado pela maneira como sutilmente máximas melodramáticas, tais como a esperança de recompensa, são mote para ironias.

É quando tudo caminha para determinado final e não o encontra que outra vez a trama melodramática almodovariana exemplifica sua mutante imaginação não esgotada. Ela instiga o público a desejar um final coerente, e até mesmo chega a oferecê-lo, contudo, nesse processo, acaba por explicitar para o espectador a fragilidade de sua dependência por explicações gratificantes.

Essas narrativas carregam a tendência de, na contramão da exasperação predominante, sorratamente zombarem do público quando este constata que, existindo a esperança da reviravolta e de uma imaginação que invariavelmente promete a restauração, sempre haverá melodrama em algum nível. Isolado diante da tela, mas envolvido por um mar de explicações e redundâncias, como no cinema canônico, ou sem poder contar com os amparos esperados, em produções de ruptura, esse público tem que necessariamente reposicionar toda uma maneira pré-concebida de acompanhar filmes.

Afirmamos que mesmo o cinema de ruptura demanda do espectador que inicie seu lançar-se sobre o filme a partir de pressupostos da imaginação melodramática. Diante da tela, o olhar do público corre apressado para identificar quem são os personagens principais, quais seus conflitos e o que se pode esperar de cada uma delas. Por isso dizemos que mesmo

quando supostamente há uma mudança de olhar sobre o filme, algo requisitado pelo cinema de ruptura, tal ação não é capaz de quebrar completamente máximas da imaginação melodramática.

Na verdade, essas máximas são retomadas para incitar o público a desconfiar delas. Contudo, a matriz de enredos continua a mesma: permanece no cinema o dilema dos personagens como espaço de negociação de esperanças compartilhadas com o público. As expectativas são fundamentais e necessárias.

Não falamos em cumprimento de finais felizes, seja nos filmes de Almodóvar ou nos melodramas da década de 1940 e 1950, mas da força de uma eterna promessa de consolação, que se engendra seja em produções que rompem com o melodrama canônico, seja naquelas que lhe são devotas. É essa promessa que remedia mesmo os mais infelizes dos finais, que apazigua o espectador diante da morte do mais pudico dos mocinhos e acolhe a esperança que consola, mesmo efemeramente. Contudo, todas essas hipóteses somente podem ser compreendidas e justificadas na análise do filme.

Nas cenas iniciais de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) conhecemos Pepa não pelo seu rosto, mas pela fotografia ao lado da cama, na qual está acompanhada de Iván, pela cartela de comprimidos quase no fim e pelo *tic tac* de diversos relógios que tentam, inutilmente, acordá-la do mundo dos sonhos. Anteriormente alertado de que, diferentemente de Noé e apesar de cuidar de casais de animais na varanda de seu apartamento, ela não conseguiu salvar o seu próprio romance, o espectador fica ciente do enredo central: o término de um relacionamento.

O conflito apresentado é reforçado por cenários, falas, expressões, sons e montagem, pontos de partida compartilhados pelo melodrama e pelo cinema de estrutura clássica. Essa apresentação inicial, semelhante ao que se esperaria do cinema canônico, faz com que o espectador seja introduzido e guiado na trama em tons de ingenuidade. Logo em seguida essa sensação inicial vai se modificando.

Enquanto a protagonista dorme, a promessa de consolação que impulsiona a narrativa é reforçada por uma voz que promete, mais para o público do que para a própria Pepa, “Jamais quero te ouvir dizer 'sou infeliz'”, remetendo de antemão à canção de abertura. Apresenta-se a jura de amor quebrada enquanto se recorre ao já consagrado amor não correspondido. A voz que se escuta é a do homem que a abandonou, deduzirá o espectador. Mas não será essa voz e nem ao menos o apelo emotivo dessa frase que despertará Pepa de seu sono. Ela permanece fingindo-se completamente alheia ao público.

O que a faz saltar da cama despertando do sono provocado por soníferos também não é o soar do telefone vermelho. Pepa desperta exatamente no instante em que, para a secretária eletrônica, Iván confessa “eu não te mereço”. Esse momento é emblemático porque aqui reside mais um lançar do público a imaginação melodramática tão recorrente quanto cativante.

No melodrama canônico cinematográfico é exatamente o não merecimento que, por apresentar uma impossibilidade, impulsiona as personagens a superarem desafios e se tornarem “melhores”. São as fragilidades e incapacidades humanas, sempre passíveis de se reverterem em transformação ou motivação, que dão sentido à obra. Nesses pontos frágeis das personagens residem suas virtudes e a oportunidade de retorno ao equilíbrio idealizado, mote para a pedagogização moral do público.

Há a recorrência de uma promessa implícita da trama de que tudo irá se resolver graças à esperança fornecida por uma força interior capaz de tornar vencedor o maior dos fracassados desde que ele se proponha, pela via da bondade, a enfrentar um conflito com intrepidez e honestidade. Contudo, essas características alcançam apenas determinados melodramas e não são capazes de resolver o conflito Pepa-Iván. Nesse casal têm-se a personificação de um novo reposicionamento da imaginação melodramática que talvez venha romper com as considerações de Peter Brooks.

Há o retorno a uma não priorização da palavra em prol do reforçar de gestos⁵ e olhares. Os passos são sempre firmes, as roupas têm algo a dizer e os objetos ganham personalidade, passando inclusive a exercer certas prerrogativas sobre os personagens. Apesar desses elementos para a construção da realidade fílmica serem comuns a tramas que se utilizam do cinema de estrutura clássica melodramático, nesse caso temos a reformulação de seus pontos principais, que passam a ser abordados sobre novas perspectivas e procedimentos.

O desespero da protagonista não vem por gritos, histeria ou choro. Até mesmo a canção que a princípio berra o refrão “*soy infeliz*” cessa diante da corrida de Pepa rumo ao telefone, momento máximo de tensão que no cinema canônico seria a ocasião ideal para uma trilha sonora que inspirasse suspense ou desespero. O som dos passos apressados de Pepa parece destoar da cena, afinal, o que o público mais esperava ouvir é uma trilha sonora que marcasse a angústia da protagonista. O olhar do espectador, já aguçado pelo cinema de

⁵ Antecipamos a importância da pantomima para Denis Diderot, um dos percursos do que seria o melodrama no século XIX. “Desse modo, a pantomima é colocada a serviço da reprodução da diversidade empírica, ela é um meio artístico do realismo, tanto mais importante porque nos dramas de Diderot a linguagem renuncia, de forma consequente, a toda estilização pelo metro e pela rima, sem poder, no entanto, adequar-se à particularidade a ser reproduzida” (SZONDI, 2004, p. 107). Diderot fala em “drama sério burguês”, e não apenas “drama burguês”, para remeter ao *genre sérieux* que se situa entre a tragédia clássica e a comédia jocosa, que tinha por objeto o riso pela explicitação do vício e do ridículo.

estrutura clássica, espera do filme determinadas respostas que ora se concretizam e ora teimam em não acontecer.

Porém, mais importante do que explicações ou sentimentalismos, nesse novo melodrama é preciso fazer com que o público “sinta”, não com uma intenção de levar as lágrimas ou de afetar-se a tal ponto que ele se esqueça de si mesmo, gerando identificações desmedidas com a personagem, mas para que esse espectador se aproxime da trama o suficiente para compartilhar imaginações. Apesar do cenário, da canção e dos sentimentos universais parecerem comuns tanto ao público quanto à trama, o toque de não ingenuidade, retomando o termo de Ismail Xavier (2003), se dá na medida em que há um estranhamento com as oscilações entre os excessos, as ausências e as identificações do filme.

A moral aqui, antes de ser oculta, como discorreu Peter Brooks (1995), é aberta de tal maneira que causa a sua própria inversão, dificultando tentativas de categorização dessa obra no cinema de estrutura clássica ou no cinema de ruptura⁶. Se há identificação com nossa protagonista é em um nível mais afrouxado do que usualmente se percebe em um filme de estrutura canônica. Contudo, lembramos que se o público entra em uma sensação de estranhamento com esse filme isso se dá porque há algo que inevitavelmente o aproxima daquele sentimento/personagem, afinal, ele mesmo se reconhece no estranho, relutando em admiti-lo como um pedaço de si.

Exatamente por isso necessitamos deixar claro o lugar de onde se parte para o filme e o que ampara esse olhar, ponto de partida para posteriormente entendermos como essa sensação de estranho-íntimo, tão cara em Almodóvar, também tem muito a dizer sobre uma atualização do modo melodramático no cinema. É preciso saber como olhar para o conflito de Pepa e Iván, moldando o olhar para enxergar por certa lente de dúvida, levantando perguntas que serão muito mais gratificantes do que as raras respostas que o filme oferece. É a partir daqui que podemos pensar em uma real adoção da análise fílmica e em sua adequação para o estudo do melodrama.

A perturbação que envolve uma tentativa de estudar o melodrama se inicia porque essa forma dramática apresenta em si um grande paradoxo: ao mesmo tempo em que fornece um modo de compreender o mundo plenamente coerente, se o indivíduo aceita jogar com suas regras, a ele falta, pelo menos aparentemente, a oferta da possibilidade de autonomia desse sujeito, quando este é lançado para fora dos seus parâmetros de compreensão mais facilmente

⁶ Evitando iniciar uma longa discussão sobre o conceito de cinema moderno, que não vem ao caso neste trabalho, optamos pela expressão “ruptura” para caracterizar um modo de produção cinematográfico que se afasta do hegemônico, mas que não deixa de se vincular a ele, uma vez que é com essas concepções que esse segundo modelo de cinema efetivamente rompe.

elaboráveis. Cobrado a responder a uma realidade que não se encaixa nos moldes do certo e errado, dando a essa dicotomia o tom trágico do inevitável, ainda é preciso que se tenha um lugar seguro de onde partir e lançar-se para essas não continuidades.

Assim, esse tipo de produção cinematográfica é capaz de promover uma forma de envolvimento, em que, muitas vezes – embora uma imediata condenação extremista não deixe perceber – há também espaço e oportunidade para a produção de conhecimento nada óbvio. Esmiuçar essas estruturas narrativas, especialmente sob os parâmetros de interpretação oferecidos pelo método da análise fílmica, permite que se entenda melhor o contexto das obras, gerando uma produção de conhecimento a partir delas, como argumentou Jacques Aumont (2010).

Essa produção de conhecimento se dá aos poucos e a duras penas, se quisermos adiantar o vocabulário melodramático, uma vez que se deve organizar para, a um só tempo, não estabelecer normas e parâmetros de apreciável ou deplorável em uma produção, mas ir dosando aproximações e afastamentos em prol de levar o filme ao confronto com um contexto cinematográfico mais amplo, capaz de dialogar com nossos objetos iniciais de análise e a cultura onde eles estão imersos. É nesse ponto que é possível gerar um saber que abarque cinema e cultura.

Fica a intuição, desde já, de que esse método demanda a elaboração de um modelo próprio de análise, estando o analista em constante movimento diante da obra, consciente que seu estudo, inicialmente voltado para determinado fragmento ou filme, remeterá a um contexto maior. É preciso entender que aquelas imagens, isoladamente desconexas, quando montadas apresentam tanto o local de partida como o de chegada de qualquer análise (AUMONT, 2010), e que para manter o equilíbrio entre o parcial e o global dentro da produção é preciso também utilizá-la como suporte para enxergar determinada situação sob as mais diversas lentes.

Ainda pensando em termos de pressupostos para a análise, é importante lembrar que vários estudos, em especial os de Peter Brooks (1995), Silva Oroz (1999) e Ismail Xavier (2003), como abordaremos, estão voltados para desmistificar a compreensão do melodrama apenas como um gênero, o que inevitavelmente gera a tendência de resumi-lo em poucos adjetivos. Mais do que tratar de melodrama, talvez seja produtivo desde já levantarmos a hipótese da necessidade de se olhar os filmes não a partir de um conceito fechado, mas pela ótica dessa imaginação expansiva que possui como característica inata a facilidade de se engendrar nas mais diversificadas produções cinematográficas, mesmo naquelas que se propõem a criticá-lo.

Afinal, essa forma dramática passa por todos os gêneros e já nasce complexa. Caso seja analisada em profundidade e se pensarmos em sua presença no cinema, desde suas primeiras utilizações, no início do século XX, alcançando o ápice nas décadas de 1940 e 1950, vislumbramos um modo melodramático que se altera de forma contraditória, mas exatamente por isso perdura, reafirmando sua vitalidade.

Mais do que isso, carrega uma série de nuances que vão para além dos melodramas canônicos e talvez encontrem sua plenitude em um cinema como o de Pedro Almodóvar. Nesse cineasta, as principais características melodramáticas são corrompidas justamente para quebrar qualquer tentativa de enquadrá-las como simplórias, impulsionando o público a reconceituar toda a concepção compartilhada sobre o que é o cinema clássico.

Por isso, quando escutamos os quase três minutos de um bolero cujo refrão é “*soy infeliz*” e que abre *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), não podemos simplesmente considerar estar diante de um dramalhão melodramático exagerado. Mesmo com todo o exagero, há algo ali de compartilhado e estranho com essa canção que não se dá apenas em um nível de envolvimento pelas emoções.

A aversão àquele lamento escancarado não deixa de também provocar a admissão de uma armadilha para o reconhecimento do espectador. O sofrimento está presente, mas não em termos de aprisionamento raso pelas emoções, afinal, mesmo que todos os personagens do filme sofram em determinado nível, os sofrimentos não são iguais e em muitos casos podem ser sofisticados. Incitando esse raciocínio, o filme começa desde já a provocar no público uma alternância de atração e repulsa pelos conflitos dos personagens, e, conseqüentemente, pela própria narrativa.

A diferenciação com um cinema canônico, que envolve o espectador em uma sensação quase completa de isolamento é que, nesse caso, o envolvimento estimulado é logo em seguida reprimido pelo esforço do filme de, ao apresentar o esdrúxulo de maneira tão aberta, provocar uma autoconsciência que limita qualquer identificação plena. Os exageros que saltam aos olhos pela via do patético, especificamente nessa produção, promovem um meio tom entre a trivialidade e o inédito que caminha para provocar uma identificação indireta entre público e personagens.

Haveria assim, apesar das incoerências e transformações, um lugar a partir do qual certo cinema, ainda melodramático, mas não hegemônico, se apoiaria para produzir suas inversões, ironias e reposicionamentos morais. Remetemos à consideração de Sílvia Oroz (1999) sobre o legado judaico-cristão, que estabelece princípios morais a serem seguidos por

filmes, fornecendo os fundamentos a partir dos quais mesmo cinemas como o de Almodóvar partiriam para alcançar suas rupturas.

Concordando com essa perspectiva, Guido Bilharinho (2010, p. 85), em um ensaio sobre esse cineasta, considera que “a religião está entranhada com tal intensidade na formação dos indivíduos que, mesmo depois de terem, como se diz, perdido a fé, continuam marcados pela herança que lhes adveio do seio familiar e de sua formação pessoal”.

Inevitavelmente, valores pautados em julgamentos sobre o mundo – carregados com grande senso de justiça –, que floresce na oposição de forças bondosas e perversas, são o mote central mesmo nessas produções “perdidas da fé”. É nesse ponto que nos perguntamos se seu rompimento com o melodrama não seria apenas parcial. Contudo, como delinear essas estruturas em filmes que tentam romper, exaltar ou ironizar, em meio a proibições e liberdades controladas, onde cada vez mais os personagens, fazendo alusão ao público, não sabem mais “o lugar certo de colocar o desejo”⁷.

De que maneira atualizar essa imaginação melodramática em uma forma cinematográfica que lida apenas o mínimo necessário com o coerente? Que derrete qualquer solidez e reduz tudo a termos binários justamente para apontar a fragilidade desse modelo de oposições diretas entre o certo e o errado ou o público e o privado? Afinal, se o melodrama, desde suas raízes é acima de tudo um não estranhamento, como é que exatamente por esse viés ele é reinventado nos filmes de Pedro Almodóvar?

Partindo do pressuposto de levar uma pedagogia de certo e errado recheada por uma moralidade oculta, o melodrama fornece ao seu espectador procedimentos de *como* interpretar o mundo, induzindo-o a, por si só, retirar da narrativa tudo o que ali foi cuidadosamente embutido. Contudo, esse movimento não é único.

Há sempre uma filiação necessária para que o público reconheça o que vê, crie expectativas, identifique-se com os personagens e alcance algum tipo de prazer com a sensação de observar com pouco ou nenhum comprometimento. Tornar mais delineada a presença da mulher, figura essencial para formar o cenário dos espaços melodramáticos, evitando preconceitos ou simplificações, será um de nossos objetivos.

O ponto chave para isso é perceber, e quase sistematizar a partir do filme, a maneira do melodrama ditar, de forma espantosamente bem-sucedida, um protocolo de como se viver em meio aos infortúnios que assolam especialmente os bons, oferecendo alternativas para a

⁷ Nesse trecho fazemos alusão à música “Pecado original”, de Caetano Veloso, que apresenta de maneira engenhosa as intersecções entre a mulher, a religião e o desejo. A canção termina com a frase, que também vem muito a calhar nessa aproximação entre melodrama e o feminino, “mas a gente nunca sabe mesmo o que é que quer uma mulher”. Esse último trecho retoma uma das grandes questões deixadas em aberto por Freud.

desolação ou a esperança para o sucesso que, inevitavelmente, alcançará os esforçados. No melodrama sempre se parte rumo a essa missão. Utilizamos essa expressão para já lembrar um desses protocolos de engajar o espectador na narrativa: convidar o público a assumir papéis psíquicos, como ensina Peter Brooks (1995).

É a partir de personagens bem definidos (pais, mães, bons, maus, bobos) que a busca por expressar tudo de maneira clara, simples e bem delimitada se inicia, sempre prezando em ter o espectador como o maior confidente dos personagens, como aquele que tudo vê, muito julga, mas que, no cinema hegemônico clássico, não interfere no que se passa na tela de maneira direta. Pepa é dona de casa, dubladora, atriz, amiga e, ao final do filme, será mãe – estas são algumas características que a apresentam e acionam olhares dirigidos do público sobre ela. Pelo fato de o próprio espectador compartilhar, de certa maneira, esses papéis, ou ser capaz de identificá-los, realiza relações ou julgamentos sobre o filme, adiantando ações esperadas tanto para si quanto para os personagens.

Há a utilização de toda uma essência de características melodramáticas para explicitar sua fragilidade quanto a limites estéticos, o que não implica uma contradição. É justamente por não romper com certa forma e conteúdo do cinema de estrutura clássica melodramático que a trama mantém-se inteligível para o público, utilizando a adjetivação típica do melodrama para evidenciar essas estruturas.

Afinal, há certo grau de imaginação melodramática, para remeter mais uma vez ao termo de Peter Brooks (1995), que se instala nesses filmes, apesar da sua carga de ironia, para gerar no espectador uma sensação provocativa de interpretação do mundo. Mesmo subvertendo o melodrama, naquele instante uma “verdade” não deixa de ser dada, incitando a certeza de possuir o privilégio por poder aceitá-la sem questionamentos mais complexos.

O filme fixa uma lógica interna coerente e assimilável, produzindo no público a sensação de compartilhar sentimentos com os personagens. Nesse novo melodrama, cenários, gestos e palavras dão o tom de irrealidade, como se todo o enredo não passasse de um devaneio durante uma noite de sono, produzindo, ao mesmo tempo, outra sensação: a da irrealidade. Interessante que é justamente esse irreal ou inverossímil na narrativa o responsável por resgatar de maneira crucial e insistente as características melodramáticas. Não é por acaso que *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) se inicia com Pepa sonhando.

Com a ilusão do amor eterno de Iván quebrada, a protagonista sonha com seu amante segurando um microfone e dizendo clichês românticos às mais variadas mulheres. Para ilustrar que se trata de um sonho, e não da “realidade”, a sequência ganha tons de cinza. Com

um microfone na mão Iván caminha, com o reflexo de prédios ao fundo, flertando com mulheres estereotipadas por suas roupas. Todas agradam Iván, mas a única que responderá a seus galanteios será uma prostituta que, após ouvir dele “te aceito como és”, responde “que bom”.

Temos nessa cena o exemplo da inversão do que usualmente se esperaria das personagens femininas no melodrama sem que seja perdido o zelo por preservar a coerência da cena. Nesse caso, as mulheres, além de serem desprovidas de uma caracterização pudica, estão presentes para indicar o desejo de completude da protagonista de ser todas as mulheres do mundo e de, ao mesmo tempo, se assumir mulher única, como feita em mosaico, tomando papéis de acordo com o gosto de seu amado.

A voz *off* de Pepa no início do filme resgata a narrativa bíblica de Noé, já enraizada na imaginação do público, para trazer à superfície dos corpos de personagens e espectador a sensação de seu desejo, também reafirmado nesse sonho, de abarcar um amor ideal de Iván e protegê-lo das tormentas cotidianas. Com essa representação, o objetivo maior da protagonista de restaurar seu relacionamento torna-se claro para o público. Repare que sua ambição é salvá-lo, mas, também, salvar-se dele.

Essa Pepa que é, no início, propositadamente frágil e vulnerável, se transformará radicalmente ao longo do filme, passando pelo processo de retomar o controle de sua feminilidade à medida que assume diversos papéis psíquicos melodramáticos não em prol de suprir seu amante, mas de satisfazer seus próprios desejos. Como essa e outras cenas podem nos levar a pensar um melodrama que se constrói somando figuras femininas que partem como em busca de uma missão pela tão almejada autonomia?

Somente poderemos tentar responder a essa questão a partir dos filmes, deixando que nos sejam dadas, pela análise fílmica, as pistas para enxergar possíveis articulações entre essas relações melodramáticas modernas. Contudo, antes de prosseguir faz-se necessário retornar ao século XVIII para que possamos, por meio da análise do filme, buscar compreender como o melodrama gradativamente rompe com seu estado de gênero para firmar-se como um modo imaginativo de compreensão do mundo.

Apesar de para realizar essa tarefa precisarmos retomar um conceito de três séculos atrás, escolha que à primeira vista pode parecer infrutífera, consideramos que é justamente por dedicar atenção às raízes desse passado ainda não completamente superado que poderemos compreender com profundidade o alcance que a imaginação melodramática ainda possui.

1.2 AS ORIGENS DO CONCEITO DE GÊNERO

Com todos seus desdobramentos, a obra intitulada *Poética*, de Aristóteles, é tomada como o grande marco para que se consiga articular o conceito de gênero nas mais diversas produções literárias, teatrais e até cinematográficas. Inicialmente os estudos do filósofo grego se voltaram para demonstrar, prioritariamente, a superioridade da tragédia⁸ sobre a comédia, porém, conceitos como os de *mimese* e *diegese* são fundamentais não só para o teatro, mas também para a literatura e o cinema.

A ideia de gênero, desde a origem da palavra, nasce com a pretensão, que logo de início gera bastante desconfiança, de catalogar, com o máximo de “naturalidade possível” obras de acordo com características partilhadas, separando-as por categorias relativamente fixas. Essa ação soa um tanto rígida e não passível de negociação ou diálogo com o leitor/espectador provocando, a princípio, certo desprezo pelo processo de atividade inerente ao leitor/espectador diante de uma obra.

Contudo, a definição de gênero não é tão estática quanto parece inicialmente. Aos poucos foi se tornando evidente que a categorização em nível de superioridade ou inferioridade é menor diante do desempenhado culturalmente pelos diversos gêneros. A própria ação de estipular que uma obra pertence a determinado gênero já implica potencialmente diversos vieses de interpretação, uma vez que envolve mais questões do que simplesmente a reunião de características comuns a produções diferentes. Para pensar essas pluralidades é preciso retomar, brevemente, alguns parâmetros sobre os “gêneros iniciais” para, posteriormente, entendermos a maneira como podemos relacionar esse conceito com o de imaginação melodramática no cinema.

Os três grandes gêneros, que se depreenderam da obra de Aristóteles e dos quais inúmeras outras classificações se ramificam, são o dramático, o épico e o lírico. O primeiro é o que mais nos interessa. Yves Stalloni (2007) faz um apanhado geral da obra Aristóteles para discorrer sobre os gêneros primários, elucidando suas distinções sem deixar de explicitar seu processo de constante movimento e ramificação em outros novos gêneros, moldados pelo contexto histórico em que estão inseridos.

⁸ Em um ensaio sobre esse tema, Albin Lesky (2010) problematiza a tragédia grega destacando a envergadura que o conceito de “trágico” vem assumindo desde a Grécia Antiga. Segundo esse autor, a tragédia, nascida completamente afastada dos moldes judaico-cristãos, converteu-se em um adjetivo que permite sua aproximação não com uma moralidade cristã, mas com uma espécie de efeito educativo que ultrapassa princípios religiosos.

Na tragédia havia poucos elementos que se vinculavam de maneira definitiva, assim, o bem e o mal existiam nos mesmos personagens, que somente ao final da peça escolheriam um lado, envolvidos em um enredo no qual suas decisões afetavam a coletividade. Enquanto a tragédia trazia personagens nobres empenhados em resolver situações caóticas, zelando por apresentar esse cenário com verossimilhança, tempo e espaço estabelecidos, a comédia optava pelo oposto. Para Aristóteles, essa segunda forma dramática é inferior, uma vez que se volta para a imitação de homens sem virtudes, com assuntos populares, finais felizes e uma linguagem considerada simplória. No meio termo da tragédia e da comédia temos o drama.

O termo “drama” nasceu para designar uma ação teatral e não é considerado originalmente um gênero específico (COLIN apud STALLONI, 2007). Aos poucos, o “drama” passa a ser reconhecido por sua “estética específica”. Anne Ubersfeld (apud STALLONI, 2007, p. 65) afirma que “pode ser chamado de drama toda obra que, sem consideração de forma ou de código, de efeito patético ou cômico, constrói uma história, uma *fábula* que implica ao mesmo tempo destinos individuais e um universo 'social’”. Assim, os gêneros, em especial o dramático – que nos é, no momento, mais pertinente –, são movediços e tem algumas características permanentemente negociadas com o contexto histórico.

O drama burguês, gênero que originou o melodrama, por exemplo, tem suas raízes na intersecção da tragédia doméstica com a *comédie larmoyante*⁹, e foi possível não somente pela ascensão da burguesia com a Revolução Francesa, mas pela mudança de mentalidade que inundava a Europa em meados do século XVIII (THOMASSEAU, 2005). Em resumo, “[...] o melodrama seria a tragédia que a civilização mecanicista emergente ensejou produzir, ou então, a composição adequada ao horizonte que a revolução burguesa constitui, tanto da perspectiva artística quanto ideológica” (HUPPES, 2000, p. 10).

Ao encarar esses desdobramentos, torna-se evidente que tratar de gênero demanda aceitar seu constante movimento e diálogo com o contexto que o cerca. Assim como o gênero melodramático se originou graças a determinado momento histórico e as influências de outros que o precederam, devemos estar dispostos a continuar negociando seu conceito, aceitando uma maleabilidade que não lhe é exclusiva, mas sim compartilhada com os demais gêneros.

Ao analisar autores do drama burguês, ponto de origem para o melodrama do século XVIII, Peter Szondi (2004, p. 30) ressalta a necessidade de que o estudo não só desse gênero, mas sempre que for pensada a poética dos gêneros, atente especialmente à discussão da obra e

⁹ Também chamado de “comédia comovente”, esse gênero teatral promovia as lágrimas pela comédia à medida que usava mecanismos para fazer o público se deleitar com as virtudes dos personagens. A *comédie larmoyante* também influenciou o nascimento do drama burguês.

das teorias que a envolvem, evitando precipitar-se no que ele chama de “predefinição abstrata”. Assim, algumas poucas características estáticas não podem definir o melodrama enquanto gênero, especialmente no contexto atual, em que até mesmo esse último conceito é colocado em xeque.

A presença do gênero dramático em uma obra deve ser analisada não só pelas características que o contrapõem à tragédia ou à comédia, mas a partir do estudo desse material em seu contexto de produção, atentando-se para as transformações que o conceito sofreu e ainda sofre. Desde o teatro grego, a concepção da tragédia alterou-se ao longo dos séculos e ganhou diversas subdivisões. A *tragédie domestique*, citada há pouco, alcançou o teatro do drama burguês ao postular a aproximação gradativa entre espectador e personagens, fundamento que contrasta com a concepção original da tragédia clássica. Perceba que o conceito de gênero – teatral, cinematográfico ou literário – é articulado de maneira móvel e, em certo ponto, graças ao impulso e à necessidade de diálogo entre público e obra.

Talvez, assim como “o drama burguês não é tanto uma usurpação mas uma continuação legítima do drama sério e sua adaptação à realidade social da época” (idem, p. 112), o estabelecimento do gênero melodramático no início do século XIX, no teatro, e no século XX, no cinema, seja apenas outra demonstração da maleabilidade e continuidade, em determinado nível, do próprio drama burguês e de tantos outros gêneros reciclados pelo melodrama. Afinal, a categorização de um gênero e a análise de sua presença demanda, *a priori*, a leitura do contexto social da época em questão e da tentativa da elucidação dos fatores que estão implicados no local de negociação do público com a obra.

Dessa forma, tratar de gênero é também trazer para o primeiro plano questões relacionadas à cultura e às alterações históricas em suas mais diversas vertentes, situação que extrapola a restrição do conceito de gênero ao campo literário. Em constante movimento e alteração, eles são estruturados graças ao olhar do público que, mesmo possuindo uma concepção pré-estabelecida das características de gênero, o reposiciona a partir de seu contexto. Apropriando-nos dos termos de Peter Szondi (2004), é possível afirmar que o estabelecimento de qualquer gênero refere-se menos a um julgamento de superioridade e inferioridade do que a uma questão de *adaptação* de olhares sobre uma trama.

Por isso podemos atualmente nos deparar com produções anunciadas como de determinado gênero e nos surpreendermos com a forma como essas características iniciais são colocadas em xeque, sem que possamos desvencilhar nosso olhar de sua categorização inicial. Ou seja, mesmo que a tragédia tenha suas características modificadas ao longo dos séculos, permanecem aspectos de sua concepção original que após as inúmeras transformações

continuam sendo identificáveis. Afinal, e abrindo um parêntese para pensarmos o cinema de Pedro Almodóvar, é possível afirmar que nessas obras o conceito de gênero melodramático, *grosso modo*, permanece o mesmo de sua constituição no século XIX.

De maneira mais evidente, variam os valores de aceitação tomados pelo público. Esse exemplo é tão claro que hoje é possível produzir melodramas *gays* sem que esse enredo seja considerado uma ofensa ou inspire rejeição do público. Mantém-se a maneira de enxergar o mundo pela “voz muda do coração” (XAVIER, 2003, p. 94).

Tal movimentação se dá graças às concepções pré-estabelecidas de gênero na produção da obra e em sua leitura, estando permeadas pelo julgamento inicial do autor/leitor/espectador. Assim, “a familiaridade existe porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivo de diferentes grupos sociais e porque a narrativa de gênero supõe a existência de um repertório compartilhado que permite o diálogo” (LOPES; BORELLI; REZENDE, 2002, p. 251). Ao compreender essa situação podemos até mesmo considerar que a imaginação melodramática se constitui também em virtude dessa característica inerente ao próprio gênero melodrama.

O conceito de gênero cinematográfico, como nas demais artes, nasce da necessidade de organização de determinados filmes em grupos que possuem características comuns. Esse compartilhamento implica, como já dissemos, que o público adote certo olhar sobre a obra.

Ao considerar uma obra como melodrama, *western*, comédia ou qualquer outro gênero, o público se voltará para elas já com expectativas estabelecidas. Na adoção de uma postura ativa sobre a trama, o espectador negociará valores e lapidará seu olhar de acordo não só com os pressupostos da narrativa, mas com aqueles construídos socialmente. Tal percepção justifica a necessidade de as alterações que o melodrama, enquanto gênero, sofrer ao longo dos séculos sejam levadas ao crivo das transformações culturais e históricas que tornaram possível compreendê-lo como imaginação melodramática.

Considerando essa questão, Raymond Williams (1979, p. 184) afirma que os gêneros [literários] não são apenas uma série de regras a serem seguidas ou um tipo tradicional específico, mas “a combinação prática e variável e até mesmo na fusão daquilo que constitui, abstratamente, diferentes níveis do processo material social, que o gênero tal como o conhecemos se transforma num novo tipo de evidência constitutiva”. As relações sociais e históricas que se formam, considerando a existência de rupturas, mas especialmente de continuidade, devem ser levadas em conta no estudo dos gêneros, sejam eles quais forem.

Robert Stam (2009, p. 151), ao tratar especificamente sobre o cinema, afirma que a forma mais proveitosa de se utilizar um gênero é entendê-lo “como um conjunto de recursos

discursivos”, utilizando-o para sair “do campo da taxionomia estática para o das operações ativas e transformadoras”. Essa abordagem apresenta o diferencial de permitir enxergar o melodrama dentro do contexto de fonte de *recursos discursivos possíveis*, e não do mero atendimento burocrático de características comuns a diversos textos fílmicos.

Assim, o conceito de gênero melodramático é válido somente quando se aceita que dialoga culturalmente com o público. Essa concepção nos leva a entender que o melodrama aparentemente se mantém o mesmo não porque características do teatro do século XVIII continuam sendo utilizadas, mas porque há algo em sua estrutura que permanece, mesmo com as alterações culturais e históricas. Há certo olhar partilhado que se sobrepõe a essas mudanças. Nesse ponto podemos introduzir o conceito de imaginação melodramática.

Por *compartilhar repertórios*, como estudos anteriores elucidaram, um gênero é capaz de agir sobre imaginários em virtude da maneira como perpassa elementos culturais que se alteram, mas ainda assim mantém determinados aspectos. No caso do melodrama podemos assinalar o gosto pela sentimentalidade e os conflitos familiares, originários do drama burguês de Diderot. Dizemos, portanto, que o conceito de gênero, mesmo levando em conta seu caráter de diálogo e construção social ativa, não consegue corresponder plenamente ao que é o melodrama nos dias atuais ou em um cinema como o de Almodóvar. Mais do que ser fiel a um conjunto de regras, os melodramas nascem de certo olhar compartilhado sobre o mundo.

É interessante perceber que sem referir-se ao cinema e tampouco ao conceito de Peter Brooks (1995), a palavra “imaginação”, aplicada à literatura, nos salta aos olhos em um exemplo dado por Raymond Williams (1979, p. 180) ao tratar dos percalços da definição de gênero, no caso do Romance:

Assim, um romance é uma obra de imaginação criativa e a imaginação criativa encontra sua forma adequada, mas há ainda coisas que um romance “pode” ou “não pode” fazer: não como uma questão de regras, mas como uma questão de características agora especializadas da “forma”.

Perceba que o Romance, antes de ser gênero, é uma *imaginação criativa* que responde a regras específicas. Esse fato, apesar de, a princípio, parecer óbvio, ressalta que uma obra é fruto de um processo imaginativo tanto por parte do autor como do espectador. O processo ativo da construção de um filme pelos olhos do público demanda dele a partilha de uma mesma imaginação, que embasa obras de estrutura canônica ou uma produção que utiliza o cinema tradicional como matriz para inspiração, o que é fato concreto em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988).

A imaginação melodramática, segundo o conceito de Peter Brooks (1995), ultrapassa meios ou classificações e remete a uma postura adotada pelo indivíduo não só no espaço fílmico/literário/teatral, mas principalmente fora dele. Olhar os personagens dentro de determinados parâmetros e esperar deles respostas específicas remete a esse processo: a construção de determinada obra se dá pela criação autoral, mas permanece incomodando e guiando um senso sobre o que deve ou não ser empregado nessa constituição. Todo esse processo é construído culturalmente e emoldurado pelo contexto histórico.

Ao realizar uma revisão histórica da tragédia, Raymond Williams (2002) lembra que o século XVIII viveu um momento singular no que se refere à reformulação desse gênero. Com a ascensão burguesa, a tragédia ganhou contornos baseados no decoro e no impulso moral que tomou conta das produções dramáticas. O sofrimento trágico passou a ser resultado de um erro moral e a felicidade uma consequência lógica da virtude. O autor (*idem*, p. 53) destaca que não se deve olhar essa alteração vivida pela tragédia com o que ele chama de “ares de superioridade”, na verdade, “o que ela expressa é uma importante tradição do pensamento cristão humanista, mas dentro dos dogmas limitados de uma sociedade burguesa complacente, e em expansão”.

Embebido por essa modificação sofrida pelo gênero tragédia, influenciado pela força da música e das inúmeras alterações pelas quais a comédia também passou, nos deparamos com o nascimento do melodrama no início do século XIX. A influência que a imaginação melodramática sofreu do gênero tragédia revela-se por essas reformulações de uma visão trágica de mundo vivenciada no século XVIII, quando o próprio espectador passou a ser condicionado a reconhecer erros ou virtudes e, conseqüentemente, a esperar determinados destinos.

Peter Brooks (1995) ressalta que as origens do melodrama se localizam no contexto Pós-Revolução Francesa, em um momento que simboliza e liquida um modo sagrado de representação da igreja e da monarquia para se ligar a uma imaginação que não se permite ser institucionalizada. O melodrama nasce não para representar a queda da tragédia clássica, no contexto histórico em que se constituiu, mas simplesmente é mais um exemplo da resposta à perda da visão trágica do mundo, permitindo, assim, a instauração de um modo de vida em uma original promulgação da verdade e da ética [burguesa].

Ao apresentar essa brevíssima revisão das origens melodramáticas em articulação com a comédia, a tragédia e as próprias contradições do conceito de gênero, torna-se inviável, especialmente se pensamos em melodrama, classificá-lo apenas como um conjunto de regras a serem seguidas. Mesmo quando consideramos que todo gênero se forma no processo criativo

de negociação e diálogo entre autor, público e o momento histórico em que estão envolvidos, o conceito parece não ser capaz de abarcar o melodrama tal qual temos hoje.

É como se o gênero melodramático fosse uma lente por meio da qual é possível olhar as mais inesperadas situações, sempre dentro de certos parâmetros já inculcados no espectador, e exatamente ao estimular esse processo ele se torna menos um gênero e mais um modo imaginativo de entender o mundo. Mudam os objetos observados, mas não a maneira de observar, uma vez que essa estrutura de olhar permanece relativamente rígida.

Mesmo quando suas normas canônicas não são seguidas tal como eram, sua força continua presente como pressuposto inegável para qualquer ruptura. Mas até que ponto podemos estender esse conceito? Todos os gêneros nos falam de modos imaginativos de entender o mundo? Que aspectos incrustados nas obras podem nos fornecer essas respostas?

1.3 MELODRAMA: IMAGINAÇÃO, CARACTERÍSTICAS E CONTRADIÇÕES

Antes de nos aprofundar na análise fílmica de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) sobre o ponto de vista do conceito de imaginação melodramática, precisamos retomar a trajetória que permitiu a consolidação do melodrama como gênero, o que propiciou que ainda hoje possamos lançar mão dele para emoldurar nosso olhar sobre o cinema. Ao propormos problematizar as formas de reconstituição do melodrama, já como imaginação, no cinema de Pedro Almodóvar, devemos considerar como, especialmente pela figura da mulher, se constituem os argumentos necessários para fornecer a essência de infundáveis enredos. Faremos uma breve retomada histórica do melodrama para contrabalancear e atualizar características que se originaram há mais de dois séculos e que permanecem ora se reformulando, ora sendo surpreendentemente repetidas, até mesmo por um cinema que se propõe a criticá-lo.

Parece-nos cada vez mais impossível evitar o encontro com essa imaginação melodramática que se baseia não só nos clichês de sofrimento feminino, mas especialmente nas angústias modernas para sustentar toda sua particularidade narrativa. Mas até que ponto? Como isso efetivamente, e a partir dos filmes, se apresenta?

Por ora, nos resignamos à tarefa de realizar considerações sobre o contexto e o ambiente que proporcionou, e proporciona, essa recorrência melodramática. Tal presença não se restringe simplesmente a produções teatrais ou cinematográficas, mas habita no próprio

imaginário judaico-cristão moderno. Trabalhando essa hipótese, equilibramos o percurso histórico do melodrama com interpretações de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), objeto de nossa análise, que denuncia a um só tempo o modelo canônico melodramático e a dificuldade de romper com ele, encruzilhada que resulta na possibilidade de reposicionamento do público diante da obra.

A princípio e apesar de arriscar incidir no erro de generalizações, consideramos que o primeiro melodrama canônico se desenvolveu baseado na tentativa de pedagogizar o público francês “inculto”¹⁰ que, com a Revolução Francesa, passou a ter acesso ao teatro. Apesar dos diversos refinamentos, permanece como ponto de partida desses enredos a apresentação de um impasse que caminha a passos lentos e por caminhos tortuosos para alcançar o clímax e a resolução dos conflitos, seja com um final favorável para os protagonistas ou não.

Tudo isso se dá pela afetação do espectador por sentimentos e identificações que, e aqui já apontamos para sua presença no cinema, não o deixa racionalizar o excesso moral que ali se oculta. Gera-se, por fim, um conforto efêmero e apaziguador, uma vez que o filme atua para que o público permaneça sedento por novas ações e reviravoltas, à medida que vai dando nexos à sequência de ação/reação/nova ação comuns no cinema, no teatro e na literatura, seguindo a tendência de aceleração, choque e apaziguamento tão típica da modernidade¹¹.

Em uma primeira modalidade de melodrama, a peça teatral se iniciava com a apresentação de personagens boas (virtuosas, comedidas e ingênuas), que têm sua felicidade ameaçada por um vilão (individualista, cruel e maldoso) ou por uma circunstância alheia a seu controle, mas capaz de atingi-la de maneira devastadora. As personagens são estereotipadas e apresentadas de maneira passiva frente a um fator externo que conspira contra elas.

Nesse processo, as protagonistas são exaltadas por suas virtudes, que radicalmente as elevam ao *status* de vítimas do destino diante do antagonista. No embate com um fator externo que as assolam, lutam desnorteadas em nome de sentimentos facilmente identificáveis pelo público e que as impelem a adotar ações baseadas na emoção e impulsividade, sendo todas legitimadas pelas boas intenções das protagonistas.

O melodrama, que desde o nome reforça a música como elemento fundamental de sua constituição, se consolidou na França no final do século XVIII por dois aspectos¹², que colaboraram para sua aceitação. O primeiro deles foi a proposta de Denis Diderot de unir

¹⁰ Expressão utilizada por Jean-Marie Thomasseau (2005).

¹¹ Ver texto de Ben Singer, “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” (2001).

¹² Fazemos essa categorização apenas a título exemplificativo para subsidiar a discussão dessa forma dramática no filme, não temos a intenção de esgotar as razões que propiciaram a propagação do melodrama naquele contexto.

diversos gêneros oriundos da tragédia e da comédia para produzir uma nova forma de se fazer teatro.

Diderot atentou-se para as profundas transformações que a França vivia com a Revolução Francesa e que tornavam necessária a elaboração de uma forma teatral que correspondesse não só a determinado público, mas ao contexto que o envolvia. Na verdade, a própria classe burguesa, ao ter acesso aos teatros, demandava produções que respondessem a suas ansiedades. Essa época que se anunciava enlaçava os indivíduos pelas sensações materializadas mais em gestos do que em palavras. A tragédia e a comédia, gêneros clássicos, estavam novamente em mutação.

Trabalhamos a ideia de adição ao invés de substituição desses gêneros no/pelo melodrama. Peter Burke (2010, p. 279), ao realizar um longo levantamento sobre a cultura popular na Idade Moderna, considerou que entre os séculos XVI e XVIII a Europa vivia muito mais uma soma de transformações do que substituições de aspectos do passado. Velhos temas teatrais não eram descartados, mas novas modalidades surgiam por meio da reformulação de, por exemplo, se pensar os heróis no teatro e na literatura. Os conflitos familiares que sempre estiveram presentes nos mais diversos gêneros perderam, no melodrama, a condenação trágica do destino e ganharam características peculiares, como a redenção no último instante e o foco na identificação do público via sentimentos universais.

Um segundo aspecto que fomentou essa transformação se deu pelo que o autor chama de secularização, fruto de um movimento que se arrastava por séculos para a tendência ao não apego à religião na mesma medida em que era estimulado por valores terrenos. É segundo esse viés de secularização e reformulação de valores na arte que Diderot, sem menosprezar gêneros teatrais anteriores e de certa maneira dando novo fôlego a eles, utilizou-se de aspectos tanto da comédia quanto da tragédia para contribuir para a formação do drama [sério]¹³ burguês. Como adiantamos, sua principal crítica era o uso excessivo da palavra e a pouca exploração de aspectos da *mise-en-scène*, conceito que inclui o articular de características como a cenografia, a construção de cenários e os gestos dos atores.

No drama sério burguês¹⁴ o impulso da trama são as particularidades do conflito que, mesmo partilhadas entre vários personagens, atingem a protagonista, impulsionando-a a agir

¹³ O drama sério foi um dos gêneros que antecederam e influenciaram o nascimento do drama burguês. Peter Szondi (2004) considera que o drama burguês é uma continuação do drama sério adaptado à realidade social da época. Talvez por também manter essa concepção os textos de Diderot são marcado pela expressão “drama sério burguês”, e não apenas “drama burguês”.

¹⁴ Denis Diderot não abordou o melodrama, esse conceito não estava cunhado quando foi escrito, ainda em meados do século XVIII, o texto *O discurso da poesia dramática*. As raízes do que hoje entendemos como melodrama são tratadas por Diderot (2005) como características do drama sério burguês. Lembramos que,

além do limite de suas forças, ecoando nos gestos eloquentes e nos diálogos curtos e explicativos. Era recorrente o vigor que se materializava nas ações enfáticas em resposta às apresentações de sentimentos universais que encontravam a personagem em sua esfera privada e íntima, mas que deveriam condensar e remeter ao reconhecimento e à compaixão do público pela universalidade do tema, em uma identificação que deveria se dar da maneira mais imediata possível.

Nesse processo, a presença do vilão é apenas um pretexto para algo muito maior: mostrar as consequências devastadoras que o afastar-se do caminho da virtude implica. As lutas dos personagens, na verdade, não eram menos com o antagonista do que com os próprios instintos que afloravam nesse embate. Zelando pelo caminho do bem, o protagonista é acompanhado pela permanente sombra da repressão de seus instintos, sentimento também compartilhado pelo público.

Peter Szondi (2004) reforça que aspectos típicos da tragédia, como o gosto por personagens nobres, são substituídos por outros. No nascer do drama burguês passa a não importar a condição ou o local de onde um personagem assume seu discurso, mas sim ideias relativas à sentimentalidade. Estas são decisivas para opor público e privado, conflito sempre presente na mesma medida em que a oposição entre burguesia e aristocracia torna-se coadjuvante. Dessa forma, mesmo no teatro da burguesia os personagens principais poderiam ser aristocratas tendo em vista que mais relevante era a forma como as personagens encarnavam características trágicas reordenadas segundo os padrões daquela época.

Ainda segundo esse autor (idem, p. 100), “a tragédia deve sua dignidade e sua grandeza não à circunstância de seus heróis serem reis e rainhas, mas ao quadro verdadeiro, o *tableau* dos sentimentos que os movem”. O conceito de *tableau* é central em Diderot, contudo, nesse momento, queremos nos ater ao fato de que a sentimentalidade desempenhou um papel fundamental na constituição da condição burguesa e de sua moralidade. Foi por esse cuidado que um pouco do prestígio da tragédia foi incorporado ao drama burguês.

Isso porque, apesar de a sociedade burguesa do final do século XVIII ansiar por um gênero teatral que lhe desse nome e apontasse os caminhos de sua nova moral, como afirma Jean-Marie Thomasseau (2005), foi essencial a maneira como assumiu os sentimentos dos personagens, sua dor e dignidade para colorir incidentes vinculados à experiência familiar e

historicamente, o primeiro melodrama foi *Coelina*, produzido em 1800, ou seja, vários anos depois das discussões de Diderot, que se voltaram especificamente para o teatro produzido no período em que seu texto foi escrito, ou seja, por volta de 1758-1761.

cotidiana. Os temas mais arrebatadores se escondiam, e no melodrama ainda se escondem, na simplicidade de um gesto e na sutileza de uma emoção conflituosa nele expressa.

Assim, o ecoar dessa transformação da tragédia se reflete, por exemplo, em produções cinematográficas que até hoje mantêm o núcleo familiar e seus conflitos como o argumento básico de suas tramas. Esses enredos são temperados pelo conceito de *tableau*, que, para além do cenário da peça, pode também ser entendido como a caracterização psicológica dos dilemas dos personagens, parte fundamental de qualquer drama.

Ao observar por esse ângulo, não é de se estranhar que, mesmo tendo passado séculos do drama burguês, o cinema de Almodóvar, que se estranha com as máximas melodramáticas, ainda é composto de conflitos familiares, retratando o incômodo com o espaço privado e o gosto pela sentimentalidade que quase se espalha pelos poros das mulheres de seus filmes. Obviamente que ao longo desses séculos as motivações dos conflitos e os impulsos reprimidos das personagens alteraram-se drasticamente, contudo, essas mudanças não eximiram sua obra de apesar disso trazer, de maneira reinventada e deformada, os velhos confrontos familiares, embates morais e temas como a solidão e a morte, sempre embalados pelos já conhecidos incidentes cotidianos. Retornar a esses temas é inevitável para alcançarmos o que hoje entendemos como imaginação melodramática.

No processo de nos debruçarmos sobre o estudo das alterações que o drama burguês sofreu para alcançarmos o cinema no século XX e XXI devemos estar atentos para algumas questões. Defendemos que o olhar do público hoje não é o mesmo de três séculos atrás, mas que existe a permanência de fatores, a saber, o apelo à sentimentalidade e o resgate de angústias inatas humanas como ponto de partida para as mais diversas produções.

Na verdade, assim como foi no século XVIII, não interessa para o público estar diante de um conflito que envolva o bem-estar de uma nação ou um relacionamento amoroso homossexual. Mantém-se a música que acompanha os conflitos, o arrebatamento pelos sentimentos, o enlace pelos já gastos temas emocionais e a expectativa pelo apaziguamento. Os incidentes da trama são apenas pretextos para o objetivo maior de comover e envolver. Como podemos depreender da citação de Peter Szondi (2004, p. 100), transcrita há poucos parágrafos, a “dignidade” dos personagens está intimamente ligada à maneira pela qual elas sentem.

Levando essa máxima ao extremo, em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) temos personagens que tem dificuldade em expressar seus sentimentos em gestos e palavras.

As emoções parecem encravadas nos traços marcantes de Marisa¹⁵, na boca constantemente entreaberta de Candela¹⁶ e no olhar descontínuo de Carlos¹⁷. Mais do que isso, sua força está na atmosfera cumulativa de ansiedade. Apesar de todas essas rupturas, algo já há muito apreendido permanece.

Nesse processo de reciclagem de procedimentos do drama burguês e do melodrama deve-se analisar com bastante atenção a recorrência da presença da mulher. Se em muitas peças elas eram representadas envoltas em adjetivos como luxúria, volúpia, inocência ou inconstância, ainda hoje essas características podem ser identificadas. Sua presença em cena dá indícios de impulsividade e paixão.

Além disso, a maneira como elas são representadas perde importância diante de algo muito mais caro: a permanência da mulher como eixo estruturante da trama. Sua força se dá independente das conquistas políticas ou transformações sofridas ao longo dos séculos.

Perpetua-se a maneira de olhar do público que hoje aceita tranquilamente que as mulheres representem ações ou sentimentos que há séculos eram considerados indecorosos. Mais uma vez reforçamos que fatos, roupas, palavras e atitudes encarnadas pelas mulheres das peças teatrais ou do cinema são secundários frente à força das expectativas lançadas sobre elas, como, por exemplo, no papel da maternidade ou de guardiã do lar.

Seja tratando de personagens como Millwood, na peça teatral, de Lillo, em *Mercador de Londres*¹⁸ (1731), ou de Pepa e Candela, no filme de Almodóvar, *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), permanece o gosto do público pela iminente sedução feminina, seu poder apaziguador e sua capacidade de alterar drasticamente o destino de personagens mais desavisados. Esse olhar compartilhado revigora espíritos, e não simplesmente os incidentes ou as reviravoltas em si. É a comoção pela condição humana, reinventada a cada nova produção, a responsável por manter a estrutura que aprisiona o público. Este, ao mesmo tempo, mantém-se cativo de certo olhar sobre o mundo à medida que é fiel aos termos compartilhados e que se liberta quando está diante da possibilidade de lançar um olhar autônomo sobre a obra.

¹⁵ Noiva de Carlos que passa quase todo o filme dormindo da varanda do apartamento de Pepa após furtar goles do *gaspacho* que Pepa havia preparado para Iván.

¹⁶ Amiga de Pepa que a procura após descobrir pela televisão que abrigou terroristas xiitas que planejam um ataque em Madri. Desesperada, refugia-se no apartamento da amiga, que deixará de lado sua angústia com a partida de Iván para ajudá-la. Enquanto Pepa está fora de sua casa ela desenvolve com Carlos uma relação amorosa bem mais complexa do que aquela que sua amiga vive com Iván.

¹⁷ Filho de Iván visita, pelas coincidências melodramáticas, acompanhado de sua noiva, Marisa, o apartamento que Pepa colocou à disposição para aluguel após o rompimento com seu amante. Ele desenvolverá com Candela uma relação marcada pela impulsividade e miscigenação de desejos que transitam entre relações amorosas, fraternas e maternais.

¹⁸ Uma análise dessa peça e personagem é feita por Peter Szondi (2004) a partir da página 77. Trata-se de uma prostituta que seduz o ingênuo Barnwell a assassinar e roubar com a finalidade de enriquecê-la.

Guardando as devidas proporções, não podemos deixar de trazer para nossa discussão um conceito de Raymond Williams que tem muito a cooperar com nossa pesquisa sobre a imaginação melodramática. Esse autor chama de *estrutura de sentimento* a maneira pela qual um indivíduo, dentro do contexto histórico de uma obra, relaciona a dinâmica entre experiência, consciência e linguagem.

Nesse processo, e dentro de determinada convenção¹⁹, há um embate entre o que é interno e externo de determinada produção. Nessa análise, segundo esse autor, resta algo que não encontra correspondente fora da obra e que ele denomina de “estrutura de sentimento”²⁰.

Ao trabalhar a relação entre as convenções e as estruturas de sentimento, Williams (2010) reforça que o analista deve se voltar para os métodos dramáticos e sua realização em cena mais do que às características formais de uma obra. Mais ainda, deve focar em como as convenções se conformam e se adéquam às transformações históricas, porque é nesse contexto que o público incorpora os sentimentos apresentados, e não somente as técnicas utilizadas pelo escritor/diretor.

Talvez a imaginação melodramática somente possa ser entendida a partir desse viés de experiência vivida, compartilhada e constantemente relacionada com um contexto social e cultural. Cremos que tanto quanto o conceito de estrutura de sentimento, a concepção de imaginação melodramática nasce dessa sensação de que há algo dentro de determinada obra que escapa não só àquela produção, mas também não é capaz de encontrar um correspondente externo. Assim, somente pode ser compreendida quando em articulação com a cultura pela experiência do texto [fílmico] em sua encenação e recepção.

Com essa constatação entra em cena, nesta discussão, outro conceito caro a Raymond Williams, o de *formas culturais*. Lopes, Borelli e Rezende (2002, p. 252) retomam essa questão ao lembrar a “existência de um movimento permanente de apropriação de *formas culturais* tradicionais que, recicladas no presente proliferam como *formas alternativas*”. Ou seja, permanecem aspectos populares e fortes manifestações culturais mesmo em “espaços industrializados de cultura” (idem, *ibidem*).

Desse modo, a permanência e a reciclagem de características, sentimentos e estruturas que há séculos permeiam o imaginário social não representa nenhum tipo de déficit prejudicial ao teatro ou ao cinema. Na verdade, o fato de formas culturais tradicionais, e

¹⁹ Na obra de Raymond Williams essa expressão pode ser tomada tanto no sentido de acordo tácito com as tradições de uma época como no de método dramático gerado a partir da pressão diante da experiência de novos modos de sentir, perceber e redescobrir técnicas.

²⁰ Essas considerações foram extraídas e adaptadas dos prefácios dos livros *Tragédia Moderna* (2002) e *Drama em Cena* (2010), ambos de Raymond Williams.

remetemos inclusive aos gêneros da tragédia e da comédia, serem reapropriadas a todo instante em falas, gestos e enredos no século XX e XXI reforça sua vitalidade e permanência mesmo com todos os percalços de uma sociedade baseada na lógica do consumo.

Aliás, o melodrama – permanecendo como imaginação, e não apenas como gênero – retoma a força de uma estrutura inesgotável e que somente pode ser compreendida em sua totalidade dentro de uma obra e na experiência de vivê-la. Sem nos delongarmos desnecessariamente, uma vez que esses conceitos ficarão mais claros no contexto da análise fílmica, e para que não nos desviemos da revisão história do melodrama e do drama burguês, retomamos essas questões ao longo do texto.

Reforçamos que o melodrama nasce como um gênero oriundo do drama burguês do século XVIII. Gilbert de Pixérécourt, um dos maiores produtores de peças desse gênero, no primeiro ano do século XIX recebeu os méritos de ter criado o primeiro melodrama, intitulado *Coelina* ou *l'Enfant du mystère* (1800). Assim como peças que se seguiram, essa produção buscava relacionar o então gênero melodramático com o prestígio da tragédia.

Para atingir esse objetivo era necessário balancear, a um só tempo, princípios morais “sadios” e uma estética sólida o suficiente para firmar-se, conseguindo, apesar de ser impositiva em sua moralidade, cativar o público burguês em ascensão. Afinal, a moral não deixa de ser uma necessidade humana, visto ser a ferramenta para a criação de padrões e maneiras de se relacionar com/no mundo.

No contexto pós-Revolução Francesa, e especialmente abordando a situação da peça *Coelina*, Peter Brooks (1995) afirma que essa obra é um marco pela maneira como apresenta uma democracia, em que personagens frágeis e verdadeiras, desde que zelando por seus padrões morais, podem confrontar e vencer um regime opressor e violento, algo que responde muito bem àquele momento específico francês. O público está diante de uma obra que define formas de democracia. Nada mais irônico em um melodrama que “representa a democratização da moralidade” (BROOKS, 1995, p. 44, tradução livre), e que se constrói pela polarização do tudo ou nada. Ou se ama ou se odeia, ou se vence ou se perde, ou se é bom ou se é mal, ao menos nesse estágio inicial e coincidentemente condizente com a moralidade cristã dicotômica.

A primeira fase do teatro melodramático, que Jean-Marie Thomasseau (2005) caracteriza como Melodrama Clássico (1800 – 1823), se voltava às pessoas que não sabiam ler e levava valores morais ao público que, com a possibilidade de encenações e representações teatrais afastadas do clero e da nobreza, tinham acesso a produções culturais.

Nesse percurso, a intenção era moldar o gênero melodramático pelo prestígio da tragédia, fato que justifica nosso constante retorno ao trágico.

As figuras aristocráticas estavam em cena não com o objetivo de ressaltar suas virtudes incontestáveis, mas para evidenciar as fragilidades e características que as aproximavam dos indivíduos que assistiam às peças. Assim, diante da cena de uma rainha destacavam-se, prioritariamente, seus sentimentos enquanto mãe ou esposa, ou seja, “sua condição individual de mãe portadora de uma dor que seria igualmente digna de uma camponesa” (XAVIER, 2003, p. 92). A tragédia continuava presente no drama burguês e trazia dramas de família como enredo não no tom original, mas sim enquanto “*tragédie domestique*” e “*domestic drama*” (SZONDI, 2004, p. 126), articulando sempre a relação entre público e privado. Foi amparando-se nessas aproximações que Diderot buscou a efetivação de um novo gênero.

A incorporação de diversos gêneros no drama burguês e, posteriormente, no melodrama, era tão forte e ao mesmo tempo tão dependente do gênero original que Pixierécourt (apud THOMASSEAU, 2005, p. 29) chegou a afirmar que o melodrama era encenado “há três mil anos”. Seguindo essa linha de argumentação, Ivete Huppés (2000, p. 99) retoma a conhecida frase – hoje quase clichê – de que a “tragédia apela para o coração, a comédia, à mente e o melodrama aos olhos”. Essa autora (idem, p. 10) vai um pouco além ao dizer que “o melodrama seria a tragédia que a civilização mecanicista emergente ensinou produzir, ou então, a composição adequada ao horizonte que a revolução burguesa constituiu, tanto da perspectiva artística quanto ideológica”.

Como pano de fundo dessas transformações, a música assume papel fundamental porque a ela é dada a função de colaborar para a formação de imagens e sensações na mente do público, uma vez que este possui a missão de dar o caráter expressivo e descritivo à peça (THOMASSEAU, 2005). Era comum que orquestras tocassem enquanto os personagens atuavam, contribuindo e criando um cenário auditivo necessário para o envolvimento com o enredo, adotando a música como mais um facilitador de compreensão. O uso do balé também levava, pela força ou suavidade da dança, mais elementos que propiciavam o inundar de sensações que enlaçavam o público pelos olhos.

Afinal, parafraseando Xavier (2003) em explicação relativa ao cinema de estrutura clássica, a mocinha assume esse papel também na música que a acompanha, pelos gestos delicados, pelas roupas pueris e pela maneira que se comporta. São pelos olhos que as angústias e superações melodramáticas atingem o público, que se confronta com os

sentimentos e situações particulares e de resoluções frágeis, uma vez que todo o desenlace da trama está, até o último instante, nas mãos do destino, que se mostra um preguiçoso juiz.

Em resumo, de acordo com Peter Brooks (1995), similaridades, tragédia e melodrama apresentam o desejo de atrair o espectador por meio do gosto pela crise, voltando-se para a angústia e a dor das personagens. Há diferenças, contudo, na maneira como o conflito se desenrolava. Enquanto a tragédia já se iniciava por uma situação de crise completa, no melodrama, antes da instalação do conflito, convinha apresentar a virtude, talvez para desde cedo acomodar o espectador e direcionar seu olhar, ditando certas regras sobre as quais a narrativa deveria ser acompanhada.

Essa atmosfera de indicações e procedimentos para interpretação, que ainda hoje se mantém, reforça a presença da imaginação melodramática. Talvez, assim como atualmente não mais podemos falar em tragédia tal como ela foi conhecida pelos gregos, e ao invés disso tratamos de “ações trágicas” ou de “trágico”, também não se possa escolher assistir a uma peça fiel ao drama burguês ou um melodrama da década de 1950. Ambos se reciclaram e foram incorporados de maneira diversa pelas mais variadas produções. Contudo, afirmar isso não implica o fim da tragédia ou do melodrama, apenas vem nos lembrar do óbvio: esses gêneros permanecem sendo reinventados, seja na forma de imaginação ou de novos gêneros.

No caso específico do melodrama, é inegável a permanência da apresentação da virtude e do vício, das convicções morais quase inquebráveis, do gosto pela música e da esperança por um desenlace capaz de apaziguar e restaurar. Tudo isso ainda é construído graças à demanda do melodrama por facilitadores da narrativa que se formavam a partir do conhecimento prévio do público sobre o conflito central ou por meio de enredos mais complexos.

Peter Brooks é ponderado ao entender que a ascensão do melodrama, apesar de ter suas origens ligadas ao teatro naturalista de Diderot, como vimos, representa na verdade uma substituição, nas palavras de Ismail Xavier (2003), de um gênero clássico, justamente porque a sociedade burguesa exigia um novo tipo de produção ficcional visando sua autorregulação. No melodrama tudo é tomado na especificidade e apoiado na maneira de frisar a força e a forma como certa situação atinge o protagonista implacavelmente, graças ao foco nos detalhes individuais, e não com o toque de esfera pública da tragédia. A vocação no melodrama significa:

[...] oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliações da experiência em um mundo tremendamente instável [...] Flexível, capaz de rápidas

adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. (XAVIER, 2003, p. 91)

Prova disso é que o melodrama já nasce com uma estrutura propícia para modificações, e não avesso a elas. Essa maneira de formalizar o imaginário, da qual Ismail Xavier (2003) trata, originária da concepção de Peter Brooks (1995), aponta para a maneira como o gênero, e posteriormente a imaginação, corporificará a ansiedade por solidez e estabilidade. Talvez exatamente por isso, e cada vez mais, à medida que o mundo se acelera e se torna movediço, o melodrama continue presente e fortalecido, graças a sua capacidade de resistência às instabilidades e pela reorganização de suas características a cada novo contexto.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se preza pelo moralismo, não se deixa de aceitar o “amoral” como o ponto de partida para qualquer drama. É preciso que a figura do mal, e prioritariamente ela, exista para que o bem possa mostrar sua força e talvez mais do que isso, possa existir. Muito mais do que conceber o “bem” existindo *a priori*, há a possibilidade lógica de pensar que a “bondade” no melodrama somente exista em função de um “mal”. É ele que motivaria o bem a exercer seus feitos de maneira virtuosa. É preciso que algum personagem traspasse a lei para que se possa encontrar a condenação. Sem o pecado não pode haver a redenção.

Ao priorizar a apresentação da maldade humana antes de indicar qualquer possibilidade de redenção, o melodrama demonstra mais uma vez a dívida que possui com o drama burguês. Peter Szondi (2004, p. 53) afirma que “a história que o drama burguês narra deve ser um exemplo para a própria conduta da vida, isto é, um exemplo negativo. Ele deve nos precaver de tornar-nos culpado ou, se já o somos, ele deve nos curar”. Nesse processo, características trágicas como a piedade e o terror se suavizavam pela subtração de elementos excessivos que poderiam deixar a peça desagradável para o público.

Ademais, Raymond Williams (2002, p. 74) considera que, com o aburguesamento da tragédia, ela perdeu em parte seu caráter geral e público, uma vez que os acontecimentos não impactavam a coletividade, o que tornava os indivíduos “uma entidade em si”. A transformação na representação dos chamados “dramas de costume” que se embutiram no drama burguês e, posteriormente, no melodrama, trouxeram para a esfera da família e da individualidade conflitos que antes eram resolvidos no espaço público.

Envolvia-se o público pela apresentação de “pecados” e pela possibilidade da salvação prometida para aqueles que se voltavam para seguir com afincos princípios morais, tomados não com um tom impositivo, mas como um esforço necessário à felicidade. Na verdade, a

apresentação de modelos de condutas corretas parece ser quase uma necessidade compulsória tanto do drama burguês quanto do melodrama.

Afinal, essa delimitação externa de valores oferece prazer ao público. O acúmulo de estímulos remete ainda a uma sociedade que se volta irrevogavelmente para a necessidade de reafirmar desejos, posições e morais que tentam, e na maioria das vezes fracassam, dar conta de uma quebra de verdades absolutas que incomodam até mesmo o maior dos descrentes.

Cada vez mais, e principalmente se nos voltamos para o melodrama e suas implicações para essas negociações de desejos, objetos e morais, no século XIX começou-se a ser necessário equilibrar os excessos que acompanhavam as peças teatrais melodramáticas que, sem abdicar desses princípios de moralidade, faziam apelos para a manutenção de determinados valores. É sobre essa corda bamba de demanda por inovação e conservadorismo que o melodrama se equilibra.

Tão importantes são esses caminhos que as ações das personagens devem percorrer para o teatro naturalista que Diderot (2005) as relaciona como diretamente proporcionais à verossimilhança e à rapidez da narrativa. O autor considerava que um escritor de peças do drama sério burguês deveria deixar o espectador a par dos desenlaces da narrativa na mesma medida em que as personagens deveriam ficar alheias às reviravoltas da trama.

Sugerindo pela primeira vez a ideia de “quarta parede” no teatro, Diderot (2005, p. 79) defende que atores não devem pensar nas reações do espectador, ao contrário, devem agir “como se ele não existisse”. Adotando essa estratégia, seria possível que o interesse pelo enredo aumentasse uma vez que, ao já saber o que se passa em determinado momento, esse espectador pode desejar com muito mais intensidade o desenrolar da narrativa. Com essa postura, Diderot ressalta algo que em muito justifica e enriquece uma futura análise, que toma como hipótese o melodrama afastado do desenrolar óbvio de incidentes que vão se acumulando desenfreadamente para um fim previsível e pouco instigante.

Os pormenores das narrativas melodramáticas forjam uma inovação de conteúdos que tenta, acima de tudo, barganhar com o público valores morais em contextos que falam principalmente da necessidade de aceleração e de promoção da sensação de que, ao menos no instante em que se está diante de um filme ou de uma peça teatral nesses moldes, é possível, ilusoriamente, dominar todas as maneiras de se ver/sentir o mundo.

Essas questões têm muito a dizer sobre uma cultura cada vez mais sensível a descargas rápidas de estímulos que se camuflam em sentimentos complexos para poupar o público de mais confrontos. Esclarecidos esses pontos, passemos para uma aproximação mais direta entre esses pressupostos e o filme que nos propomos analisar.

Diderot (2005, p. 50), em seu texto *Discurso sobre a poesia dramática*, considerava que “uma bela cena contém mais ideias que a totalidade dos incidentes que um drama pode oferecer. E são às ideias que voltamos, são elas que ouvimos sem cansaço e sempre nos haverão de comover”. Esse oferecer de ideias é essencial e a base de qualquer melodrama empenhado em responder aos indivíduos hiperestimulados modernos. Fazemos a ressalva de que os incidentes no percurso de um enredo melodramático, que a cada nova narrativa criam a ilusão de renovação quanto aos conteúdos, são importantes no melodrama, mas estão em segundo plano frente à força desse conceito de “ideia”. Vejamos como o filme nos ajudou a elucidar isso.

Em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), a apresentação inicial do sofrimento de Pepa, que dorme em um quarto decorado com fotos e um encarte de disco riscado com a declaração de amor de Iván, remete o público ao desgastante sofrimento da protagonista. Essa cena é posterior à apresentação dos créditos iniciais do filme, em que se ouvia um bolero sobre ressentimentos bruscamente interrompido para que a voz *off* de Pepa a apresentasse como aquela que constituiu uma casa, mas não conseguiu salvar seu relacionamento, remetendo ao clichê de mulher frustrada em sua missão mais inata: manter o lar.

A ruptura é provocada pelos dois longos segundos de silêncio absoluto após a música e antes que a protagonista inicie sua fala, reforçando ainda mais a sensação de vazio já que, se a canção grita “*soy infeliz*”, obviamente há algo que está em ausência, gerando um primeiro estranhamento auditivo e promovendo a contraposição entre a comoção que uma música é capaz de causar e a ideia de incompletude que a ausência dela promove. Na cena não é necessário enxergar a face de Pepa porque ela poderia ser facilmente substituída por qualquer outra mulher. Importa não tanto como Pepa especificamente se apresenta, mas a ideia que se esconde nessa cena, a maneira como ela lapida o sentimento, sendo capaz de aproximar o público de uma situação potencialmente universal: o fim de um relacionamento afetivo.

Contraditoriamente, essa cena fornece a abertura esperada para um melodrama canônico, uma vez que apresenta ao espectador espaço, tempo e enredos definidos, mas se difere dele já que, ao invés do público observar o sofrimento de Pepa e ter despertado em si uma comoção crescente a partir da maneira como passa a observá-la, pelo projetar-se na personagem segundo critérios de vitimização, o que essa sequência nos oferece é a ridicularização dessa receita. Tanto a protagonista, como os animais criados por ela, são seres irracionais agindo segundo interesses, nem sempre bem delineados, tentando encontrar seu lugar nos ambientes artificiais da modernidade.

Como o público poderia se identificar nesse espaço? Se há identificação ela produz incômodo, e não satisfação. Ao colocar a priorização realista diderotiana em segundo plano, temos uma reconstrução que não permite o envolver-se completo do espectador na narrativa, mas produz, pelo exagero, a sensação de plasticidade, e não realidade do que se passa com Pepa, ao mesmo tempo em que retoma uma gama de sentimentos universais que ironizam tentativas de identificação direta.

O conflito é apresentado e a cena se torna fundamental para todo o restante da trama não porque o público fica ciente de uma separação, enredo central, mas porque vai formando um cenário de perguntas para o conflito e levantando pressupostos sobre quem é aquele casal, envolvendo-se na curiosidade quase mórbida de saber os pormenores de seu dilema. O indivíduo que acompanha a trama poderia ser facilmente substituído pelas personagens não em uma projeção direta, mas à medida que, apesar das diferenças gritantes entre personagem e público, permanece o retorno a dramas familiares. Lembramos que desde o drama burguês a estrutura familiar é mote tanto para a condenação como para a redenção.

Nesse núcleo, o espectador não se esquivava da moralidade oculta e quase religiosa, a esta e tantas outras obras. Afinal, a ideia de traição conjugal em si já carrega uma gama de pressupostos morais e são prioritariamente estes os propulsores da lapidação dos sentimentos, como Diderot apontou.

Perceba que mesmo existindo a tentativa de romper com uma apresentação mais canônica de personagens ou de criar um enredo que se afaste da comoção melodramática, não deixa de estar presente o remeter a um rol de implicações de uma traição conjugal que parece pré-concebida ao público. Essa estratégia permite que o espectador lance sobre a trama inúmeros julgamentos e, mesmo distante de um cinema hegemônico, crie certas expectativas quanto ao final.

Assim, o melodrama torna-se para o público, embutido no conceito de imaginação, o lugar confortável de onde se julga o mundo. É como se a existência do melodrama estivesse condicionada ao impulso do espectador de atribuir valores sobre os personagens, encaixotando e digerindo o mundo de acordo com certos parâmetros que se alteram com o passar do tempo.

Outra ideia presente recorrentemente na narrativa é exemplificada quando Pepa desperta do sonho em que expressou seu desejo de ser todas as mulheres possíveis para conseguir a atenção de Iván. Ocultam-se nessa sequência seu ressentimento do espaço doméstico e da estrutura familiar que não a protegia. Em uma futura sequência, na qual mais uma vez ela espera que Iván a procure, se debruça sobre o parapeito do terraço e a câmera

enquadra em plano aberto as plantas e os animais que habitam seu apartamento. Lentamente os olhos do espectador se aproximam, por meio da câmera, da protagonista, que está de costas e ansiosa pela presença de seu ex-amante.

O público espera, inutilmente, que “algo aconteça” com Pepa. Contudo, a cena encerra-se sem que ela execute nenhuma ação além de observar a cidade que a envolve e que lhe promete libertação. Ela está deslocada em um mundo que sutilmente se desfaz e rompe a promessa de amparo feita para si e para o público. Essa sequência, que aparentemente não traria nenhuma contribuição ao filme, torna-se essencial pelo significado ali embutido.

Na falta de movimentação em cena também existe ação. Pepa encontra-se solitária no terraço de seu apartamento mesmo com todos os animais, plantas e objetos que ela tanto preza. Acumulando objetos e emoções, tenta inutilmente libertar-se de suas angústias. Mais do que encontrar-se com Iván, Pepa busca algo que a nomeie.

Diferente do que poderia acontecer no cinema de estrutura clássica, o fato de Pepa estar grávida não expurga sua ansiedade e incômodo. Aquela criança é liberada de carregar o peso de realizar os desejos frustrados de sua genitora.

De costas para o público, olha a cidade com ansiedade. A câmera se aproxima dela lentamente. Nesse momento o espectador é incitado a pensar que está olhando a protagonista pelos olhos de Iván e que ele poderia estar lentamente se aproximando da ex-amante. A narrativa lança mão dessa estratégia de aproximação lenta da câmera não só para criar a impressão de que Iván poderia se encontrar com Pepa para o tão esperado acerto de contas, mas, principalmente, para fetichizar a protagonista. Essa sensação é potencializada pela música, que colabora para tal suposição. Sem dar explicações, a câmera se aproxima mais ainda de Pepa, aumentando o suspense. Contudo, a cena é cortada abruptamente, frustrando, mais uma vez, as expectativas do público.

Essa sequência, apesar de rápida, sem diálogos e com quase nenhum gesto, é emblemática, uma vez que exemplifica com clareza a forma como se lançam mão de pressupostos e expectativas compartilhadas no mente do público para dar sentido ao que se passa no filme. Isso porque, ao traçar o conflito do término de um relacionamento amoroso logo na primeira cena, toda uma imaginação [melodramática] é despertada no público, que aguarda a resolução do dilema inicial. Sentimentos e estímulos como vingança, ressentimento, ira e, por fim, perdão, são despertados primeiro no espectador e só depois nos personagens.

Mesmo frustrado ao se dar conta de que não será naquele momento que Pepa encontrará Iván, é por causa do desencadear desses sentimentos que a narrativa chama o espectador para perto. Lançando mão de sentimentos universalmente compartilhados e

reações previsíveis é possível enlaçar o indivíduo do outro lado da tela para, logo em seguida, afastar-se dele com violência, frustrando-o.

Mesmo antes de se prender às indicações que o filme oferece para realizar qualquer afirmação sobre a protagonista, o público é demandado a resgatar ideias do que se espera da mulher moderna e de seu embate com o espaço do lar. A aproximação do espectador e sua inicial compaixão ocorrem mais pela condição da personagem do que pelo seu conflito em si. Apesar de se dar em nível afrouxado, a identificação despertada é com a solidão de Pepa, e não com o simples fato do abandono amoroso. São esses sentimentos universais que comovem, envolvem e permitem a aproximação mesmo com um filme que evita realizar esse procedimento de maneira óbvia.

É graças a esse compartilhamento que o espectador vai interpretando que a cobertura do edifício, máxima do conforto do espaço privado, não sustentou a felicidade do casal, pelo contrário, aquele espaço é acusado da incapacidade de zelar pelo amor que os unia. Sempre, e por menos plausível e frágil que possa ser essa ligação em um cinema como o de Almodóvar, há a necessidade de haver explicações para os conflitos criados.

As ações e alterações de enredo são sempre motivadas, ou seja, possuem um encadeamento que mesmo quando rompe com os padrões mais exigentes de coerência continua depositando sobre os personagens responsabilidades. A culpa pelo sofrimento está sempre presente no filme e ora recai sobre a protagonista, ora sobre Iván ou, para lembrar os primeiros melodramas, sobre um destino implacável.

Interessante reconhecer que apesar de toda a sofisticação desse melodrama, que aproxima e afasta o espectador sem saber ao certo como corresponder às instabilidades do final do século XX, constatamos a permanência e o retorno a temas como conflitos familiares. Continuamos diante de antigos dramas de costume reciclados mesmo quando se lança mão de estratégias como essa de Almodóvar de frustrar as expectativas do público.

Mudam os desenlaces e até mesmo os padrões morais que dirigem as ações dos personagens. No entanto, permanece a matriz de temas e as estruturas que as sustentam. Ainda resta a busca por um equilíbrio jamais encontrado e a necessidade da resolução de conflitos, mesmo que seja com a aceitação da impossibilidade de sua existência.

Essas ideias surgem a partir de hipóteses que somente o espectador pode decodificar e pela apreensão de elementos apresentados não apenas nas palavras, mas especialmente nos gestos das personagens. São os objetos que compõem a cena, algo tão caro ao melodrama, as canções e o *tic tac* do relógio, marcando atrasos, que vêm dizer do conflito central: a separação amorosa embalada por banalidades.

Pepa corre atordoada pela sala – na qual podemos ver objetos jogados no chão em um sinal de que o casal poderia ter discutido na noite anterior – para atender ao telefonema em que seu amante confessa, para a secretária eletrônica, não querer vê-la sofrer. Iván pede que ela deixe na portaria do edifício uma maleta com seus pertences porque ele irá viajar. Há, a um só tempo, o reforçar dos vestígios que motivaram a tristeza da protagonista, a demarcação de tarefas a serem cumpridas e o estabelecimento de prazos, características tanto do melodrama canônico como do drama burguês.

O ponto chave é que o filme, ao invés de gerar comoção pela ideia a qual remete – o rompimento amoroso –, produz um deslocamento dela ao permitir que o público estranhe uma possível comoção exagerada que provocativamente é estimulada nele. Ao se ver tão deformado nesse melodrama que escancara fragilidades para provocar, e não para consolar, a aproximação do olhar do público com a condição da personagem cria uma dificuldade da projeção-identificação. Contudo, como já abordamos, durante todo o filme o público oscila entre aproximar-se e afastar-se nesse processo. A identificação continua existindo, só que em outros termos.

Quando o abandono ou o rompimento amoroso são temas nesse melodrama rejuvenescido não estão a serviço da comoção e da formação do cenário de sentimentalidade, como em uma versão canônica do melodrama enquanto gênero, mas empenham-se em romper com a casca de simplificações hipócritas que reveste público e personagem. Adicionam-se elementos melodramáticos que se somam para exemplificar a não adequação desse ideal cânone em uma reformulada era que marca os indivíduos em suas mais sutis maneiras de ser.

Continua havendo sofrimento, mas não pelas mesmas razões ou na mesma profundidade que nas tramas canônicas. A dor, nessa produção, é pretexto para o deboche e, ainda pensando em termos melodramáticos, essa talvez seja a última alternativa para expurgar os fantasmas interiores do público e dos personagens.

Os passos rápidos de Pepa pela sala denotam sua insatisfação com o término de seu relacionamento, fato que, para o espectador que ainda duvidar, é retomado com um *close* em seu rosto e nos gestos apressados para retornar a ligação de Iván que, por esses milésimos de segundo que fazem toda a diferença em um melodrama, ela não conseguiu atender a tempo.

As ideias dessa cena já adiantam a maneira como o despertar de emoções em Almodóvar não é utilizado para levar o público às lágrimas, mas para constrangê-lo de si mesmo diante de sua tendência à projeção sobre a personagem. O escancarar de objetos, de sentimentos e da impulsividade de Pepa impede uma projeção direta e proporciona certo constrangimento também pela maneira como sentimentos universais, entre eles a frustração e

a solidão, são apresentados pela via do exagero, ironizando centenas de argumentos que se apropriam dessas universalidades para comover o público.

Nesses momentos o espectador se afasta de qualquer categorização como passivo ou de considerações sobre uma manipulação completa frente ao cinema de estrutura clássica. Sílvia Oroz (1999, p. 31) desenvolve esse conceito originário do resgatar de ideias e comoção no drama sério burguês de Diderot, atrelado à evidenciação das dicotomias melodramáticas ao dizer que a ligação entre espectador e trama se dá pela “exposição de uma ideia em forma figurada, acentuando obras sentimentais com forte moralismo”. Há nessa cena, e em diversas outras que se seguem, tanto um retorno a valores familiares quanto a dramas domésticos à medida que se toma essa série de figurações de ideias melodramáticas como catalizadora da aproximação do público.

Apesar das adaptações, mantém-se um mesmo princípio de envolvimento. É pelo jogo de aproximações e afastamentos com a trama que espectadores do teatro do drama sério burguês e do cinema canônico se envolvem com as produções, quando incitados a se projetarem pelo viés da afetação dos sentidos, para retomar a expressão de Ismail Xavier (2003). Contudo, consideramos que essa afetação não significa necessariamente passividade absoluta do público, mas reforça o potencial de obras produzidas nos moldes da imaginação melodramática de arrebatá-lo e desorientá-lo pelo despertar de sentimentos universais compartilhados.

As ideias amarradas de forma fixa oferecem respostas para as questões que o próprio enredo levanta e são voltadas à explicitação de uma sentimentalidade que coloca em xeque aqueles que se envolvem em suas regras, invertendo a lógica moralizante de obras canônicas do melodrama. Há o salto da explicitação do “errado”, com fins de pedagogizar, para a explicitação da própria fragilidade dessa tentativa.

A questão é que, na atualização do melodrama neste filme – um cinema que se afasta em certo nível do canônico, mas que depende dele para sua estruturação mais básica –, as angústias da personagem não soam “naturais”, como inicialmente se esperaria de uma produção que atualiza o melodrama. Os gestos de Pepa, acompanhados por poucas expressões faciais, se mantêm enrijecidos e lentos e se reforçam no gosto do diretor pelo uso da câmera fixa, gerando a sensação de estar anestesiada naquela realidade colorida, mas não partilhando dela, trazendo à tona uma atuação que evidencia o repertório inesgotável de inspirações melodramáticas. Em certos momentos do filme a protagonista parece entediada com seus próprios conflitos, que se acumulam com os de outros personagens.

Essas inspirações, por já habitarem a imaginação do público, são facilmente percebidas e, na mesma proporção, despertam o incômodo em um olhar habituado a enxergar o mundo pela naturalidade de enredos melodramáticos, que oferecem uma vinculação entre palavras, *mise-èn-scène* e ideia básica da trama.

Assim, se Pepa sofre com o abandono de Iván, o público fica ciente disso pela música e por sua brusca ruptura, pelo cenário, diálogo, desmaio, lágrimas, fotografia, etc., e pela soma de todos esses e de vários outros elementos que inspiram uma ideia básica, a qual o público é estimulado a reconhecer. Há, ao mesmo tempo, a apresentação de elementos norteadores para o público e de aspectos de estranhamento. Com objetos e gestos plastificados, o sofrimento de Pepa está presente, mas não a atinge na obviedade de uma superfície do corpo que se limita à gesticulação ou ao dar a ver abordado por Ismail Xavier (2003), como em outros tipos de produções cinematográficas que abusam do melodrama.

Ou seja, mesmo o público compreendendo as razões do sofrimento de Pepa e identificando-se, em certo nível, com ela, permanecem diferenciações quando realizamos uma comparação com o cinema de estrutura clássica. Esse é um dos aspectos dessa produção que demonstra sua não ingenuidade quando comparado com os filmes de estrutura mais canônica: apesar dos sentimentos explícitos existe uma não correspondência plena entre os corpos dos personagens, seus gestos e a ideia central da trama.

A sequência inicial não comove pelo sonho perturbador de Pepa ou pelo incidente do desencontro entre os amantes, mas sim pela ideia do descompasso moderno, do ambiente privado palco de todas as inseguranças e de um desencontro perpétuo. O compartilhamento entre público e personagens passa pela ideia da fragilidade da pessoa humana diante de fatos que fogem de seu controle graças aos incidentes acelerados que se seguem de maneira hiperestimulada.

Perceba que ao tratarmos de fragilidade humana no melodrama de modo algum colocamos o sujeito moderno como uma vítima. Na verdade, lançamos a ideia irônica que o filme traz, não só nesse momento inicial, mas em tantos outros, de ao encadear seus incidentes e desencontros de maneira tão esdrúxula o público ser desafiado a pensar seu próprio olhar para enredos originados de modelos exageradamente dicotômicos.

É como se, ao longo do filme, o público passasse por um momento de estranhamento com sua própria identificação com o exagerado. Logo em seguida, começa a aceitá-lo e em certo ponto vivê-lo, não como propriamente seu, mas reconhece que também são suas as tendências ali apresentadas como, por exemplo, o colocar-se como vítima de circunstâncias externas que o assolam. O constrangimento nasce quando o filme promove a irônica

necessidade de se curvar frente a essa imaginação que, em um primeiro olhar, é facilmente condenável.

O constrangimento surge também porque uma “ideia” melodramática de exagero desmedido e de moralidade oculta, que o filme evidencia a partir de seus créditos, é quebrada pelo excesso na representação do sofrimento da protagonista que vai, desde já, caminhando para um ápice que culminará na reviravolta da narrativa. Apesar do excessivo reforço da ideia do abandono desde o início do filme, há o descompasso com aquele já esperado “dar a ver” na pele da protagonista, tão caro ao melodrama. Evidenciada a amplitude do conceito de melodrama, convém fazer algumas ressalvas antes de prosseguir na tarefa da análise.

Não temos a pretensão de simplesmente recortar a consolidação do drama sério burguês de Diderot e transportá-lo para a análise de um filme produzido no século XX ou XXI. Propomos a hipótese da presença da reformulação de determinados padrões que vem falar de uma reciclagem de pressupostos, trilhando caminhos para se pensar o que é esse melodrama reinventado em uma nova postura feminina. Afinal, o melodrama, herdeiro do drama sério burguês, é também um espaço para a geração de quadros específicos permeados de ideias aceitas e compartilhadas. A partir dessas ideias são produzidas perguntas que fazem o enredo caminhar não pela sucessão de incidentes, mas pela interação ativa entre trama e público.

Lembramos que, no drama sério burguês, a trama caminhava por perguntas que eram formuladas sempre em função de uma personagem principal que deveria condensar em si valores suficientemente nobres para gerar empatia e aproximação do público. Sem essas perguntas, ou seja, sem o público ser instigado a questionar frente ao enredo apresentado, o drama não caminharia e acabaria por desaguar em um discurso que fornece respostas antes que as perguntas sejam feitas, nada seria mais enfadonho na concepção de Diderot.

Obviamente que muitos desses valores se alteraram e hoje o que temos são narrativas arditosas, nas quais papéis de bem ou mal e certo e errado não são claramente delimitados. Permanece a sensação apontada por Franklin Mattos na introdução da versão traduzida para o português de *Discurso da poesia dramática* de que “na arte e no teatro, aquilo que deve ser mostrado ao espectador não são as paixões em estado bruto, mas sim as domadas pela razão e pelo discurso. A representação deve ter, numa palavra, *decoro*” (DIDEROT, 2005, p. 19).

Poucas palavras podem representar tão bem o melodrama quanto esta última e, por mais incrível que pareça, essa afirmação vale tanto para o modelo canônico quanto para o que rompe com ele. Seja para ironizar ou pedagogizar moralmente, é por meio de uma sedução velada que as personagens vão sendo moldadas na tentativa, um tanto paradoxal, de domar

instintos. Isso porque não deixa de ser o excesso que determina quais os limites para que o exagero seja controlado. Assim como “decoro” diz muito sobre o melodrama, continuar a aprofundar-se em suas características exige que retornemos ao momento histórico em que a forma narrativa realmente se consolida, permeada pelo constante reinventar de um novo decoro melodramático.

Para isso, é preciso frisar que as transformações causadas pela ascensão da burguesia europeia nessa era do pós-sagrado remetem tanto a uma alteração de valores do que é uma mulher, ou do que se espera dela, quanto lembra a iminência de seu reposicionamento social. Isso porque a classe burguesa precisava se firmar e encontrar fundamentos para gerar um sentimento de reconhecimento de valores, inclusive para si mesma. Com a queda do poder da nobreza e a força com que foi ameaçada a presença do clero, a Europa, e em especial a França com sua revolução, tipificaram com excelência a:

[...] lenta transformação que afeta, durante todo o século XVIII, os gêneros tradicionais da arte, em particular o teatro, conjugada ao surgimento, na época da Revolução, de um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas, conduz à eclosão do que se convencionou chamar de 'estética melodramática. (THOMASSEAU, 2005, p. 13)

O ponto chave é que essa nova estética, apesar de todas as transformações que a Europa viveu a partir da Revolução, no seio da própria França, não significou necessariamente uma ruptura completa com todos os valores que nomeavam as mulheres, como veremos mais profundamente no próximo capítulo, mas contribuiu para reforçar certo pudor renovado das tramas. As mulheres tinham acesso ao teatro e se viam ali representadas, mas o discurso permanecia de um fundo moral que as limitava aos deveres do lar e estabelecia certo “dever agir feminino”, expressão fundamental em Almodóvar. As formulações de certo e errado se davam somente até certo ponto e sobre determinadas prerrogativas, em uma estética que permitia apenas em parte e em doses cada vez mais melindrosas a libertação das lembranças desses anos de conflito.

O teatro melodramático assumiu o papel de encaixar a classe popular que ascendia financeiramente a uma definição de seus próprios valores, em convenções, regras e padrões morais criados pela própria burguesia em prol de fornecer as bases, também pelo viés da arte, de uma cultura que lhe fosse característica. A partir dessa demanda tornou-se possível buscar a aproximação com o público, uma proximidade que foi, e nas adaptações cinematográficas

continua sendo, gerada de maneira cumulativa, visando produzir um envolvimento que o incorpore e o fragilize para as lições de moralidade que, inicialmente, a peça teatral gerava.

A Revolução Francesa permitiu mais liberdade para as classes populares que, agora, podiam encenar e encenar-se nos teatros de rua ou em espaços fechados, afastados do clero e da nobreza. Contudo, o que tornava uma peça teatral realmente bem-sucedida, sendo até tomada como sinônimo de um legítimo melodrama, que nesse sentido ganha ares de adjetivo, é a conquista do grande público que nele encontrava a incorporação de estéticas diferentes, em uma tentativa de unir objetivos e técnicas próprias com o prestígio da tragédia (THOMASSEAU, 2005). O melodrama representava a um só tempo a inovação e a segurança que nascia de um conservadorismo moral que permanecia amparando o público.

Ainda segundo Jean Marie Thomasseau (2005), a consolidação do melodrama caminhou na mesma direção da transformação dos gêneros tradicionais da arte, que eclodiram na França graças às modificações trazidas pela Revolução e permitiram o acesso de classes populares aos teatros. Isso demandou, inclusive da burguesia, a necessidade da delimitação de uma estética que deveria ser “ao mesmo tempo rigorosa e prestigiosa” (idem, p. 28).

Voltado inicialmente para levar valores que realizassem a doutrinação de uma camada da população que até então era considerada inculta aos divertimentos aristocráticos, o melodrama encontrou no cinema, séculos depois, um importante meio de permanência. Mais ainda, em algumas estéticas autorais ele não seria simplesmente replicado ou criticado, mas reinventado em uma relocação de prioridades dentro da narrativa. Voltemos ao trecho inicialmente descrito de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) para elucidar o motivo de levantarmos essa hipótese.

Há uma negociação de prioridades dentro da trama que se dá pela forma como Pepa substitui o amor por Iván pelos objetos que o representam. Assim, o *gaspacho* recebe uma alta dose de soníferos, a cama é queimada, o telefone é quebrado e todas as lembranças têm de caber dentro da mala que Pepa devolverá a seu antigo amante em uma tentativa desesperada de expurgá-lo pelos objetos que o representam. Essas estratégias permitem ao espectador negociar com o desequilíbrio da protagonista, passando a enxergar em si a instabilidade que paira sobre ela. A inconstância tomada como condição *a priori* de Pepa cria o parâmetro para que se produza um estranhamento ainda maior do espectador para com personagens como a de Candela e seu flerte com o amor, a morte e Carlos, este último em uma representação plena de um homem engolido pela voracidade do desejo feminino.

Todos esses elementos se aglutinam em cada objeto para frisar, até as últimas consequências que a trama melodramática permite, a impossibilidade da adoção de papéis

morais ou sociais definidos de maneira permanente. Assumir “papéis psíquicos”, expressão utilizada por Peter Brooks (1995), somente é necessário até o espectador “julgar” a personagem, depois disso, eles se tornam meras desculpas para a criação de um “quadro”, para lembrar o conceito de Diderot, capaz de produzir atração do público para a trama, mesmo que seja pela inversão do conceito original de aproximação pela identificação.

Na verdade, inclusive fazendo jus aos melodramas iniciais, o público está diante de uma narrativa que, em um primeiro momento, parece extremamente previsível, mas que, como justamente a trama mostrará, é completamente surpreendente. É também por sua estrutura maleável que o melodrama consegue produzir e, principalmente no cinema de Almodóvar, reconstruir. Há uma não inocência que se filia a uma linhagem do que seria o cinema de ruptura, conforme ensina Ismail Xavier (2003). Estamos diante de exemplos desse rompimento com o cinema clássico, mas que ainda deve a ele toda a maneira de estruturar a trama.

Perceba que, mesmo de costas para a câmera, algo incomum no cinema clássico, Pepa toma um remédio efervescente e corta tomates maduros para fazer *gaspacho*. Assim como na cena em que está debruçada sobre o parapeito de seu terraço, novamente o espectador é dispensado de observar seu rosto, uma vez que já está ciente da sua insatisfação com o término do relacionamento com Iván. Além disso, a mulher torna-se muito mais fetichizada ao se optar por *close* em determinadas partes de seu corpo²¹ e, nesse caso, essa estratégia da linguagem cinematográfica também é utilizada na cena em que as mãos de Pepa são enquadradas enquanto ela corta tomates.

Há uma recorrência em transpor os sentimentos dos personagens de suas expressões faciais para seus gestos e os objetos que as cercam. Esse processo é primordial para a criação, na mente do espectador, de quadros e ideias que se formam afastados da mera caracterização dos personagens. Ainda assim permanece a tentativa de deixar explícitas as ações que a personagem está tomando para que as reticências lançadas por cada cena agucem a atenção do espectador no filme. O toque de não inocência implicado na imaginação melodramática permanece devendo algo para as versões mais canônicas do melodrama enquanto gênero.

Nessa sequência em que Pepa prepara *gaspacho*, ela olha fixamente para determinado espaço fora do ponto de vista do espectador. Em um primeiro momento pode-se pensar

²¹ Em uma das últimas cenas do filme novamente essa estratégia será utilizada, dessa vez com Lúcia, que ao deslizar sobre a esteira rolante no aeroporto tem apenas o perfil de seu rosto visto pelo público. Essa hipótese de fetichização de partes do corpo das mulheres é analisada por Peter Williams Evans (1999). Por diversas vezes o espectador fica com a impressão de que o filme “se esquece” de trocar enquadramentos ou de cortar sequências. Sabemos que, na verdade, essa é mais uma estratégia para permitir o estranhamento com a narrativa e a possibilidade de configuração de um olhar mais autônomo frente à obra.

novamente que se trata de Iván, que finalmente poderia ter respondido à insistência de aproximação da protagonista. Contudo, o objeto para o qual Pepa estava olhando, e mais, com o qual ela irá iniciar um diálogo, é a secretária eletrônica onde Iván deixou mais um de seus recados na tentativa de esquivar-se da ex-amante.

A ansiedade de Pepa, bem como suas escolhas, estão apresentadas prioritariamente nos objetos que a cercam e estão presentes na cena mesmo antes que se possa ver a expressão do seu rosto ou ouvir alguma de suas decisões. Afinal, se ela entra no apartamento e conversa com uma secretária eletrônica o espectador fica consciente de sua ansiedade e desequilíbrio primeiramente pela música marcante de fundo e, depois, pela máquina que encarna o próprio Iván.

A falta de personagens físicos para contracenar com Pepa reforça ainda mais a relevância dos objetos/cenários para o filme. Durante essa sequência, ouve-se apenas o som do liquidificador, da faca afiada que corta os tomates e do recado do corretor de imóveis na secretária eletrônica.



Figura 01 – Pepa prepara o gaspacho para Iván. O objetivo é “obrigá-lo” a ficar com ela.
Fonte: *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988).

Após terminar a bebida e deixar sobre a mesa vários comprimidos, o público intuirá que ela tentará o suicídio, enquanto, na verdade, Pepa confia, olhando para o liquidificador: “cansei de ser boa”. É a partir desse momento que a personagem começa a estabelecer uma postura mais incisiva contra seu amante. Todo esse trecho nos lembra que a estética melodramática mantém, mesmo no cinema menos comercial, a necessidade de formar cenários para reforçar que toda narrativa está empenhada em promover no público apenas as perguntas que cada detalhe consiga responder.

As confidências são uma das principais categorias. O público deve sempre estar um passo à frente da narrativa, intuindo o que acontecerá e lançando perguntas que poucas cenas

depois o próprio filme cuidará de responder, ou, no caso de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), de frustrar.

Apesar de zelar pela correspondência entre as ações das personagens, a Providência²² em Almodóvar teima com o público, não oferecendo as respostas na proporção que poderia se julgar necessário, surpreendendo a todo o momento com as retomadas de aspectos de pouca coerência. Como exemplo, vemos a relação desenvolvida entre a amiga de Pepa e o filho de Iván, ou ainda a flor de plástico que ela segura ao ver sua cama sendo incendiada. Características melodramáticas estão presentes, porém, não deixam de ser ora intensificadas, ora deslocadas para novas possibilidades de compreensão.

Apesar das rupturas, mantém-se a estrutura doutrinada por Huppes (2000). Horizontalmente opõem-se vícios e virtudes e, verticalmente, apresentam-se as personagens em momentos de desolação e felicidade, fazendo com que elas oscilem nesses espaços de instabilidade, pressuposto fundamental para a construção de qualquer melodrama e lei máxima dos filmes canônicos. Nesse melodrama é preciso que a ordem seja rompida, que a virtude seja ameaçada e que desejos egoístas inuntem algum personagem de tal forma que o rotule como vilão, para que o enredo possa se desenvolver.

Nosso diferencial é que em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) não se têm vilões e os momentos de desolação e felicidade não duram o esperado. Na verdade, o assombro e a redenção se materializam nos mesmos corpos e ao mesmo tempo.

No que se refere a esse nível horizontal do melodrama não há dicotomias possíveis, mas sim um emaranhado de estímulos sobre o conflito central, permitindo a cada personagem agir a partir de critérios únicos e legítimos, adotando prerrogativas para suas ações, vinganças justiceiras, egoísmos, e eles parecem agir não em função da satisfação do público, mas independente dela.

É por não ter muito compromisso com o espectador que o filme apresenta ora perguntas que não encontram respostas correspondentes, ora explicações excessivas que não se encaixam em nenhum lugar. Nesse processo se desprendem da trama conflitos coadjuvantes, como o de Candela-Carlos-Marisa, que se tornam mais interessantes para o público do que a situação inicial da separação entre Pepa e Iván. Nesse processo de frustração e recompensa, a figura da Providência é o grande representante que exemplifica a forma como elementos do melodrama canônico são reaproveitados nessa produção.

²² Abordaremos esse termo logo em seguida, momento em que será justificada a utilização da palavra com a primeira letra maiúscula.

O termo “Providência” é utilizado por Xavier (2003), Thomasseau (2005) e Huppés (2000) para se referir a uma espécie de força superior do melodrama que impulsiona as mais complexas situações a se resolverem de forma a garantir a felicidade e a tristeza de acordo com as decisões tomadas por cada um dos personagens. O ponto chave é que essa figura melodramática gradativamente se torna mais trabalhada e, também hoje, é uma oportunidade tanto de problematizar quanto de reforçar valores.

Personagens inteiramente bons ou maus não se encaixam em uma realidade cada vez mais agressiva e contraditória. O interesse volta-se para admitir uma Providência que corresponda cada vez mais não às expectativas de recompensar os bons e punir os maus, mas de um destino irônico, que zomba daqueles que ainda depositam nela a esperança de reconhecimento. A cara figura da Providência, marco regulatório do melodrama, está presente desde a tragédia grega, e assim como esse gênero, vêm sendo renegociada com o tempo, ganhando novos contornos.

Segundo Raymond Williams (2002, p. 76), a tragédia tornou-se “acidental” e perdeu a conotação de um “fato desígnio”. Tal alteração murchou a essência da tragédia. Contudo, é inegável perceber que tal alteração tornou-se evidente, por exemplo, no drama burguês e, posteriormente, no melodrama. Desse modo, mais interessante do que perceber que a Providência deixa de dar a cada um a recompensa de seus atos, ou ainda se o prêmio oferecido não compensa o sofrimento passado, é compreender como o enredo parece ser regido por acidentes de destino. O sofrimento dos personagens torna-se muito mais dolorido porque a esperança da justiça, ou até mesmo do final trágico irremediável das tragédias gregas²³, se perde.

O cansaço de Pepa vai se acumulando com essa expectativa de recompensa, com a falta de sinceridade de seu amante e com a percepção de que o destino nem sempre reembolsa os danos sofridos na esperança de um final reconfortante. Caso levemos ao extremo, temos no filme a figura de uma nova forma de Providência, que brinca com os personagens mais desavisados e que somente passa a “colaborar” quando eles admitem a inexistência dessa figura. Vale ressaltar, contudo, que a tendência para o dismantelamento da forma pudica da Providência não é nada exclusivo do cinema de Almodóvar.

Aliás, a cara figura da Providência, ao ser colocada em xeque, claro que não com o extremo que vemos hoje, alcançou, seguindo a classificação de Jean-Marie Thomasseau

²³ Raymond Williams (2002) ressalva que ao estudar a tragédia nossa sociedade, que carrega um olhar individualista, prioriza em demasiado a morte do herói sem se dar conta de que esse fato não representa o final. Segundo ele, o sentido que nasce e se desdobra da morte do herói demonstra com mais clareza o que é a ação trágica, em seu sentido mais amplo.

(2005), o período do Melodrama Romântico (1823-1848). Percebe-se, desde então, que com o passar do século o melodrama ganhou, e mantém-se, porque essencialmente renova-se em critérios de não ingenuidade e de mais sofisticação das narrativas. Estas passaram a se apropriar das diferentes culturas ao inverter os espaços de conforto e, apesar de prezar por amparar o público, leva-o a todo tempo a envolver-se em uma realidade que desloca e reposiciona valores. Na lógica da Providência, tudo são vestígios que o espectador curiosamente vai seguindo, como quem está prestes a descobrir um grande segredo, mas é parte inatingível de um jogo de revelar e ocultar, ou enganar, para usar o termo de Ismail Xavier (2003), que tem um fim somente quando julgar conveniente.

A mudança que encontramos ainda hoje é resultado dessa alteração, e remetemos aqui a meados do século XIX, quando, ainda de maneira tímida e pouco engenhosa, “a Fatalidade, repentinamente impiedosa, passa a esquecer de transformar-se em Providência e mata, cada vez mais, o herói” (idem, p. 65). Aos poucos o melodrama deixa de ter um compromisso com a bondade desmedida e com a virtude recompensada, acompanhando as transformações de toda uma cultura moderna que ainda se modifica em uma velocidade absurda.

Não afirmamos que o melodrama transformou-se simplesmente porque o bem deixa de vencer no final ou porque o amor passa a não ser sempre selado. Na verdade, esse fato, por exemplo, colabora para a hipótese da maleabilidade de uma imaginação incansável em reconfigurar toda uma maneira de pensar determinado contexto histórico, e o que mais nos interessará: o transformar do melodrama por um novo agir do feminino. À medida que valores se modificam, os personagens passam a desempenhar papéis mais contraditórios, que vêm responder àquela secularização do desapego a questões religiosas e aproximação de valores terrenos que Peter Burke (2010) apresenta.

Foram e continuam a ser demandadas, naquele tempo do teatro e atualmente do cinema, maneiras de se fazer o público dar conta do mundo, passando a aceitá-lo em sua impossibilidade de definição clara ou, talvez em direção contrária, fornecer imaginações, para novamente usar o termo de Peter Brooks (1995) para a literatura melodramática, que delineiem maneiras de se digerir a modernidade. Apesar disso, fica clara, sem deixar de suscitar um pouco de desconfiança, essa maneira melodramática de explicar o mundo. Quais são suas implicações?

Afinal, o melodrama se submete ao público por certo tempo, apenas pelo instante necessário, para que o cinema se aproprie dele e seja capaz não somente de refleti-lo, mas de modificá-lo como um agente cultural que não age por si só, mas que é apropriado nas mais corriqueiras situações:

talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero²⁴ seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero 'baixo', vulgarizar um gênero 'nobre', revigorar um gênero exaurido [...]. (STAM, 2009, p. 151)

É por esse caminho que alguns poucos conseguem trabalhar suas narrativas a partir da reordenação de padrões que alcançam uma nova fonte de vitalidade, conseguindo superar todo o tédio que possa surgir no caminho. Afinal, encenações teatrais do período que tratamos provavelmente pareceriam desestimulantes para os espectadores de hoje. Contudo, o grande trunfo reside na possibilidade de reestruturar gêneros, ou formas dramáticas, realizando essas pontes e entendendo o teatro, o cinema e a arte como construídos nesses pontos de intersecção que cortam o mundo.

Nesse contexto, categorizar o melodrama em poucos adjetivos cai em um vazio incapaz de responder a algo muito mais amplo: a própria cultura moderna. Precisamos ressaltar que o melodrama possui limites estéticos e que ele, desde sua origem, jamais ambicionou ser “arte para poucos”, muito pelo contrário. Ao ser caracterizador da própria cultura moderna europeia, trata de reforçar a todo o tempo sinais da transformação dessa era.

Por isso, apesar das pistas que seguimos ao longo dessa breve revisão da história do melodrama, certos aspectos, que pareceram mínimos, nos remetem a um contexto muito mais rico. Exemplo disso é que por mais uma vez reinventar-se os monólogos das protagonistas do melodrama se tornam menos presentes, assim como os gestos, que passam a ser um pouco mais comedidos, e a música, que, apesar de sua grande importância, não será enfatizada tanto quanto antes, na medida em que se preza por evitar provocar um alvoroço de sentimentos em demasia. É preciso emocionar, mas sem perder a verossimilhança.

Essa adequação denota que o melodrama, ainda antes da invenção do cinema, já dava sinais da importância de saber balancear a comoção do público. Um exagero que se afastasse da verossimilhança somente é conveniente como um aspecto colaborador para o sucesso do gênero ao caracterizar certos tipos de personagens, como, por exemplo, o bobo, com fins de formar o cenário da comédia.

Além da presença dessa Providência, que deixa de ser misericordiosa ou ágil em punir, o melodrama, nesse seu segundo momento histórico, apresentará um novo rol de personagens que se diferem daqueles claramente delimitados e que causavam empatia ou antipatia absoluta.

²⁴ Robert Stam (2005) não se refere neste trecho especificamente ao melodrama, mas aos gêneros de uma maneira geral.

Personagens como mães solteiras e temáticas como o adultério começam a tornar as tramas menos transparentes. São essas nuances que deixaram grande parte dos enredos um pouco mais ácidos e pecaminosos.

Há, assim, uma crescente tendência para a impureza, que gera um delineamento de personagens cada vez mais afastados de separações em critérios binários de virtude e vício ou de mocinhos e vilões, passando a se transpor estereótipos em figuras que, apesar de filiadas a esses critérios iniciais, tipificam um estranhamento e uma contaminação com a desconfiança trazida pela modernidade.

Interessante é perceber a ironia que se embute na concepção de um melodrama, moderno pela maneira como explora os sentimentos. Ivete Huppés (2000, p. 132-133) afirma que:

o melodrama destaca a habilidade do artista para trabalhar a dimensão plástica da obra. Andando nesta direção, encontra o aplauso do público e a viabilidade financeira [...] se algo tem de ser dado decididamente superado pela evolução da humanidade, é antes o magro racionalismo que aparta o homem dos afetos palpitantes.

Ao fazer esse sutil elogio ao melodrama, a autora levanta a hipótese da plasticidade da forma dramática, que oferece ao artista um trabalhar de conteúdos de maneira maleável, modelando ao mesmo tempo em que deforma determinadas categorias de compreensão do mundo, como, por exemplo, a inclusão de elementos religiosos para ironizar a religião. Temos, assim, no melodrama, uma oportunidade de zombar de um racionalismo que insiste em manter a coerência em uma era que tem profunda dificuldade, ou melhor, tem aversão em lidar com ela.

Ao libertar os personagens, e de certa forma o público, para viver os sentimentos palpitantes, para dar sentido ao que se passa fora dos palcos ou das telas, o melodrama se revigora e continua se mostrando como uma via de fabulação, ou, se preferirmos, de imaginação, que oferece refrigério. O melodrama não está contra uma coerência e nem se opõe a categorizações, tanto porque precisa delas para se constituir. Essa forma de imaginação propõe utilizar-se desses tipos para forjar um espaço de fabulação que ofereça respostas que na lógica interna do enredo tenham uma relação de dependência que gere o sentimento de coerência.

A maneira de o gênero construir os personagens sobre uma camada de coerência proveria o público com exemplos superficialmente construídos e em narrativas bastante explicativas com fins moralizantes. Essa forma dramática privaria o espectador de uma

formação autônoma, uma vez que se prenderia a intenções moralizantes bancadas por grandes investimentos, como comprova o fato de o gênero, desde seu início, demandar efeitos especiais e financiamentos burgueses.

O público estaria, assim, sem a oportunidade de um confronto com as contradições sociais em seu estado mais perturbador e, acima de tudo, com a possibilidade de compreender o mundo em uma vertente mais complexa que a de tomar ou apreender por situações específicas, mas sim de conseguir colocá-las em confronto, sem a pretensão de encontrar uma resolução confortável. É por essa via que o melodrama, também no cinema de estrutura clássica, é duramente criticado, uma vez que ao criar maniqueísmos ingênuos se afastaria de prover ao público uma nova fabulação/compreensão do mundo autônoma.

Foi com esse entrave já se delineando que no final do século XIX se chega à concepção de Jean-Marie Thomasseau (2005), ao Melodrama Diversificado (1848-1914), último período dessa classificação histórica que, mais uma vez, se adéqua à tendência por um aumento da complexidade da narrativa por meio de um número de quadros, com a construção de ideias que passam a adotar ora um caráter histórico/patriótico, de aventuras e exploração, policial, ou o que mais nos interessa para uma futura análise: o melodrama dos costumes e naturalista. Nesse período as personagens se tornaram mais densas, uma vez que o próprio momento histórico demandava isso, os palcos passam a receber conflitos de amor não correspondido entre pobres e ricos, permanecendo as temáticas de dramas em família e, em alguns momentos, a regeneração das figuras maldosas.

Ora, sabemos que o melodrama, assim como a tragédia, gosta de apresentar questões de cunho familiar, voltando-se para o desequilíbrio de situações exteriores que conspiram com determinados fins para atingir os personagens em suas fragilidades mais patentes e partilhadas. Esse aspecto de costumes e naturalismo no melodrama, no final no século XIX, veio trazer para os palcos preconceitos e, especialmente, uma sombra de mundanismo que torna os personagens impuras à medida que passam a dialogar, de uma maneira que seria inaceitável nos primeiros melodramas, com determinadas uniões não tão claramente digeridas. Era iminente na modernidade que certos “novos temperos” (SARCEY apud THOMASSEAU, 2005, p. 104) alterassem cada vez mais os antigos e identificáveis estereótipos que, especialmente nas mulheres, se reinventaram na virada do século XIX para o XX.

Todos esses apontamentos e considerações que fizemos até agora serviram para que, finalmente, possamos problematizar essa imaginação que se apresenta como mais uma das facetas da modernidade, em vias de um reposicionamento daquele drama burguês de Denis Diderot. O que hoje entendemos como melodrama canônico são essas estruturas da forma

narrativa que se esforçam para manter um equilíbrio que ambiciona, apesar de tudo, fornecer padrões e “mostrar a verdade”, funcionando como ilhas de refúgio. São nesses lugares construídos para serem o espaço do sentir, no tempo das transfigurações, nas ideias da modernidade e sobre o quadro dos dramas universais, que essa fabulação chamada melodrama canônico se posiciona.

Ao abordar essa forma hegemônica retomamos a maneira como nas obras adaptadoras e que incorporam o melodrama existe uma tendência a trazer para o corpo e para os gestos dos personagens um embate com um mundo agressivo e que, cada vez mais, tem como agravante a maneira como a Providência e valores humanos como bondade passam a negociar com concepções que criam uma zona sombria e homogênea. Não afirmamos um melodrama que se dissocia completamente daqueles valores binários básicos de sua origem apresentados por Ivete Huppés, o que adiantamos é que a própria invenção do cinema e seus primeiros sessenta anos de existência mostraram seu ápice, declínio e ressurgimento, mais uma vez renovando a imaginação melodramática, e não apenas a reciclagem de um gênero.

Chegamos a um melodrama como o de Almodóvar, no qual nada permanece, mas tudo parece eterno pela forma como se repete, como nos vários fotogramas de um filme que se sucedem gerando a sensação de movimento. O melodrama, e se verá isso especialmente no cinema, na verdade, é extremamente estático no que se refere a sua forma, o que o mantém se movimentando são as tentativas, na maioria das vezes bem-sucedidas, de dar ação e do caminhar dessa moralidade na tela. São os *porquês* que impulsionam pelas trilhas do *como*.

Entender, e talvez sentir, essas contradições, e delimitar melhor esses caminhos, somente é possível ao nos aproximarmos dos filmes que serão tomados pela análise fílmica. Contextualizar o melodrama em uma das artes que o abraçou, e mais, tomar uma de suas figuras mais emblemáticas como ponto de partida para pensar essa contraditória e intrigante fabulação moderna. Avancemos um pouco na análise dos filmes para visualizar melhor as questões e hipóteses levantadas até agora.

Capítulo 2

No tempo dos descartáveis: a mulher estruturando a trama melodramática

2.1 A MULHER ESTRUTURANDO AS RELAÇÕES MELODRAMÁTICAS

Em uma das cenas iniciais de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) as engrenagens prateadas giram aceleradamente para que o filme possa correr como o sangue em meio à parafernália que permite sua projeção. Teimosa, a câmera caminha devagar para observar a sala escura, opondo-se à velocidade dos prazos determinados. O cinema tem seu próprio tempo. Posicionada acima e paralela ao chão, a câmera flutua lentamente pela sala escura onde o público escuta Pepa conversar com Iván. O espectador descobrirá, poucos segundos depois, que ele não está frente a frente e que se trata apenas de vozes que se falam na penumbra, em meio a palavras e imagens previamente gravadas.

Apesar de todo o sofrimento anteriormente expresso, como nas cenas em que a protagonista prepara *gaspacho* e discute com a secretária eletrônica, é nesse momento que, pela primeira vez, os olhos da protagonista deixam escorrer uma lágrima. Ela escuta seu ex-amante, pelo ator que dubla e do qual partilha somente a voz, dizer tudo o que Pepa esperava ouvir de Iván, em um prolongar de frustrações que remete à ideia do abandono inicial. Vejamos o diálogo que se desenrola em um campo/contracampo de palavras que estimulam o espectador a criar o mesmo mecanismo pelas imagens:

Iván: Tome, beba.
Pepa: Não tenho sede.
Iván: Com isso conseguirá dormir.
Pepa: Eu já tentei e não adiantou de nada.
Iván: Há quantos homens tiveres que esquecer?
Pepa: Há tantos como tens mulheres para lembrar.
Iván: Não te vás.
Pepa: Não me movi.
Iván: Diga-me algo agradável. Diga-me.
Pepa: Sim. O que queres que eu te diga?
Iván: Engana-me. Diz que sempre me esperava.
Pepa: Todos esses anos te esperei.
Iván: Diz que morreria se eu não voltasse.
Pepa: Estaria morta se você não tivesse voltado.
Iván: Diz que me ama tanto quanto eu te amo.
Pepa: Ainda te quero tanto quanto você a mim.
Iván: Obrigado. Muito obrigado.²⁵

²⁵ Este trecho encontra-se entre os 9m21s e 10m30s do filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos*.

Apesar de o espectador acompanhar a cena pelos personagens de *Johnny Guittar*, que está sendo dublado, é facilmente possível transpor Pepa e Iván para aqueles papéis. Mais do que isso, aqueles personagens poderiam ser encarnados pelo próprio espectador à medida que se aceita projetá-los em si mesmos e mergulhar no tão utilizado esquema de projeção-identificação cinematográfica.

Na cena descrita, Pepa flerta com a possibilidade de se reconciliar com Iván e de, pela fascinação que a identificação promete, deixar-se ser alguém que também é capaz de mentir, podendo por aquele instante afastar-se do sofrimento pela ausência de seu amante. Essa negociação com o sofrer, que parece ser especialmente marcante nas mulheres, é uma das características mais recorrentes no melodrama, mesmo nas produções que fogem dos padrões canônicos e que adotam estratégias que não estimulam o choro fácil.

Nos melodramas canônicos, os sentimentos mais ocultos devem se manifestar à flor da pele, encobertos apenas pelo finíssimo véu do decoro e da decência. Porém, o véu que oculta o sofrimento de Pepa não remete a pudores, ao contrário, a protagonista parece muito mais interessada em expor suas fraquezas, prezando por escancarar a dor ao invés de expor o sofrimento. Essa relação é emblemática nos melodramas, sejam eles de ruptura ou não.

É necessário que haja sempre a exposição, ou seja, que exista o “dar a ver na superfície das coisas” (XAVIER, 2003, p. 30), mas não no sentido afirmado por esse autor. As dores e os tormentos que aplacam os personagens devem estar visíveis em seus gestos, palavras e olhares, ou seja, na superfície de seus corpos, para que o público consiga facilmente assimilá-los. Porém, isso não implica em simplicidade, uma vez que essa dor e sofrimento também podem ser trabalhados e sofisticados, como ocorre no filme que ora analisamos.

A dublagem feita por Iván e Pepa desse filme de faroeste clássico e as inúmeras outras referências a diretores como Alfred Hitchcock, analisadas por Peter William Evans (1999), permite percebermos que, apesar da sensação de aleatoriedade despertada pela trama, nada está ali por acaso. Com alguma intensidade e à medida que são retomadas as sensações estimuladas por todos, esses filmes passam a habitar a obra de Pedro Almodóvar.

A ironia com o público cresce na proporção dessa recorrente intertextualidade, que deixa sempre a expectativa de ver cumprir a máxima de um dilema que cause sofrimento, prometendo uma recompensa proporcional ao preço que se paga para manter viva a esperança de felicidade. Essa situação é formada não porque o filme promove esse olhar, mas porque

permite que o espectador encare sua maneira de se projetar sobre o filme, haja vista a impregnação da imaginação melodramática em si. O pano de fundo dessa projeção são os sentimentos dos personagens, suas intenções e fragilidades, que fazem a narrativa caminhar. Em nenhum outro cinema essa estrutura poderia ser tão bem aplicada quanto é em um melodrama.



Figura 02 – Pepa, extasiada, é a representação do espectador e seu processo de identificação-projeção cinematográfico.
Fonte: *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988)



Figura 03 – Almodóvar recicla uma das cenas de Alfred Hitchcock em *Pacto Sinistro* (1953).
Fonte: *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988)

É graças a essa lógica que Pepa afirmará, poucas sequências depois, que “na vida é preciso sofrer. E muito”. De acordo com esse raciocínio, sem sofrimento não há redenção e, apesar dessa máxima judaico-cristã ser completamente distorcida à medida que a trama se desenlaça, não deixa de ser esse o irônico ponto de partida para todos os personagens. Interessante perceber que, mesmo em tons de ironia, essas mulheres melodramáticas, ou os homens que assumem esse papel psíquico (BROOKS, 2005), são tomados por uma compulsão ao sofrimento, como se somente após vencida tal etapa fosse possível satisfazer-se de alguma forma, o que vale inclusive para o público. O espectador deve “sofrer” com o personagem pela projeção-identificação.

Percebe-se que o diálogo de Pepa e Iván, pelos personagens que dublam, é o catalizador do choro da protagonista, expressão maior dos sentimentos no melodrama. Contudo, o derramar de lágrimas não ocorre pela falta de seu amante, tampouco pelas chamadas que ele deixou de atender. O sofrimento a inunda de uma forma mais intensa do que até então porque ela projetou-se na cena que dublava, fazendo com que o público também se percebesse nesse ato corriqueiro no cinema melodramático canônico.

Pela explicitação dessa estratégia, o filme não permite que o espectador envolva-se profundamente com os personagens em um nível de projeção-identificação típico do cinema

clássico, pelo contrário, proporciona nele a consciência de sua frágil condição frente à obra. O público é constantemente fragilizado à medida que toma consciência de seu papel irônico de consumidor compulsivo de imagens que o filme lhe atribui.

A essa cena soma-se ainda o fato de que a paixão e a emotividade, usualmente atribuídas à figura feminina, passam a ser características masculinas, pelo menos em um primeiro momento. Quem implora pelo amor, ou melhor, pela promessa/expectativa que move um melodrama, não é a personagem dublada por Pepa, mas sim a que Iván dubla, quando, fragilizado, passa a representar todo um ideal masculino que perdeu seu espaço de potência na mesma velocidade em que avançava o século XX.

As frases ditas por Iván, se pensarmos em vias desse melodrama canônico, já adiantado anteriormente, caberiam de forma muito mais coerente na fala de uma mocinha, que após anos de martírio pela partida de seu amado comemora seu retorno. Como conceber possibilidades de identificação ou ironia em uma maneira de fazer cinema renovada nesse brincar de transpor papéis, ideias, procedimentos de certo/errado e julgamentos sobre o mundo? Afinal, há constantemente uma tendência do público de, mesmo em filmes com estruturas menos ortodoxas, demandar da trama um lugar de onde o seu olhar estará seguro para observá-lo com poucos encargos.

De antemão, essa cena mostra que, nessa troca de papéis, Pepa não suporta assumir o estereotipado papel masculino dominador ao se impor a uma fala que deveria ser sua. Esse estranhamento se dá mesmo na dublagem e, por isso, a protagonista acaba desmaiando ao final da sequência, reforçando ainda mais sua inadequação àquele papel²⁶. Na cena em questão quem quer ser, e é, “enganado” não é a mulher, mas sim o homem, que implora por palavras que, mesmo mentirosas, estabeleçam para ele referenciais reconfortantes.

Essa sequência não poderia também ser interpretada como uma ironia pelo público que acompanha a narrativa, à medida que remete a uma identificação espectador-personagem comum ao cinema canônico? Afinal, o filme dublado é *Johnny Guitar*, um clássico do cinema melodramático da década de 1950. Como conceber possibilidades de verdade ou mentira em um cinema como esse? Ainda é possível olhar o filme com o padrão dicotômico inicial?

Essas e outras questões que fervilham em nossa mente podem ser respondidas ao aceitarmos a importância primordial da figura da mulher no melodrama. São elas as

²⁶ Pepa voltará a desmaiar em uma das últimas sequências do filme, após salvar Iván do atentado de Lúcia. Nesse encontro final, o desmaio mais uma vez representa sua inadequação ao papel de heroína.

responsáveis por trazer um tom de mistério e instabilidade, talvez por conversarem e expressarem de maneira mais natural seus sentimentos e frustrações. Como responsáveis por zelar do lar e trazer para qualquer relação a sentimentalidade necessária para lhe dar forma, sua presença implica imediatamente em despertar sensações.

A figura da mulher se apresenta como ponto chave tanto na relação Iván-Pepa como em inúmeras outras no cinema, pois reverbera a consideração de que elas levam a sensibilidade e a estabilidade necessária para o melodrama se mover. São as mulheres que constituem o ponto relativamente fixo para que o espectador consiga, de forma muito mais fácil do que as personagens masculinas, levantar pressupostos que permitam a caracterização dessa figura em cena. Vejamos como a presença feminina se entrelaçou com o nascimento do melodrama.

O contexto da consolidação do melodrama no pós-Revolução Francesa foi um dos reflexos da substituição de valores que modelava o que se entendia como lugar do feminino e do masculino. Essa alteração, somada às transformações do espaço da mulher e seu conflito quase eterno entre o espaço público e privado, nos servirá de base para analisar, a partir de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), as implicações dos conflitos femininos e, especialmente, seus reflexos para as reinvenções do próprio conceito de imaginação melodramática. Por mais distante que esse contexto histórico pareça diante de um filme produzido no século XX, é preciso retomar algumas considerações, tendo em vista que as características desse novo melodrama nasceram no seio e a partir das alterações iniciais que permitiram seu surgimento.

Ao rejeitar, a um só tempo, o rei, Deus e a lógica paternalista, a Revolução Francesa desencadeou, também nas peças teatrais melodramáticas herdeiras da revolução, papéis determinados para as personagens femininas. Apesar de serem dadas à mulher do século XIX prerrogativas que lhe proporcionaram o acesso à produção de cultura e à potencialidade de ser cidadã, ela não deixava de ser remetida ao espaço da passividade e do espaço privado tendo, acima de tudo, a incumbência de edificar a família burguesa. Nesse período, a mulher era associada às paixões na mesma intensidade com que era excluída da cultura da razão.

Com o tempo, passou a ser valorizada sobre a bandeira da igualdade, que remete ao *pseudo* retorno à essência do feminino. De um modo geral, na modernidade a argumentação sobre as diferenças sexuais se transpõe do superior em oposição ao inferior para uma

inadequação entre a razão (homem) e a paixão (mulher) que, mesmo após o retorno ao matriarcalismo, não escapa de apresentar o feminino como um desvio do masculino.

Essas alterações podem ser tomadas para pensarmos que há, mesmo no cinema da virada do século XX para o XXI, uma readequação do melodrama, que vem alcançar não mais uma mulher que tem seu discurso dado como pronto, mas sim aquela que se coloca como protagonista do reinventar melodramático. Isso é perceptível especialmente quando nos voltamos para a análise de um filme que foge do cinema narrativo clássico.

Apesar de no cinema melodramático reformulado também ser primordial a caracterização de personagens e o estabelecimento de missões, as linhas que delineiam adjetivos como bondade e maldade não são tão nítidas e nem ao menos os objetivos possuem fins nobres. Diante da personagem de Pepa temos uma modernidade que trouxe não somente agitação e demandas, mas a possibilidade de obtenção de prazer pelo viés de um reposicionamento enquanto sujeito ativo, que as mulheres, especialmente, assumem sem pudores.

Ao mesmo tempo em que Pepa desfruta do prazer de poder projetar-se na personagem que dubla e naquele instante vivenciar a satisfação de uma ruptura com o posicionamento de passividade que ocupava até então, diante do abandono de Iván ela se recusa a assumir um novo papel psíquico. Ironicamente, o filme reforça uma espécie de futilidade, ou melhor, de incapacidade de autonomia àqueles que se rendem aos processos de identificação-projeção sem questionar.

Assim, não é nesse momento que Pepa rompe com a concepção de mulher ansiosa para que seu próprio discurso seja dado pelo outro. Na verdade, é por estar demasiadamente presa em termos de não autonomia de suas próprias ações que ela desmaia ao final da cena, em um procedimento que a trama adota com fins de incitar o espectador a perceber as limitações desses mecanismos de projeção que ainda o satisfazem. Projetar-se na personagem que dublava não foi suficiente para que Pepa desenvolvesse um discurso próprio.

Algumas cenas após esse “diálogo com Iván”, a protagonista queima “acidentalmente” a própria cama e, estarecida, assiste o fogo ganhar proporções maiores enquanto segura uma flor de plástico. Essa é mais uma das redundâncias do filme para expressar a inadequação ao espaço doméstico da protagonista, refletindo que, quando a modernidade confrontou a mulher com a perda de seu espaço pré-estipulado (a família) e o destino que esperava as jovens

burguesas (a maternidade²⁷), segundo Maria Rita Kehl (2008), as mulheres entraram em um embate. Por um lado, se viam lançadas sobre um mundo turbulento e que demandava delas ora uma saída do espaço de passividade que até então as possuía e ora uma necessidade de colocar-se nesses espaços.

Tal embate ainda não está superado, na verdade ganhou novos termos. Desde o gênero teatral do drama sério burguês, e posteriormente no melodrama, permaneceu como temática os conflitos da mulher dividida entre as obrigações do lar e o desejo pela conquista do espaço público. Percebe-se, contudo, que a temática melodramática permanece a mesma – os conflitos familiares –, alterou-se a maneira de lidar com esse enredo. É nesse ponto que o conceito de imaginação melodramática nos vale.

Se pela temática temos melodrama, somente conseguimos compreender e julgar os conflitos ali expostos, dando vida à narrativa apresentada, porque lançamos mão da imaginação melodramática, e não do gênero em si. É por compreender a ansiedade de Pepa e seu desespero mudo pelo amor perdido nos termos já inculcados pela imaginação melodramática que nos aproximamos do filme.

Porém, logo essa proximidade se rompe porque não há a intenção de afetar o espectador com lágrimas e comoção. A ironia é que, mesmo com todo o cuidado da trama de não permitir o envolvimento pleno do público, essa aproximação continua, uma vez que mesmo com a finalidade de rompimento os pressupostos melodramáticos ainda servem de parâmetros de compreensão.

É como se o filme, inclusive quando as personagens frustram o público, fazendo-o caminhar por trilhas que não levam a nenhuma conclusão, ainda fosse saudoso não só de temas como a maternidade ou a oposição público-privada, como também da própria estrutura melodramática que fomenta esse envolvimento. Sem remeter a esses caminhos e rememorar os pressupostos que se arrastam desde o drama burguês *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) perde sua essência. Vejamos como a análise de uma sequência nos elucidou essa conclusão.

Há o primeiro plano da câmera sobre a caixa de fósforo que cataliza o incêndio na cama de Pepa. Com uma canção de suspense ao fundo, a protagonista caminha pela sala, e retorna para o quarto segurando a flor de plástico colorida, que deixa cair de sua mão lentamente. O público a vê de fora do apartamento, uma vez que a câmera passa a enquadrá-la

²⁷ Lembramos que até esse momento o público é apenas induzido a pensar que Pepa está grávida, fato que se confirmará na última cena do filme.

a partir do terraço. Olhando fixamente para o fogo, abre um sorriso enchendo os olhos de lágrimas em meio à fascinação de seu flerte com a morte. O público fica com a sensação de seu iminente suicídio, enquanto a música passa de tons de suspense para o de encorajamento e esperança.

Durante exatos vinte segundos, um período extremamente longo para uma cena de imobilidade, o espectador observa apenas o olhar de Pepa sobre a cama que se incendeia. A sequência é interrompida no momento em que ela desperta desse estado quase hipnótico e sai em busca de meios para apagar o incêndio. É como se Pepa fosse uma noiva abandonada no altar, segurando um buquê plastificado e vendo o fogo consumir os sonhos de um final feliz. Fascinação e assombro se condensam em seu olhar: trata-se do recorrente confronto entre o amor e a morte que ecoa desde os enredos trágicos²⁸.



Figura 04 – Pepa assiste, com um misto de encantamento e assombro, ao incêndio que ela mesma provocou.

Fonte: *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988).

A libertação do sentimento de se manter dependente de Iván ocorre nessa cena, e não na anterior, na qual Pepa se projetou na personagem que dublava. Em Almodóvar o projetar-se e o identificar-se não são prioridade, mas sim o perceber-se nessa ansiedade.

O desenrolar da trama ocorre de forma diversa do que se constata no cinema melodramático canônico. Afinal, neste há uma dificuldade em se empreender o olhar de autonomia, uma vez que a projeção-identificação oferece praticamente todas as respostas que a trama levanta. Assim, há pouco espaço para o estimulante desconforto do cinema de ruptura,

²⁸ Ao analisar as cenas finais da peça *Antígona*, Raymond Williams (2002, p. 60) comenta: “É uma enxurrada de sentimentos, súbita e dominante, uma libertação momentânea do prognóstico da lei e da culpa. Dramaticamente é uma criação proposital de empatia e compaixão para com Antígona”. Guardadas as devidas proporções, essa descrição cabe muito bem para o olhar que Pepa adota ao assistir a queima de sua cama. Ao mesmo tempo em que tais sentimentos condensam a lei e a culpa sobre a personagem, o público é inundado por uma empatia, um tanto incômoda, por esse incêndio.

visto que, mesmo quando ele surge, é somente para que o reconforto, cenas depois, seja mais arrebatador.

Lembramos que especialmente nos primeiros filmes produzidos no modelo do cinema de estrutura clássica, o indivíduo, distante de sua realidade habitual, entra em um sistema (a sala de cinema escura e fechada) e, ao reprimir seus instintos exibicionistas, espiona um mundo privado com personagens que darão vazão, segundo Laura Mulvey (1984), ao desenvolvimento de uma escopofilia narcisista. Nas telas representam-se não somente imagens, mas sim narrativas que nos remetem para fora do espaço cinematográfico, pois são reverberações da cultura e do contexto que o produziu. Considerando esse pressuposto, não é de se estranhar que grande parte do público dos primórdios do cinema tenha sido feminino.

As inversões que Almodóvar utiliza retomam essas fundamentais incorporações e modificações de uma cultura melodramática dependente da figura da mulher para estruturar-se. Nesse cinema temos prioritariamente a união do histórico melodramático, tendencioso a estabelecer princípios a serem seguidos, refletindo a própria ascensão da burguesia no século XVIII e sua necessidade de formular valores para si.

Séculos depois e em um contexto bem diferente do Pós-revolução francesa, a força dessa imaginação, que alcança tanto a produção como a recepção de filmes melodramáticos, não rompe com as premissas que lhe deram forma. Seja no drama burguês, nos primeiros melodramas teatrais, no cinema canônico da década de 1950 ou nos filmes de ruptura de Almodóvar e mesmo com todas as particularidades envolvidas em cada uma dessas formas, continua firme a relação de dependência com uma imaginação que se mantém também porque atribui significados negociáveis a tudo que produz.

Pepa frustra a expectativa do público nessa segunda cena. Ao explicitar a formulação de um novo melodrama construído na intersecção da canção que delineia os sentimentos da personagem, ela liberta-se do aparente controle que vinha apresentando até então e dos elementos de uma cultura que se dissolvem a ponto de não mais permitirem definições concretas para a protagonista. Minimizadas as possibilidades de projeção-identificação e afastando-se de uma escopofilia narcisista, resta ao público momentos de lucidez e autonomia com relação à obra, não só pelas várias referências ao extrafilme, mas pelo olhar que a estrutura cinematográfica proporciona e demanda para a compreensão da obra.

É como se o desenrolar da narrativa exigisse a não imersão completa do público. Não só a canção, mas o colorido das sequências, os objetos de plástico (flor, liquidificador,

telefone, etc.) e o próprio posicionamento de Pepa em cena reforçam sua inadequação a definições fechadas e certos “papéis psíquicos” que ainda insistem em se acumular sobre ela.

O espaço da mulher nos filmes desse cineasta, que apresenta como poucos as formas concorrentes que um personagem pode adotar, lembra tanto público quanto pesquisador a cultura *kistch*²⁹ e *pop*³⁰. Esses conceitos se embutem na definição da figura da mulher que não vive exatamente os mesmos conflitos do século XVIII, mas mantém as mesmas expectativas e sentimentos compartilhados e não superados, como a ânsia por uma felicidade capaz de apaziguar. Vestida com cores fortes, Pepa ainda anseia pela resolução de seu conflito com Iván, Candela, com toda sua emotividade, mantém firme sua “capacidade de recuperação”, e Marisa permanece em embate com antigos pudores morais que ainda lhe atormentam.

Independente do caminho que os personagens tomem, perpetua-se o desejo pela restauração que sempre agradou o “espectador médio” e nunca deixou de ser mote dos melodramas. Incorporando elementos da cultura *kistch* sempre julgados pelo crivo da reinvenção melodramática, nossa protagonista deixa a cama que dividiu com Iván queimar e assiste a toda a situação com um olhar de satisfação, enquanto segura em uma das mãos uma flor vermelha de plástico inflável, um dos símbolos da cultura *pop*. Ela é o retrato exagerado e patético do público da era moderna.

Mesmo sabendo que o melodrama nasceu sem grandes ambições estéticas e voltado para corresponder aos interesses da classe burguesa que ascendeu no pós-Revolução francesa, a sofisticação desses detalhes que se mantém fiéis a seus parâmetros demonstra que estamos diante de um modo imaginativo de olhar o mundo. Cada detalhe em cena condensa um potencial infinito de interpretações e envolve Pepa em uma cultura de plástico melodramática sem ser de maneira pejorativa/estereotipada.

O olhar da câmera que recorta Pepa nesse seu espaço de intimidade maior, o quarto de sua casa, não a transforma em objeto, mas deixa-a embevecida na cultura que a envolve, sem que, com isso, adote um ponto de vista condenador. Na cultura melodramática, tão solicitada a absorver contradições para garantir sua permanência, há a plena realização dessa estrutura de sentimentos, uma vez que “[...] o entretenimento e a ficção articulam conflitos, temores,

²⁹“O fenômeno *kitsch* baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é de aceleração” (MOLES, 2007, p. 20). Nesse espaço, o *kitsch* é um movimento dentro da arte que reposiciona a relação dos sujeitos com o banal e com o original, além da forma como o sujeito lida com as coisas/objetos.

³⁰ Movimento que se originou na década de 1960 e teve como grande representante o pintor e cineasta americano Andy Warhol. O *pop* apresenta reproduções de ícones dos meios de comunicação de massa e busca nela referenciais, visando alcançar o maior público possível.

esperanças e sonhos de indivíduos e grupos que enfrentam um mundo turbulento e incerto” (KELLNER, 2001, p. 32).

Ao considerarmos esses lugares que condensam um ambiente incerto, novos lugares para o feminino e as possibilidades oferecidas pelo cinema, notamos que Pepa, nossa protagonista, trabalha como dubladora para se apropriar do desejo, dos receios e dos medos de suas personagens para permitir, por meio delas, liberar-se de angústias modernas que são ao mesmo tempo individuais e compartilhadas.

Levando tudo ao extremo da emoção, o espectador é afastado do envolvimento típico das narrativas que apelam para sentimentos universais. Nem por isso o filme deixa de apresentar um espaço para a aproximação com o público. Mesmo e apesar de toda a narrativa mirabolante que envolve uma amiga fugindo da polícia, terroristas xiitas e padres oferecendo camisinhas tem-se, exatamente nesse rebuliço de situações, um reposicionamento do melodrama na figura chave da mulher.

Para além desse reposicionamento temos o reflexo de uma alteração no próprio conceito de cultura, que se afasta da concepção de cultivo da mente, polidez e luxo. A presença dos elementos *kitsch* e a maneira como Pepa se relaciona com os demais personagens evidenciam que a cultura se estabelece pelo diálogo contínuo estabelecido socialmente, passando por questões de gênero, raça e classe. Raymond Williams (1979) advoga que essa complexidade crescente demanda que se pense em “culturas”, levando em conta a variedade de forças que estão em constante embate.

A categorização de uma cultura em critérios de superioridade ou inferioridade resulta em um erro crucial, pois o conceito de cultura é construído na relação com a sociedade, com a economia e na intersecção com “movimentos históricos não definidos” (WILLIAMS, 1979, p. 19). Mantendo essa concepção como norteadora da pesquisa, podemos observar com um olhar mais atento e menos condenador tanto a permanência dos mesmos conflitos femininos que se arrastam há séculos, como uma estrutura melodramática que continua envolvente porque se mantém em articulação com a figura da mulher.

Afastando-se de qualquer crítica ou exaltação desmedida, o melodrama, nesse filme, não é vitimado como simplificador ou limitado, muito pelo contrário: ele mais uma vez reafirma “seu potencial de inspiração ainda não esgotado” (HUPPES, 2000, p. 23). Estamos diante de uma mulher que age e pela sua instabilidade se mantém em constante trânsito, interior e exterior. Sempre agitada, circulando nervosa pelos cenários dos filmes, ela vem nos

falar de um novo tipo de mulher, que com todas suas implicações psicológicas e sociais se apresenta não como a mocinha pudica melodramática, mas como alguém que, conscientemente, decide assumir esse papel quando lhe convém.

Pepa é o extremo dessa potencialização: ela está na televisão ao mesmo tempo como atriz, dubladora e garota propaganda de uma marca de sabão em pó, que tem o slogan “parece mentira” como chavão. Essa frase não poderia ser mais coerente com o pensamento do público diante do filme. Pepa condensa em si toda a construção de uma cultura comercial e sentimental que se oferece como produto para ser consumido pelo público, representando um *status* que destrona a arte como algo encapsulado e a coloca em um espaço onde pode ser comercializado e consumido. Até que ponto e como isso é possível?

Mesmo presa, por opção, a esse local que tenta obcecadamente transformar tudo em objeto, Pepa não é mera objetivação. Ela não se aceita no espaço de domínio e torna-se ativa em suas ações a partir da cena em que deixa sua cama ser queimada. Rompendo com a herança melodramática que até certo ponto livrava os mocinhos de “avassaladoras paixões” (HUPPES, 2000, p. 115), ela se move pela paixão e pelo desejo que gradativamente é transposto de Iván para o filho de seu amante, Carlos.

Há o deslocamento de focos afetivos: o desejo por Iván e Carlos, a fraternidade por Candela, o amor maternal, já no final do filme, por Marisa. Essas instabilidades fazem o filme mover-se, o que o torna palatável, ao mesmo tempo em que o mantém quase insuportável em suas transposições. Fica mais uma vez exemplificado que

[...] parte do que define o melodrama como forma é seu interesse explícito por questões edípicas – relações de amor ilícito (aberta ou incipientemente incestuosas), relações entre mãe e filho, relações entre maridos e esposas, relações entre pai e filho: essas são a matéria-prima do melodrama. (KAPLAN, 1995, p. 46)

No melodrama é preciso que o público efetue prioritariamente a ação de sentir, por meio de uma compulsão propiciada pela trama para que ele se aproxime dos personagens. Há uma necessidade incontrolável de os personagens se lançarem sobre suas angústias e as sentirem intensamente a cada olhar ou movimento. Isso porque é por meio do sofrer e após sua superação, ou perpetuação, que a promessa de felicidade pode ser cumprida ou o fracasso aceitado.

Ao reciclar essas premissas, especialmente neste filme, estamos diante de mulheres que não se colocam no rol de vítimas do destino, apesar de em um primeiro momento isso ficar aparente. O conjunto da obra de Almodóvar atrai para cada nova trama as reminiscências de ‘Pepas’, ‘Marinas’, ‘Lolas’ e ‘Manuelas’, que se lançam ativamente em uma cultura colorida e móvel.

Mesmo que não nos moldes do cinema de estrutura clássica, o público embarca com elas discutindo suas próprias contradições. O espectador não é apresentado a personagens simples, mas a mulheres que, talvez pelo prazer que isso provoca, deixam transparecer um resquício de vontade de permanecer eternamente presas aos seus espaços de submissão como uma forma de obtenção de prazer.

O sofrimento nos filmes de Almodóvar é apenas uma consequência de algo que parece ser muito mais prioritário: a explicitação da dor pelo desejo de não se permitir anestésiar pela cultura moderna. Os conflitos dos personagens, por mais simples que possam parecer, são doloridos e os arrebatam por inteiro.

Assim, o sofrimento seria um caminho necessário não para a redenção ou para a salvação, mas para a sobrevivência e a manutenção do desejo de continuar vivendo. Encarar as pequenas dores diárias sem se preocupar muito com a coerência de suas ações seria uma estratégia de sobrevivência do indivíduo moderno.

As paródias que o filme produz são complexas porque o sarcasmo que acompanha a trama não é com a defesa ou a condenação do sofrimento destinado aos bons e puros de coração, como prega o melodrama canônico, mas sim com uma parte da vida que precisa ser aceita, e é exatamente esta que a torna digna de ser vivida. Mesmo com a carga de ironia para com os personagens, a narrativa zomba não somente deles, mas também do público e, especialmente, de si mesma, utilizando-se de elementos melodramáticos facilmente identificáveis.

No melodrama morre-se de amor ou de ódio e vive-se sempre oscilando entre esses dois extremos. É nesse desequilíbrio que a narrativa se move: no desespero de Pepa de perder seu amante, Iván, reside sua libertação, no ódio que ela sente está embutido o amor que a mantém viva. Como compreender os contornos não coerentes dessa mulher?

Não é por acaso que a personagem de Iván teme encontrar-se com Pepa novamente. Ela representa a ameaça, aquela capaz de arrancar dele sua potência, já perdida. Toda a

alteridade de Pepa e a posição em que ela está simbolizam um jogo de coerção do qual Iván teme participar.

Pepa é apresentada como aquela que sofre e lamenta a perda de um amor, especialmente no início do filme, mas que vai claramente caminhando para um reposicionamento de completa superação da dor, não por propósitos altruístas ou melancólicos, mas por reposicionar-se enquanto mulher. Não uma mera “mulher”, mas aquela que carrega um filho no ventre, sua ilusão da possibilidade de completude de sua feminilidade. É dessa situação que emerge a força de sua superação. Ao analisar o filme, Evans (1999) ressaltou que essa superação pela qual Pepa e os demais personagens passam não deixa de ser frágil, uma vez que, mesmo após a redenção da protagonista no final do filme, o público não perde a sensação de que aquela resolução do conflito é apenas provisória.

Para produzir esse efeito o filme caminha, desde o princípio, por um processo nada óbvio, que se inicia quando o filho de Iván, Carlos, e sua noiva, Marisa, por uma dessas coincidências do destino que o melodrama trama tão bem, visitam o apartamento de Pepa para analisarem a possibilidade de alugá-lo. A partir do encontro com Carlos, nossa inicialmente “sofredora” protagonista passa a desenvolver características de uma mulher que rompe com seu espaço de passividade para reinventar-se, via Carlos, após a separação de Iván. Ela passa a construir-se não a partir do outro masculino e dominador, mas aproxima-se de seu substituto, Carlos, que carrega uma fragilidade que o torna ora feminino, ora agressivo e ora infantil.

A sedução que Pepa lança sobre Carlos oscila entre momentos que lembram uma relação entre amantes e, ao mesmo tempo, de uma mãe para com um filho. O filho de Iván torna-se tanto para Pepa quanto para Candela um objeto de fetiche por meio do afrouxamento de seu jamais realmente existente papel de atividade que naturalmente seria creditado às figuras masculinas dos filmes melodramáticos.

Fragilizado, e exatamente por isso desejado, falta a Carlos as características que o tornariam aquele que domina. Tanto esse personagem como Iván e os policiais que investigam a ligação de Candela com os terroristas xiitas tem a posição de dominação contrária à tradicional: os subjulgados no filme são os homens, ironizados por uma potência muito mais imaginada do que materializada.

A presença e a atuação de Pepa em sua vida lhe farão romper o forte elo que liga Carlos a sua mãe, esposa “legítima” de Iván. A utilização desse artifício de homens dependentes de suas mães dominadoras para se colocarem diante do mundo não é rara em

Almodóvar, basta lembrar *Fale com ela* (2002), *Tudo sobre minha mãe* (2005) e *Matador* (1984). O confronto homem e mulher é o mote para dar lugar a uma nova concepção das figuras femininas, movidas pelo desejo de colocar-se ora em posição ativa, ora passiva, de acordo com a conveniência da situação.

São esses desejos que colocam Pepa diante das mais diversas ciladas e que a levam a assumir papéis diferentes, seja em relação aos personagens masculinos ou femininos do filme. A narrativa se acumula em enredos à medida que vai lentamente entronizando nossa protagonista em um espaço onde todo o coletivo orbitará em torno de sua individualidade. Carlos consertará seu telefone, Candela se resignará do suicídio e até mesmo Marisa liberta-se das privações da virgindade enquanto cochila na varanda do apartamento de Pepa. Contudo, como já afirmamos, essas resoluções não provocam no público apaziguamento, muito pelo contrário, ao ver os conflitos resolvidos o espectador sente-se ainda mais desamparado. A identificação passa a gerar fragilidade, e não amparo, como no cinema de estrutura clássica.

Diante de Pepa temos uma personagem que se ressignifica como mulher enquanto fragiliza a si mesma e aos demais ao seu redor, rompendo com aquilo que se espera de uma heroína melodramática, que tentaria manter-se sob o signo da passividade e do desejo do outro. É por esse desejo de prender-se a dor para manter-se viva que Pepa condenará sua amiga Candela pela tentativa de suicídio, da qual esta se arrepende logo após saltar do prédio.

A protagonista é enfática ao dizer: “vocês jovens não sabem lutar pelas coisas. Pensam que na vida é tudo prazer. Mas não. Tem que sofrer. E muito”. O escancarar da dor se coloca mais uma vez como uma maneira de ser feliz.

A paródia ocorre com a defesa do sofrimento não como um destino dos bons e puros de coração, como prega um primeiro melodrama canônico no cinema³¹, mas sim como uma parte da vida que precisa ser aceita, uma vez que é exatamente essa parte que a torna digna de ser vivida. No melodrama morre-se de amor ou de ódio e vive-se sempre oscilando entre esses extremos, e é nesse desequilíbrio que a narrativa se torna instigante: no desespero de Pepa por perder seu amante, Iván, reside sua libertação; no ódio que ela sente está embutido o amor que a mantém vivendo. Como compreender os contornos não coerentes dessa figura chave no melodrama?

³¹ Lembramos aqui os curtas-metragens e filme de D. W. Griffith, como *Intolerância* (1916) e *Rosa Branca* (1923), este último exaustivamente analisado por Ismail Xavier (2003). Esse cineasta investia na formulação de enredos com tramas simples, as quais deveriam apresentar certa “moral oculta”, com a qual o público deveria identificar-se e adotá-la para si como procedimento aceitável.

Observar cenas como a da dublagem de um casal se reencontrando e da cama sendo queimada promove também a percepção de uma ironia com a tendência do público de, mesmo em filmes de estruturas menos ortodoxas, esperar que a trama seja um lugar onde seu olhar estará seguro para o prometido “observar sem encargos”. O público não deixa de tentar se amparar em certas estruturas de identificação alicerçadas nos “papéis psíquicos”, muitas vezes estereotipados, em que os personagens estão inscritos.

A figura da mulher se apresenta como ponto chave nessa relação, já que ela reverbera a sensibilidade e a instabilidade necessária para fazer, também, esse tipo de melodrama se mover. O espectador é remetido a estabelecer relações duplas: de Pepa para com a personagem que dubla e de si mesmo para com a protagonista, tendo como elo os próprios pressupostos e critérios de julgamento típicos da imaginação melodramática, que se impregna especialmente na cultura judaico-cristã³².

Afinal, se o que é dado a ser completado pelo olhar esbarra nas estruturas oferecidas *a priori*, como a necessidade de identificação do público, que demanda um final esperado e coerente, como é possível negociar com uma trama de ruptura que se utiliza desses alicerces mesmo supondo a existência de um novo melodrama? A negociação é engenhosa porque é como se deixasse a critério do público dosar a medida com que decide enxergar a carga irônica que paira sobre os personagens. É o espectador que entra nessa negociação e decide medir até que ponto acreditará nos devaneios de Pepa e em sua aparente fragilidade; de Carlos, que sempre está na iminência de cometer um delito; de Candela, com sua tentativa de acalmar-se; ou de Lúcia³³ e seu desejo incontrolável de vingar-se de Iván. Tudo está no limite todo o tempo.

Por isso não é de se estranhar que o espectador seja mantido preso à protagonista na expectativa do encontro final com Iván ou de algum outro “final” coerente. Mesmo com os diversos caminhos que a trama desenvolve e que parecem não chegar a lugar nenhum, é preciso que Pepa se mantenha ligada, pelo menos em um nível afrouxado, ao “papel psíquico” inicialmente proposto a ela e que lhe seja fiel ao menos até o público conseguir caracterizá-la e, principalmente, caracterizar a si mesmo diante dela. Após identificar-se com essa personagem, o público se projeta sobre ela e cai na armadilha de ironia que Almodóvar reserva neste filme tanto para o espectador quanto para os personagens.

³² Hipótese levantada por Sílvia Oroz (1999) e citada no capítulo anterior.

³³ Esposa de Iván e mãe de Carlos. Lúcia é recém-saída de uma clínica psiquiátrica e partirá em busca de matar seu ex-marido.

Assim, o público no cinema de Almodóvar, e principalmente no de estrutura clássica, é convidado, e talvez, mais do que isso, seja incumbido a ser personagem junto com os que figuram nas telas. Isso porque sem dividir esse papel não é possível pensar em alcançar prazer no modelo de cinema clássico canônico. Tal fato é, inclusive, um dos pressupostos básicos de sua permanência. Ao mesmo tempo em que se é convidado a perceber as contradições na dublagem de Pepa e Iván, o público é especialmente confrontado com seu próprio projetar-se para além das personagens, para as ideias que elas carregam.

Em um melodrama atualizado não é mais possível esperar que a identificação espectador-personagem ocorra, em sua base, no nível de mera projeção de sentimentos universais. O que os aproximam são as ideias que não têm necessariamente a intenção de trazer compaixão ou levar uma pedagogia de como se viver, muito pelo contrário, o foco é evidenciar, pelo melodrama, a saturação de uma imaginação que possui inúmeros indicadores que se organizam para gerar gratificação e certo conforto, mesmo em uma forma de fazer cinema como a de Almodóvar.

É preciso ora gerar identificação, ora contradizê-la, para que o espectador, desde o início compreendido como ativo, possa desconfiar de certos papéis, cenários ou ideias que ele próprio assume para participar da trama. Por isso afirmamos anteriormente que, mesmo nos momentos em que Almodóvar rompe com o cinema clássico canônico, faz questão de manter-se preso a ele em tons de exaltação ou de ironia, mas, principalmente, de exposição desse modelo.

As cenas que promovem ao mesmo tempo a identificação e o estranhamento são exemplos desse artifício. Esse melodrama deformado provoca desconfiança e leva o público a duvidar da projeção gerada para que, a partir desse ponto, se possa assistir, mesmo que ainda segundo certos modelos do cinema de estrutura clássica, em termos de autonomia.

Inferir essa situação demonstra, a um só tempo, a ironia do filme com o melodrama e seu público. O primeiro é colocado em xeque à medida que o espectador é incitado a perceber os clichês do enredo que, apesar de adaptados, continuam presentes nas tramas melodramáticas. É também pelo mecanismo de ora gerar identificação e ora promover o constrangimento no espectador por se perceber nesse lugar de apropriações rápidas, quando o filme ironiza a maneira como uma produção melodramática canônica constrói suas ligações, sempre em termos de realçar cada objeto com o objetivo de rejuvenescer a imaginação todas as vezes que ela parece estar ultrapassada ou mergulhada em estereótipos. Retomemos o filme

para compreender melhor tanto a ironia com o público quanto com o próprio melodrama que se condensa na figura da mulher almodovariana.

2.2 OS PONTOS DE COSTURA DE UM MELODRAMA AO AVESSO

O “mambo-táxi” com estofado em estampa de onça, repleto de chicletes, bebidas e revistas de celebridades, é dirigido por um taxista de cabelos descoloridos. Os objetos que sufocam o estreito veículo provocam o público a perceber-se na tendência de consumir cinema, TV e novelas. Ao mesmo tempo em que o ambiente caricato soa inverossímil, há ali algo incomodamente familiar, como vestígios de uma compulsão para a posse do ideal de beleza, saciedade e riqueza representado em cada objeto.

Todas as sensações são potencializadas pelo som de um mambo que parece envernizar o cenário plastificado. O veículo possui tantos estímulos que o público se esquece, ao menos por alguns minutos, do enredo central do filme. A canção estrutura a sequência enquanto, em primeiro plano, os objetos reforçam a materialização de sensações que a melodia alegre e agitada desperta. Entre pastiches coloridos o melodrama encara uma versão exagerada de si mesmo.

Além disso, o público é levado a perceber-se na tela, em uma identificação estranhada que não deixa de incomodar, uma vez que há algo no cenário e nas expressões do motorista e de Pepa que lhe pertence. O espectador não só compreende a narrativa pela conexão que faz entre os clichês, no remeter às ideias melodramáticas, mas é tomado também pelo viés de identificação estranhada.

Pepa observa com atenção todos esses objetos e não está sozinha nessa tarefa. O espectador também se alterna em ora observar o cenário pelos olhos da protagonista, ora pelos olhos da câmera, sendo instigado, à medida que percebe o exagero das imagens coloridas e irritantemente significativas, a ter períodos de autonomia com relação ao filme.

Chamamos de autonomia os instantes em que é possível enxergar, com certa clareza, a estrutura do enredo melodramático e os aspectos que sustentam sua existência. Inevitavelmente, ao voltar o olhar sobre o filme, é possível perceber-se nesse emaranhado de

projetar-identificar, que não ocorre da mesma maneira no cinema canônico, mas, ao contrário, reconhece, também pelo exagero da *mise-en-scène*, seu lugar de espectador moderno.

O espanto de Pepa com os vários estímulos do “táxi-mambo” explicita o cinismo, com tons de hipocrisia, que dá corpo ao feminino que modernamente tenta se “masculinizar”. Ela pertence à cultura *pop*, mas, ao mesmo tempo, demonstra repugnância por ela. Apesar de desconfiada do espaço ao qual já deveria estar acostumada a participar, é somente nas cenas em que está no táxi que Pepa deixa aflorar os sentimentos que dão nome ao filme. Nesse processo o público está tão incomodado quanto ela, sem um local seguro para alicerçar seu olhar. Tendo consciência das fragilidades da protagonista e das suas próprias, o espectador caminha, tornando o olhar das mulheres do filme o seu próprio.

A mulher é ponto estruturante da narrativa porque é essencialmente dela que parte a postura que não só atualiza questões morais, essenciais ao melodrama, mas guia o olhar do público sobre si mesmo, oferecendo tempo para que ele, a contragosto, possa sistematizar o seu lançar-se sobre a obra. Não é sem razão que, apesar dessa primeira cena do táxi ser curta, há três momentos de silêncio da protagonista enquanto observa, desconfiada, o veículo *kitcsh*.

Nesses instantes, o espectador passa a ter consciência, talvez de maneira mais explícita do que até então, da incapacidade da mulher moderna, ainda dependente das diretrizes melodramáticas de orientar seus próprios desejos, de ser autônoma em relação ao desejo do outro. Essa incapacidade não é apenas feminina, mas quase um reflexo cultural. Em sua análise desse filme, Peter William Evans (1999, p. 53) comenta que “no final das contas, embora o filme reconheça que a masculinidade está em crise, nunca duvida da responsabilidade não apenas de Iván mas da ordem patriarcal como um todo por levar as mulheres à beira de um colapso mental”.

Pepa precisa que algo externo a norteie, mas, principalmente, que a nomeie como mulher. O melodrama, enquanto gênero, e sua tradicional tendência de atribuição de adjetivos, não responde de maneira plena a esse desejo, uma vez que coloca em segundo plano paradoxos modernos reduzidos a dicotomias *pseudo* reconfortantes. No táxi, seja ao colocar-se como vítima ou artista, ainda lhe falta o controle da situação e pequenos detalhes continuam desnorteando-a.

Nesse primeiro momento, o motorista pede à protagonista que assine um autógrafo para sua namorada e lembra, entusiasmado, propagandas e telenovelas em que Pepa trabalhou. Essa será sua identidade. Contudo, essa imposição a incomoda, e, distante de adotar uma

postura de “artista famosa”, passa os dedos pelo cabelo e abaixa o pescoço, demonstrando sua inadequação aos papéis que se acumulam sobre ela (amante, amiga, atriz, etc.). Há a retomada do conceito de *conditions*³⁴ de Diderot, que nasce com o drama burguês.

Apesar de Pepa ser apresentada pelo taxista ao público pelos vários papéis que assume, o local prioritário de onde se torna possível realizar algum nível de identificação é com sua *condição* básica de mulher. Ser famosa ou artista não lhe interessa, o que a protagonista espera é ser vista de maneira crua, deixando aflorar uma sentimentalidade que os outros papéis assumidos a impedem de extravasar.

A claustrofobia causada pelos objetos do táxi hiperestimulam Pepa e lhe frustra o sentimento de potência para possuir e talvez reinar sobre esse mundo paralelo que se constrói dentro do filme. Essa situação é tão forte que ela chega a, inclusive, esnoabar o “táxi-mambo” ao erguer o queixo e respirar comedido. Cada vez vai se tornando mais evidente a inabilidade de Pepa encaixar-se em premissas como as que exigem da mocinha ingenuidade e bondade em suas ações. Abdicando a corresponder ao que o público espera dela, a protagonista está mais disposta a escancarar sua dor, revolta ou até mesmo resignação.

O espectador é incitado a perceber essas não continuidades, que o impedem de projetar-se plenamente sobre o filme com a mesma intensidade que se esperaria em uma produção melodramática mais fiel aos modelos canônicos. É como se o acumular de gestos, olhares e cenários deslocados, ao criar discursos tão originais e paralelos ao enredo central, estivesse questionando o público sobre até que ponto ele consegue manter a busca pela manutenção da coerência do filme. Ismail Xavier (2003) considera que o público, no cinema de estrutura clássica, adota certo olhar ativo enquanto preenche as “lacunas” apresentadas pelo filme.

Assim, o que temos aqui são lacunas largas e espaçadas. Para compreender o significado das atitudes de Pepa não só no táxi, mas em todo o filme, é preciso trazer elementos do melodrama, do *pop*, do *kitsch*, da agitação moderna, da mulher impulsionada a agir fora do lar, da música e, principalmente, do seu próprio lugar enquanto público. É como se aquele que olha o filme fosse apresentado a essas lacunas e somente conseguisse preenchê-las quando se conscientiza, especialmente com o auxílio dos estereótipos femininos, da estrutura que sustenta esse novo melodrama, que cada vez mais perde o caráter de gênero e se apresenta como um modo imaginativo.

³⁴ Para mais detalhes consultar o capítulo sobre o teatro de Diderot no livro *O teatro do drama burguês*, de Peter Szondi (2004).

Nesse processo, o espectador é introduzido a um saber limitado sobre o que acontece com os personagens, à medida que as “missões” inicialmente atribuídas a elas, muito mais pelo público do que pela narrativa, não possuem continuidade. Quando o espectador é apresentado ao desespero inicial de Pepa, logo pressupõe que a “missão” da personagem é reencontrar-se com Iván e toma essa máxima como o enredo central da trama. Porém, esse objetivo se frustra ao perceber que a necessidade de Candela esconder-se da polícia torna-se prioridade. Seguindo um encadeamento de situações que se acumulam à primeira vista sem muita coerência, logo essa situação perde espaço para a relação Candela-Carlos-Marisa, para finalmente retornar ao conflito entre Pepa e Iván. Ou seja, as lacunas a serem preenchidas são móveis.

Essas sobreposições de papéis desnorream o público, obrigando-o a efetuar novos reposicionamentos não só dos personagens, mas de si mesmo sobre a narrativa. Esse processo se dá pela exposição em nível máximo dos elementos melodramáticos que, nessa altura da trama, já foram muito bem apreendidos.

Como a narrativa não se preocupa com o encadeamento de conflitos, acaba por utilizar a posição do espectador, juiz dos fatos, como caminho para fazê-lo se dar conta da fragilidade de uma construção lógica canônica, levando-o a um novo desamparo frente à trama. Ao conhecer os sentimentos dos personagens tão de perto, seja nas entrelinhas da narrativa ou quando elas gritam seus sofrimentos, o público negocia com eles a maneira como a trama melodramática se constrói, definindo até que ponto duvidar ou permitir-se aceitar o que se passa. Seja por sinceridade ou dissimulação, acaba por assustar-se com os enlaces, estruturados de forma tão óbvia que chegam a causar estranhamento e desconfiança.

Nesse momento são apresentados ao público os pontos de costura da narrativa: ao virar do avesso, não no sentido de oposição, mas de exposição das fragilidades e características mais gastas da imaginação melodramática, o filme conscientiza o espectador de seu lugar enquanto público. Adiante, e ainda na trilha da trama, aprofundamos essa hipótese. Contudo, nesse momento é impossível prosseguir sem retornar brevemente ao local em que o público é colocado na narrativa, agregando as perspectivas de Denis Diderot no século XVIII.

Retomando peças teatrais, e a partir delas opinando sobre possíveis alterações que as tornariam mais interessantes, Diderot defende a importância de o espectador conhecer o que se passa com os personagens e o destino que os aguarda. Segundo ele, essa estratégia desperta ainda mais envolvimento do que a opção de manter o suspense até o último momento. Afinal,

quando conhece os prováveis desdobramentos da narrativa, o espectador se envolve antecipadamente e é despertado por suas emoções e sensações frente à obra com muito mais força:

Que o espectador saiba de tudo e que os personagens se ignorem tanto quanto possível; que, satisfeito do presente, eu deseje com ardor aquilo que segue; que este personagem me faça desejar aquele; que um incidente me precipite para o incidente que lhe é conexo; que as cenas sejam rápidas, que só contenham coisas essenciais a ação. Assim despertarás meu interesse. (DIDEROT, 2005, p. 77-78)

Perceba que esse trecho poderia ter orientado algum procedimento de filme de estrutura clássica de meados do século passado, graças à maneira como reforça a necessidade de o público partilhar e envolver-se desde o início no “ardor” por aquilo que se segue, mantendo protagonistas e coadjuvantes unidos em seus conflitos à medida que as cenas se limitam a apresentar elementos que reforçam a coerência da trama.

Contudo, no cinema de Almodóvar o espectador apenas se conscientiza do essencial para a compreensão do filme³⁵, assustando-se com o destino dos personagens e ficando desamparado ao não conseguir prever as futuras ações deles. Afastado da recomendação para manter o público cativo, pois essa não parece ser nem ao menos uma preocupação para o filme, o espectador está insatisfeito o tempo todo, buscando algo que o guie e procurando argumentos para manter-se entusiasmado com a produção. Apresentar os pontos de costura se torna uma estratégia capaz de prendê-lo à obra, e não mais a elaboração de esquemas para projeção e identificação, nas concepções originais do cinema clássico.

Essa tarefa é cansativa porque as trilhas que a narrativa oferece para o público seguir não o levam a conectar uma cena a outra, mas sim o guiam em uma rua sem saída, já que, pensando rapidamente no que contribui para o desenrolar do filme, a discussão de Pepa com a recepcionista de seu trabalho, que se recusava a informar o telefone de Iván, nada acrescenta. Contudo essa sensação é apenas aparente, porque se seguimos a trilha da estruturação da

³⁵ Defendemos que o espectador é apresentado com grande riqueza de detalhes aos elementos da trama que escancaram a imaginação melodramática em sua estrutura, apontando as estratégias que, no cinema melodramático canônico, o cativam e envolvem. Isso se torna para o público muito mais interessante do que seguir os incidentes do filme, como, por exemplo, descobrir se Pepa perdoará ou não Iván, saber como a narrativa consegue gerar essa curiosidade. Confrontado com seu olhar tendencioso para uma tradição de compreender incidentes, o espectador acaba por seguir essas costuras que somente um cinema feito ao avesso pode provocar.

imaginação melodramática essa mesma cena nos mostra um desnorteamento, causado pelo amor demasiado, que paira sobre as mulheres dos primeiros filmes melodramáticos.

Assim, o fato de Marisa passar praticamente o filme todo adormecida na varanda é uma situação aparentemente não importante. Porém, essa cena elucida outro esquema dos melodramas canônicos: a pureza das protagonistas. Ironizando essa ideia melodramática, Marisa encarna uma bela adormecida, despertando em Pepa o comentário, já na última fala do filme: “as virgens são muito antipáticas”. Nesse melodrama deformado não há espaço para mocinhas pudicas.

Os encontros de Pepa com o motorista do táxi também zombam daqueles que seguem a vida das estrelas da televisão, colocando-as no patamar de isentas dos sentimentos avassaladores da própria natureza humana. Anestesiado com suas próprias sensações, o espectador encara a si mesmo como reflexo dessa perda de referenciais modernos, entrando em choque com um melodrama que demanda emoção, mas zomba dessa necessidade.

Pedro Almodóvar provoca uma nova vertente do melodrama à medida que se apropria desse e de outros “vícios” do público para despertar nele a tão falada autonomia diante da obra. É justamente por seguir essas trilhas e perceber-se sem encontrar muitas contribuições para o filme, ou ainda por agir sobre a produção sem compreender ao certo o que se passa com os personagens – na contramão da recomendação de Diderot, exaustivamente apropriada pelo cinema de estrutura clássica – que o espectador se vê amparado não pela trama, mas por essas estruturas que o fazem pensar, em alguns casos com menos intensidade, os pontos de costura necessários para a existência do melodrama.

Deslocado na narrativa e sem saber ao certo em que manter o foco de sua atenção, a tarefa de assistir *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) demanda um novo olhar do público. Ironicamente e mesmo com todos os estímulos provocados pela imaginação melodramática, é preciso não levá-lo às últimas consequências, mas sim optar por observá-los, colocando em segundo plano a obsessão “clássica” do encadeamento coerente e instigante de sequências.

O olhar autônomo diante de uma produção construída nesse modelo se dá quando, aos poucos, passa a importar menos se Pepa se reencontrará ou não com Iván ou se Lúcia se vingará do ex-marido. Desamparado do encargo – adiantado por Diderot e que paira até os dias de hoje no cinema mais canônico – de fazer sobre o filme ligações e costurar, com pontos

invisíveis, perguntas e respostas, o espectador estaria “liberto” para assistir ao filme realizando interpretações mais autônomas.

É nesse ponto que nasce o desconforto diante da produção: o espectador está amparado, mas apenas em um nível afrouxado. O público é cobrado a desenvolver um olhar próprio, sem o impulso de seguir uma trilha de compreensão que existe em segundo plano e, por isso, quando portador desse olhar viciado em encontrar respostas fechadas e coerentes, surge nele o cansaço ou o desinteresse. Falamos em novo melodrama pela demanda de um original caminho a ser seguido a partir de olhares que esperariam da mocinha a ingenuidade, do vilão a maldade ou do drama familiar a resolução.

Em outras palavras, é ao tomar clichês melodramáticos que o filme exagera uma não infantilidade de compreensão, com a diferença de que para alcançar esse objetivo não é necessário infantilizar o público em termos de não autonomia, mas sim despertar nele novos olhares sobre os mesmos conflitos, que nunca deixarão de existir nem na arte e nem na vida, como defendeu Diderot (2005, p. 50) ao afirmar melancolicamente que certos temas “sempre haverão de nos comover”.

Sem muitas delimitações de missões, o espectador é mergulhado em gestos, olhares e cenários que criam um discurso à parte, que vai se somando aos vários outros pontos já identificados, vestígios de uma reinvenção do melodrama. Esse cinema se apresenta como uma espécie de colagem de elementos melodramáticos que, diferente de um cinema canônico que faz questão de tentar apagar as linhas que unem as cenas para gerar uma sensação de continuidade³⁶, não apagam as intersecções dos inúmeros elementos que compõem as sequências cinematográficas. Os pontos são visíveis, e é isso que incomoda e excita o espectador.

Na verdade, há uma promoção para que o público perceba as limitações e as não correspondências entre as perguntas que o filme levanta e as respostas que ele mesmo apresenta. É nesse sentido que dizemos que há a intenção de evidenciar as incompatibilidades, pela via das perguntas, cenas ou diálogos que não têm razão de ser, fugindo da recomendação de Diderot que as cenas contenham apenas o essencial para a ação, conforme citamos há pouco.

Uma dessas tentativas de não suavização dos pontos que costuram a trama se dá nas cenas do motorista de táxi já comentadas. Este não deixa de, nos vários encontros que terá

³⁶ David Borwell (2004) discorre sobre essa característica do cinema de estrutura clássica no texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”.

com a protagonista, adotar posturas clichês usualmente atribuídas às mulheres. Essa estratégia gera no espectador a percepção mais clara dos estereótipos, para, logo em seguida, estranhar esse modelo, tendo em vista que ainda existe, sutilmente, a dependência da identificação-projeção.

Assim, se o público já se encontra estranhado diante de personagens como Candela e Pepa, a situação é potencializada por figuras como a desse motorista, que adota atitudes ora femininas, ora *gays*, levando a trama a um pico de incômodo e de exemplificação máxima do condensamento de clichês, e, em especial, de trilhas que não levam a nenhum lugar. Isso ocorre principalmente para formar uma oposição principal entre alegria e tristeza, que se constrói de forma quase infantil, colaborando ainda mais para esse escancarar de ações infantis, que levam o público a se dar conta de uma forma previsível de assistir o filme.

No segundo encontro de Pepa com o motorista do táxi ela finalmente dá vazão ao choro, ao mesmo tempo em que se opõe à figura de “bobo melodramático” do taxista. O espectador está diante de oposições extremas e nessa cena conseguirá novamente estranhar-se com sua tendência de se projetar. O fundamental em todo esse argumento é que, ao se dar conta dessa obviedade, o público confronta sua postura diante do filme. Nesse sentido, as costuras entre as perguntas-respostas, o que se vê-ouve ou aquilo que está presente-subentendido não se dão de forma plena.

Outro ponto que também demonstra a alteração da posição do público diante do filme ocorre no segundo encontro de Pepa como o taxista, quando ela vai encontrar-se com Paulina Morales, advogada que poderia ajudar sua amiga Candela a se livrar da possibilidade de ser incriminada pelo envolvimento com terroristas xiitas. Pepa anseia que ela seja uma confidente e que entenda que a amiga agiu “por amor”, máxima melodramática. Mal sabe ela que Paulina é a atual amante de Iván.

Essas sequências do encontro com o motorista e Paulina, assim como a cena anterior a esta quando, na companhia de Carlos e Candela, Pepa se maquia para procurar a advogada, formam uma espécie de “público” que a incentiva a entrar no jogo de atuações e negociações de missões, como se ela fosse impelida a ser uma nova personagem dentro de sua personagem. Essa característica tem sido recorrente nos filmes de Almodóvar: as facetas assumidas pelas personagens femininas diante daqueles que parecem somente existir na trama em função dessas primeiras.

Mais uma vez se torna clara a importância dessas personagens, que assumem o papel psíquico de mulher porque são exatamente elas que representam a ameaça da instabilidade humana em choque com a modernidade que, como água, não fixa padrões ou estruturas estáveis o suficiente para criar a ilusão de uma verdade absoluta. Pepa se choca consigo mesma e este choque é condicionado ao público interno da trama que a cerca.

Com isso afirmamos que a postura e a atitude com as quais as mulheres, especialmente, se impõem nas cenas estão diretamente relacionadas com a presença, ou não, de um segundo personagem interagindo com elas. Esse terceiro elemento faz toda a diferença nas ações de Pepa.

Diante do espelho, enquanto se arruma para encontrar a advogada, Pepa adota gestos rápidos, rígidos e seguros. Em seguida, ao entrar no táxi, começa a chorar compulsivamente diante do taxista que anteriormente já havia mostrado compaixão com seu sofrimento. Há, então, uma simulação de conforto e segurança dentro do lar para poder dar vazão aos sentimentos fora desse ambiente.

É por isso que junto com o filho de Iván e sua amiga, que há pouco tentara o suicídio, ela confessa com indiferença ter colocado “25 ou 30” soníferos no *gaspacho* para oferecer ao seu ex-amante, e, logo em seguida, ao entrar no táxi onde se houve uma canção melancólica que propositadamente destoa da conversa descontraída do taxista, Pepa chora e pede um colírio, talvez apenas para criar mais lágrimas.

Essa mudança de postura diante do núcleo Candela-Carlos e do taxista representa essa inversão do que se esperaria: para os amigos Pepa deveria mostrar sua fragilidade e para seus fãs segurança e determinação. Contudo, é no espaço do táxi que ela faz confidências ao taxista, representante do público que a assiste na televisão. Ao quebrar constantemente as expectativas daqueles que assistem à trama, o filme vai se mostrando frustrante e dificulta possibilidades de projeção, deixando-a apenas no nível mais superficial possível e incitando um novo e reconstruído olhar.

Sem esse amparo, é muito difícil que o público embarque nas reações previsíveis de desejar ardentemente as cenas seguintes ou compreender as sequências plenamente, uma vez que o apresentado seria essencial à peça, como mostrou Diderot no século XVIII. Aqui as perguntas não encontram as respostas correspondentes e esperadas, por isso o filme parece estar “descosturando-se”.

Enquanto Pepa assoa o nariz e limpa as lágrimas a câmera enquadra o motorista, que, a essa altura, também está choroso. Outro ciclo de identificação-projeção é fechado entre os personagens para explicitar ao público a relação que ele próprio é estimulado a criar ou já produziu em inúmeros outros filmes. O taxista parece ser o único, entre personagens e público, que ironicamente caminha no ciclo de identificar-se e, posteriormente, projetar-se em Pepa.

A um só tempo essas duas cenas dos primeiros encontros de Pepa com o taxista vêm reforçar a redundância que permeia todo o filme: o lugar de extravasar e expressar emoções não pode mais ser o refúgio de uma moral que dita o certo e o errado, ou do lar, mas sim a rua. É no público, e não mais no privado, que poderia residir o conforto de Pepa. É como se pelo choque, pelo impacto e pelo confronto pairasse o tão esperado sonho de amparo, já perdido há muito. Por isso a necessidade da dissimulação, de aprender a sugar de cada personagem aquilo que lhe reconforte. É preciso negociar espaços para extravasar emoções, e quanto mais as relações são regidas pelo desejo de consumir o que o outro tem a oferecer, mais difícil se torna esconder essas linhas de costura.

Essa situação justifica a maneira como filmes produzidos nos moldes de não preocupação demasiada com a necessidade de estabelecer esses nexos entre as ações dos personagens parecem ser mais adequados à modernidade. Usurpando estereótipos e deslocando-se entre papéis psíquicos, Pepa oscila facilmente entre as posições que assume, demonstrando a liberdade de um novo modelo de melodrama que subverte suas características mais canônicas justamente para evidenciar sua força.

Assim, a protagonista usurpa e acumula papéis das outras personagens: de Carlos, a admiração que ela não teve de Iván; de Candela, a tentativa de recuperar a juventude e o recomeçar; de Marisa, a possibilidade de desagradar; do taxista, a urgência pela expressão dos sentimentos à flor da pele; de Paulina, a vingança contra uma promessa de felicidade feminista que não se cumpriu...

É pela incorporação desses clichês construídos, ou de onde se parte para desenvolver a originalidade de um melodrama, que o espectador se digladiia com as instabilidades para provar que é somente por meio delas que existe a possibilidade de reinventar homens, mulheres, espaços, diegeses... A dependência desses tabus é o mote do qual se tira a ironia com eles mesmos, incentivando que não só as personagens adotem uma postura de “consumir” umas às outras, mas que o público, para além de uma identificação, também adote essa atitude, incorporando o olhar dessas personagens. Há uma tentativa de provocar, e quase

completamente apenas nas mulheres do filme, esses choques contraditórios de repulsão e atração pelo reinventar do feminino, nostálgico dos primeiros melodramas, mas disposto a negociá-los visando criar uma nova imaginação deformada e plastificada, como que fazendo uma promessa: “Não se preocupem. Eu não queria matá-lo [o melodrama³⁷], apenas queria obrigá-lo a ficar comigo³⁸”.

Essa afirmação nos leva a interpretar mais uma das contradições que o diretor adota, construindo, ao mesmo tempo, uma ironia e uma exaltação. O cinema de estrutura clássica é ironizado pela maneira como sufoca o espectador de informações e respostas às questões que o próprio filme levanta. Fechado de significado em si mesmo, não há muito espaço para o público construir relações mais complexas ou ir além do que a trama explica. Esse cinema não representa a morte do espectador ou da possibilidade de autonomia plena dele diante da obra, mas talvez seja mais limitado no que se refere à análise fílmica justamente por conta da maneira como “obriga o público a ficar com ele”.

O ponto chave é que para Almodóvar esse é um lugar de contradições onde pode ser possível e viável que o estranho aconteça. O estranho, nesse caso, é a alternativa adotada para, mesmo prezando em certos pontos esse cinema mais canônico, levar o público além, propiciando que ele se perceba no lugar de estar cativo e tome consciência da maneira como seu olhar está enlaçado, podendo inclusive escolher manter-se nesse lugar.

O “estranho” no filme é todo construído a partir do melodrama, pois é por já ter essa imaginação enraizada na maneira de se olhar para os filmes mais canônicos que se torna incômoda a maneira como ele é levado ao extremo. O espectador vê pelo olhar de Pepa, se anestesia no sono de Marisa, dá vazão à imprevisibilidade nos gestos de Carlos e Candela. Sempre há algo que não se encaixa, que destoa do enredo central da trama, que incomoda em meio à tentativa do público de atribuir valores e coerência ao filme.

Essa segunda cena do encontro de Pepa com o taxista, que se repetirá em uma terceira roupagem no final do filme, é mais um exemplo da indução do público a adotar um

³⁷ Obviamente, esclarecemos que no contexto ela se refere a Iván, e não ao melodrama.

³⁸ Frase dita por Pepa a Carlos e Candela (43m20s), pouco antes de sair para encontrar a advogada Paulina Morales. Pepa confessa que fez um *gaspacho* com soníferos para Iván. Essa afirmação, que claramente adianta toda a ideia do enredo central do filme *Ata-me* (1991), dirigido por Almodóvar três anos após *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), elucida muito bem a paradoxal relação que esse diretor adota com o melodrama. Pedro Almodóvar, ao mesmo tempo em que deixa em cada objeto a marca de uma dependência dessa imaginação, desenvolve uma ânsia por libertar-se dela, ou reinventá-la sobre outros moldes. Não há o desejo de “matar o melodrama”, mas sim de em certo nível alterá-lo, sequestrá-lo, obrigando-o a manter-se vivo, e talvez eterno em uma imaginação que inevitavelmente não deixa de ser herdeira do cinema canônico, mas que pode ir além deste, à medida que provoca os paradoxos que dão corpo à vida moderna.

posicionamento diferente em relação à trama, selando, definitiva e juntamente com a cena em que a protagonista queima sua cama, as contradições (hipócritas?) modernas. Qual a saída desse lugar? Porque sair dele?

Almodóvar fala da necessidade de permanecer satisfeito nesse espaço de contradição, utilizando a ânsia por respostas rápidas da modernidade como alternativa para reforçar a exaltação que se faz da imaginação melodramática, uma lente possível, mas nada simples, de interpretação do mundo. A questão é que nessa nova imaginação as situações não mais podem ser interpretadas em tons de preto e branco ou de oposição entre virtude e vício. Na verdade, como vimos, mesmo no século XIX já se havia percebido a limitação desse modelo de oposições diretas.

A plasticidade do novo melodrama proporciona prazer e incômodo, oscilando entre conforto e constrangimento para provocar não só a sensação, mas a consciência das contradições e maleabilidades modernas, características especialmente femininas. São elas, ou os homens que assumem esse papel psíquico, os maiores responsáveis por essa inadequação. Carlos é praticamente “engolido” pela voracidade, um tanto raivosa, de Marisa, Pepa, Candela e sua mãe. Talvez por isso vá se feminilizando ao longo do filme, passeando entre papéis de pai, mãe, irmão e bobo para, em sua última cena, desembocar no que parece uma regressão ao ventre materno, situação compartilhada pela amiga suicida da protagonista.

Apesar do estranho e do novo, o melodrama apresenta-se como alternativa para criar espaços de reinvenção, instabilidade e relocação de papéis. Esse novo melodrama deixa claro a infantilidade que está implicada no julgar o mundo de maneira polarizada. Afinal, porque o olhar de menosprezo de Pepa sobre as estranhezas do táxi e de seu motorista se ela mesma estava seguindo a mulher de seu ex-amante “como nos filmes”, nas palavras do próprio taxista, e há pouco havia queimado a própria cama na tentativa de expurgar Iván de sua vida? Pepa leva os clichês ao extremo.

Ou seja, se o público tem momentos de autoconsciência dos exageros melodramáticos, isso se dá justamente pelo fato de o filme forçar uma redundância desses elementos. O enredo constrói-se para que Pepa tenha momentos de percepção da saturação dos objetos que compõem a *mise-en-scène* melodramática, refletindo a ironia de seus sentimentos. No cinema melodramático canônico essas estruturas de construção estão usualmente embutidas no filme, o que não ocorre aqui. No filme analisado essas estruturas de compreensão são explicitadas

para que o espectador perceba costuras e avessos, desencravando procedimentos de compreensão da imaginação melodramática.

Há uma brincadeira com perseguições cheias de cortes típicas de filmes de ação, afinal, ao invés de suspense, cria-se um ambiente de fraternidade e amparo que apresenta o motorista do táxi, que acumula ao mesmo tempo o papel de zelador da Providência e de bobo, sempre travestido em tons de mulher.

Em raríssimos casos o destino melodramático canônico irremediável dos personagens se afasta da ideia de junção entre uma Providência, fiel ao clichê “tarda, mas não falha”, e da comicidade do bobo, que na ânsia de zelar pelo final feliz acaba por retardá-lo, não sem nesse percurso explicitar as trapalhadas típicas daqueles que possuem um coração bom e ingênuo. Almodóvar retoma essas máximas nas últimas sequências do filme, quando o motorista do “mambo-táxi” reaparece e mais uma vez fica à disposição de Pepa para que a protagonista evite a morte do ex 5vdamante. Contudo, essa retomada é deformada.

O motorista do táxi, após ser alvo de disparos de Lúcia, que parte rumo ao aeroporto para encontrar Iván em uma motocicleta roubada, desiste de continuar a perseguição que há pouco o excitava. Ele desmente a afirmação de que “não há mulher perigosa quando se sabe como tratá-la”, feita pouco depois de Pepa entrar em seu veículo e pedir para que ele iniciasse uma nova perseguição a Lúcia.

O motorista, que ao reaparecer personifica as coincidências providenciais do melodrama, perde-se da figura de bobo que vinha apresentando até então, mas não só isso. O seu caráter cômico sucumbe quando o “como nos filmes” que há pouco o estimulava agora se torna real demais. O dono do “mambo-táxi” reforça que é apenas um “simples motorista” e se nega a mergulhar no universo à beira de um ataque de nervos de Pepa e Lúcia. Ele, que até então parecia afeminado, dita firme suas condições, exigindo ser respeitado. Irônico que, justamente nesse momento, parece perder a consideração de Pepa, que desce pela última vez do automóvel, já na porta do aeroporto, sem lhe dizer nada.

Esse personagem extravagante, ao dar oportunidade para que Pepa chorasse em seu carro e lhe confidenciasse segredos, torna-se sua família, uma vez que é muito mais com ele do que com Candela ou Carlos que a protagonista retoma o sonho do refúgio do lar. No “mambo-táxi” ela se sente mais confortável do que em sua própria casa. Contudo, mesmo essa representação de sua família lhe desampara.

Toda essa explicação fez-se necessária para exemplificar o deslocamento da ironia com a imaginação melodramática para o deboche com o público do filme. Partindo da premissa máxima da família³⁹ como eixo estruturante de uma narrativa melodramática, sendo que é a partir dela que brotam tanto as virtudes como os vícios, o filme caminha para apresentar as contradições do sentimento fundador dessa relação: o amor⁴⁰. É por esse viés que a produção desenvolve as relações maternas (Pepa-Candela, Carlos-Lúcia e, em último estágio, Pepa-Iván), sentimentais (Pepa-Iván, Candela-Carlos-Marisa, Iván-Paulina, Pepa-Carlos) e fraternais (Pepa-Marisa, Pepa-Candela).

Base central do melodrama, essas relações são principalmente personificadas pelas/atraves e somente quando atreladas a figura feminina. Há possibilidade de se pensar a existência de um olhar marcado pela mulher que ironiza com a tentativa do oferecimento de respostas fechadas para as ações ou intenções das personagens. O público percebe em si mesmo a tendência de um olhar julgador que define as mulheres do filme como à beira de um ataque de nervos. Ao final, não são somente elas que se incluem neste rol, mas toda a reminiscência de uma cultura moralizante cristã que causa arrepios no espectador ao ameaçar se jogar no abismo da não dualidade.

Uma vez evidenciado o papel da mulher nessas relações melodramáticas, ela é ironicamente responsabilizada pelas mazelas que a um só tempo impulsionam, renovam e concluem a narrativa. Elas se constroem por meio das relações complicadas e que brotam na mente do espectador desde o momento em que ele fica ciente do título do filme. Ainda, o espectador percebe que esse indivíduo está diante de uma encruzilhada: mesmo incitado a uma identificação, essa ação somente existe pelo estranhamento.

Tal sensação nasce pela maneira como o filme teima em não corresponder a todas as expectativas que desperta. As atitudes desesperadas de Pepa pelo rompimento com Iván perdem a importância inicial com a chegada de Candela e sua tentativa de suicídio. Ademais, essa linha de desenvolvimento da narrativa se rompe com a visita de Carlos e Marisa.

³⁹ Ao analisar peças de Diderot e de seus contemporâneos do drama burguês, gênero teatral que originou o melodrama, Peter Szondi (2004) afirma que mais fundamental do que a própria figura do burguês nessas produções era a maneira como a pequena família patriarcal embasava toda a trama. Desde o século XVIII, e mesmo antes que se pudesse falar em melodrama, a família era elemento central de onde brotavam os conflitos mais perturbadores que poderiam assolar um indivíduo.

⁴⁰ Não temos nenhuma intenção de aprofundar esse tema, mas, ao analisar o filme, fica evidente que, no mínimo, as mulheres de Almodóvar são, acima de tudo, impuras demais para essa sociedade moderna, que insiste em se apresentar como asséptica, mas ainda desejosa desse ideal fundamental do “amar”. É justamente por não se encaixarem que suas personagens fazem questão de criar um mundo paralelo, colorido e aberto, onde todas as formas de desejo podem se manifestar, com uma naturalidade que beira o bizarro.

Os incidentes se acumulam de maneira gradativa, explicitando as inconstâncias de uma modernidade colorida povoada por indivíduos que demandam estabilidade, ao mesmo tempo em que se recusam a lidar com qualquer estado de apaziguamento. Contudo, mais interessante do que os incidentes que se sucedem é a maneira como eles são retratados, grande diferencial entre os melodramas canônicos e os de Almodóvar. Nesse filme, o clássico conflito do triângulo amoroso se encaminha de maneira diferente do que usualmente se esperaria.

Em uma perspectiva que também fomenta possibilidades de interpretação, as personagens de Carlos, Candela e Marisa⁴¹ que, apesar de remeterem, inicialmente e tanto quanto Pepa e Iván, a uma relação conflituosa que envolve o abandono, tomam um rumo completamente diferente. Ao contrário da estipulação de ações e prazos que determinam as atitudes tomadas por Pepa em todo o filme, a relação de Carlos e Candela é marcada pela impulsividade de gestos, dando a ambos um tom de instintividade quase animalesca, no desejo pelo carinho, atenção e afago que caminha para ganhar ares de relação maternal. Apesar desse desenlace se dar com muita ação, a “ação” mais instigante ocorre com quase nenhum movimento: Marisa, noiva de Carlos, dorme durante praticamente todo o filme na varanda do apartamento de Pepa após tomar, escondida, o *gaspacho* com soníferos que Pepa havia preparado para, aparentemente, obrigar Iván a permanecer com ela.

As inúmeras coincidências sujeitam cada personagem ao desejo dos demais, criando uma dependência que, no findar da trama, permitirá que o destino de um personagem reflita no dos demais. Os desejos são costurados um nos outros, gerando uma inevitável cumplicidade entre os personagens.

As cenas em que o espectador acompanha as diversas relações desenvolvidas entre Candela e Carlos talvez sejam as que mais exemplificam a redução de todos os personagens ao denominador comum da feminilidade. Após a entrada de Carlos no apartamento de Pepa, o ambiente todo deposita nele características que o afastam do clichê de masculino para levá-lo a sentir prazer ao se ver transformado em objeto de desejo das personagens femininas.

Interessante perceber que essa situação se desenvolve não com a finalidade de que ele saia do apartamento transformado em “homem” e liberto dos desejos e imposições de sua mãe, possível final redentor melodramático. Na verdade, como um “mocinho” que se recusa a

⁴¹ A relação entre essas personagens é quase homossexual. A personagem de Carlos, que reúne características recorrentes nos filmes de Almodóvar, e lembramos aqui *Matador* (1984), *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A lei do desejo* (1985), após ser alvo de uma criação protetora e sufocante de sua mãe, acaba se tornando um homem inseguro e em certo ponto feminino. A análise da impulsividade dos gestos e toques entre essa personagem e Candela exemplificará melhor essa hipótese.

manter esse papel, Carlos vai se “feminilizando” ao mesmo tempo em que tenta provar para Candela sua tentativa frustrada de enquadrar-se como herói trágico que oferece a própria vida pelo bem coletivo. É por essa intenção que ele, após ser desafiado pela amiga de Pepa, resolve ligar para a polícia e avisar do ataque planejado pelo ex-namorado terrorista de Candela. Nessa cena a câmera se mantém imóvel, em um banal plano americano, ridicularizando a atitude de autoafirmação de potência do filho de Iván.

Após fazer a denúncia tentando inutilmente omitir sua gagueira, Carlos olha para Candela incorporando o estereótipo de um homem que acaba de adotar uma atitude heroica. A câmera o enquadra de perfil e o seu queixo erguido se torna mais evidente. Preocupada com a iminência de a polícia descobrir seu envolvimento com os terroristas xiitas, a amiga de Pepa começa a chorar compulsivamente. Seu lamento é interrompido por um beijo de Carlos, o que não a acalma. Após esse gesto, Candela chora ainda mais, enquanto o filho de Iván, completamente deslocado, lhe dá um tapinha sem jeito no ombro em uma última tentativa frustrada de consolação. Os abajures em segundo e primeiro plano, curiosamente com a mesma tonalidade das roupas das personagens, colaboram para despertar de maneira sutil a oposição das ideias de força e delicadeza.

A chave para se compreender a sequência é perceber que sem estar ciente de certos clichês não é possível apreender a riqueza da cena. É por já ter associado os trejeitos de Candela com os de uma pessoa instável e os de Carlos como um personagem frágil que o público consegue completar o sentido da trama. E isso se dá, acima de tudo, novamente, pelos julgamentos que o espectador inevitavelmente lança sobre a obra.

De uma maneira ou de outra, são esses julgamentos e pré-conceitos do público que dão forma a filmes produzidos tanto nos moldes do cinema de estrutura clássica quanto em grande parte das produções que rompem com eles. Nisso dizemos que, inevitavelmente, certas estruturas melodramáticas são mantidas ao longo dos séculos. Negociam-se, de maneira mais perceptível, aspectos menos relevantes, nos quais incluímos os incidentes da trama e a caracterização dos personagens.

Continua sendo preciso reforçar estereótipos eternamente reafirmados pela *mise-en-scène*, para que o espectador possa seguir a trilha daqueles valores e interpretações divididos com a imaginação melodramática. A diferença é que, nesse cinema, as sequências seguintes não respondem plenamente às suposições deixadas em aberto nas cenas anteriores, na verdade, novas perguntas são levantadas.

A denúncia feita por Carlos, por exemplo, abre precedentes para inúmeros questionamentos, sobre quais serão as próximas atitudes de Pepa ou de Candela. É como se a trama se reiniciasse a cada cena, apresentando novos caminhos e encerrando outros, sem muita justificativa ou valorização do conhecido compromisso do cinema canônico com as linhas de raciocínio do público.

Reforçamos que a sequência anteriormente descrita torna-se cômica porque já habita na mente do público a intuição de que uma atitude heroica inspiraria um beijo de agradecimento da mocinha. As ações que o personagem de Carlos adota ao longo da trama remetem a sua tendência de estabelecer aproximações com o clichê de herói melodramático, que protege, acompanha e age nos momentos cruciais. Todas essas atitudes servem de justificativa para que as personagens femininas orbitem ao redor dos desejos masculinos. Porém, em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), esse envolvimento não se dá de maneira óbvia.

Confortável no espaço doméstico, esse “homem” se contrapõe à protagonista, que passa quase toda a narrativa fora do lar empenhada em encontrar Iván ou ajudar a amiga que havia se envolvido com terroristas xiitas. O espaço privado incomoda Pepa, lembrando-a que, apesar de prezar os conflitos e espaços domésticos, esse novo melodrama está muito mais interessado nas instabilidades e nos choques da rua. Essa segunda relação, quase animalesca, que se forma no apartamento de Pepa entre Candela, Carlos e Marisa, apresenta um contraponto com o conflito previsível que liga Pepa, Iván, Paulina e Lúcia.

Os toques físicos com pouco pudor e a atmosfera crescente de desejo criada entre Candela e Carlos representam a difamação dos valores de certo/errado, trazendo a pureza de uma impulsividade que não necessita ser justificada e muito menos ter nexos com o restante do enredo. Entre eles é possível identificar uma simplicidade de gestos e gratificação que soa natural e instintiva. Também por essa escolha a trama demonstra-se desenvolver como uma costura afrouxada, uma vez que o filme tem pouco compromisso em estabelecer a recorrente relação de causa e efeito das produções de estrutura clássica.

Afinal, como é usual nas narrativas almodovarianas, os personagens não agem obrigatoriamente com a finalidade de encontrar um final fechado ou uma resposta conclusiva para suas mazelas. Na verdade, o trabalho de decupagem das cenas elucida inúmeras sequências que poderiam ser retiradas da narrativa sem que isso provocasse a incompreensão

do enredo central. As sensações despertadas ao longo da trama a tornam mais prazerosa do que o final.

Rompendo com o cinema clássico, mas ainda assim lhe demonstrando certo saudosismo, a trama desenvolve duas linhas bastante diferentes de narração: uma onde os indicativos de causa e efeito são dados e explicados, amparando o público, e outra onde não existe esse condicionamento, como se fosse reservado ao espectador um espaço paralelo para maior autonomia de interpretação. Mesmo com todas as incoerências nesse impulso de desejo criado entre Carlos e Candela, essa relação passa quase despercebida, ou melhor, gera no público a sensação de que, ao final, tudo será explicado, pois, se a ligação entre o “quadrado” amoroso está tão bem estabelecida e justificada, espera-se que o mesmo ocorra com essa segunda relação. Contudo, não há explicações para a paixão instintiva desenvolvida entre Carlos e Candela e o espectador frustra suas expectativas quanto a essa linha da narrativa.

É nesse ponto que reside outra grande ironia do filme: com o público, levado a questionar a estrutura melodramática enquanto se vê instigado a desenvolver conexões mentais entre as imagens por processos tão distintos de interpretação. O olhar que observa Pepa, Iván, Lúcia e Paulina não pode ser o mesmo que acompanha o envolvimento entre Carlos, Candela e Marisa.

Como já dito, ao contrário de uma cena como a da dublagem de Pepa e Iván, onde se adota a opção por enquadramentos que rompem com o cinema de estrutura clássica, na sequência entre Candela e Carlos denunciando o possível ataque terrorista temos uma câmera completamente estática, ironizando a expectativa de ver a “realidade agitada” que a ideia desse telefonema carrega. Não há alteração brusca de câmera e nem canção marcante ao fundo. O público fica sem saber onde reside o seu lugar de amparo e talvez seja a esperança de encontrá-lo que ainda assim o mantém acompanhando a trama.

O desejo de estabelecer parâmetros parece ser algo inerente ao próprio olhar do cinema, enfeitando a ansiedade pelo apropriar-se das imagens e ter a capacidade de nomeá-las mais do que enxergá-las. O resultado desse processo é a produção de uma ilusão de conseguir “possuir” filmes e personagens mais do que fruir esteticamente com a obra.

Esse sentimento de posse pode existir em um filme de estrutura canônica, mas em produções como a de Almodóvar tal desejo escapa entre os dedos graças à maleabilidade quase mórbida com a qual o diretor toma personagens e público. Tal ironia alcança até mesmo essa análise, uma vez que todas essas afirmações somente podem ser inferidas de uma

imaginação melodramática que estipula padrões para personagens: da mocinha não se espera dureza e nem mentira, tampouco do herói uma fragilidade exagerada.

Até mesmo se julgamos a impossibilidade da estipulação de papéis psíquicos para esse novo melodrama todo o histórico dessa forma dramática nos lembra que a não categorização dos personagens em determinados parâmetros é apenas mais uma das ramificações da estrutura inicial que pressupõe esses modelos. Ou seja, por mais que as categorizações mais facilmente percebidas não existam, permanece uma recorrência de papéis psíquicos transformados em clichês que não deixam de gerar expectativas no público.

Lúcia, mãe de Carlos e esposa “legítima” de Iván, talvez seja o maior exemplo do uso desse mecanismo. Aparentemente recuperada dos anos de internação psiquiátrica ela, na verdade, é a personagem que, junto com Candela, nomeia com mais fidedignidade o título do filme. Em uma das últimas sequências, antes de Pepa salvar Iván da fúria de sua primeira mulher, Lúcia confia que apenas assumiu o papel de “sã”, retomando a “razão e a memória” para colocar em prática o plano de se vingar após ouvir a voz de Iván, por meio de uma dublagem, confessar seu amor. Trata-se de uma das inúmeras cenas já dubladas por ele e Pepa! Há, assim, um quarto olhar, para além do público, de Pepa e de Iván, que se projeta na trama.

A esposa de Iván, com sua impulsividade e insensatez, é uma alegoria do público e de sua busca por sentir a flor da pele os dilemas das personagens e especialmente os seus próprios desejos projetados na tela. Ela não estava louca “de verdade”, mas escolheu entrar e sair desse papel conforme lhe fosse conveniente. Assim também Candela optou por colocar-se como objeto na trama do terrorista xiita pelo qual se apaixonou. Por isso dizemos que as mulheres do filme se colocam como objeto muitas vezes para obter prazer.

Os sentimentos que a movem e impulsionam retratam o desejo do extravasar, do viver fora de si, de sentir a dor e a agressividade sobre uma couraça de racionalidade que não engana nem a ela e nem ao público. O desejo pelo “pulo do gato” é compartilhado por Pepa, Lúcia e o espectador. É a espera pelo “de repente”⁴². É essa iminência que comove, inspira e causa tanto envolvimento. Terreno fértil das ideias melodramáticas, como abordado no capítulo anterior.

⁴² Arrastando Marisa da mesa da cozinha onde esta adormecera, Pepa, aos 41m30s do filme, pede ajuda para Candela e Carlos, que conversam na varanda: “Venham me ajudem. Ela adormeceu”. “De repente?” – pergunta Carlos. “Sim. De repente” – continua Pepa – “As coisas mais esquisitas acontecem assim. De repente”. Ironias à parte, esse diálogo descreve muito bem as reviravoltas ardilosas dos melodramas.

Ressalte-se que apesar do público manter a expectativa quanto ao destino de Pepa e Iván, aos poucos essa situação é menos priorizada frente aos enredos paralelos que são construídos. Assim, se a narrativa dá poucos indicativos de uma linearidade que permita a formulação da correspondência direta entre causa e consequência, a presença do melodrama se torna ao mesmo tempo a única possibilidade de costura e atribuição de sentido.

Como no cinema de estrutura clássica, personagens e público vão se envolvendo à medida em que trocam confidências por meio do mecanismo de projeção-identificação. O diferencial desse melodrama reinventado é que o espectador não se afasta de si mesmo e nem perde a consciência dessa projeção, muito pelo contrário, é no jogo de perceber-se na projeção-identificação que ele toma consciência do lugar de onde olha para o filme, sempre em uma relação impetuosa de identificação e, ao mesmo tempo, de contenção de desejos.

No cinema de estrutura clássica isso se dá, como bem apresentou Bordwell⁴³ (2004), pelo levantamento de perguntas respondidas nas cenas subsequentes, contudo, aqui o canônico vai além. Apesar de haver o encadeamento de sequências, não existe o compromisso que todas as lacunas deixadas em aberto sejam respondidas. E assim se formam as costuras afrouxadas de um melodrama que se nega a se definir claramente em poucas palavras.

⁴³ Ver texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” (2004).

Capítulo 3

O que faz um melodrama:
sensações revigorantes de matrizes inesgotáveis

3.1 MATRIZES INESGOTÁVEIS

Caminhamos para a última parte da análise de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) com mais perguntas do que respostas. Melhor assim. Não temos como objetivo definir esse novo melodrama enquanto gênero, mas sim levantar hipóteses que possam ser potencialmente significativas para elucidar a contraditória, intrigante e inesgotável recorrência da imaginação melodramática ao longo dos séculos.

Temos constatado o quanto pontos centrais do melodrama canônico, e daqueles adotados nos primeiros filmes caracterizados como de estrutura clássica, são reciclados sobre novas roupagens, dando corpo à imaginação melodramática. Ponto fundamental para compreender essa reformulação é analisar a obra considerando os olhares do público, à medida que este é convidado a não levar às últimas consequências a narrativa que o envolve.

Diante da plastificação de sentimentos e marcado por uma coerência que insiste em escapar justamente nos momentos em que seria essencial, o público apega-se a aspectos melodramáticos socialmente compartilhados para se amparar diante das instabilidades do filme. Essas características são utilizadas como pressupostos para acompanhar não só narrativas cinematográficas, mas para além de limitar-se apenas a uma obra, compor um imaginário que não é exclusivo do espectador, tampouco do cinema.

Essa estrutura de compreensão é tão incorporada pelo público que se torna uma maneira quase “natural e possível” de acompanhar uma narrativa, pois a ligação entre as cenas sempre parte de ideias e princípios melodramáticos, que já davam seus primeiros passos no século XVIII, ainda com Diderot. Como vimos, peça fundamental nessa formulação é a figura da mulher, que carrega a sentimentalidade necessária para dar corpo tanto aos melodramas que ocultam quanto aos que expõem seu característico gosto pelo excesso. A mistura de estímulos e instabilidades carregadas pelas figuras femininas são características estruturantes e incorporadas por essa imaginação mutante.

Seja pelos gestos exagerados, pelas frases de impacto ou pela serenidade intrigante de um rosto em dúvida, o espectador está convidado a expor sua ânsia de julgar o mundo para, em seguida, ser confrontado com seu próprio olhar julgador. “O que eu condeno pertence a mim”, acabará por concluir em um choque de apaziguamento e repulsa pela obra.

A impulsividade com que Carlos e Candela se relacionam, enquanto Marisa está dopada na sacada, assim como o beijo não claramente representado entre Pepa e o filho de

Iván, nos levam à afirmação anteriormente exposta. Essa última cena, por exemplo, se interrompe quando Pepa aproxima-se para selar seu beijo com Carlos, aparentemente no instante em que Candela entra no quarto.

O olhar assustado dessa última personagem, que logo ela mesma faz questão de domar, fala do confronto com o inusitado e do senso de vício e virtude do qual certa forma de enxergar o mundo é devoto. A impulsividade ao desejo é compartilhada por Candela, que a essa altura está com um novo figurino e de cabelo molhado, insinuando uma implícita relação sexual, omitida pela trama, entre ela e Carlos.

Candela despiu-se do conjunto de roupas colegiais e brincos de liquidificador para vestir o vestido preto, quase fúnebre, de Pepa. Após sepultar seus desejos antigos, ela está pronta para estabelecer novas relações, amorosas e fraternais. Partilhando e negando crimes e pecados em filmes como este, que deixam estruturas de julgamento visíveis, o espectador percebe sua condição graças à manutenção da projeção-identificação em nível afrouxado, como já apresentamos.

A questão é que, ao enxergar-se, via Pepa, e, cativa desse senso, Candela se reinventa e age como se o beijo entre sua amiga e Carlos, que nesse momento assume o papel de Iván, fosse corriqueiro e moralmente aceitável. A tentativa de “naturalização” de situações que no século passado eram consideradas repugnantes também é uma das mais fortes tendências desse filme. Nas produções de Almodóvar o público é levado a enxergar não apenas pelo enredo, mas por essa maneira de olhar. Sem esse olhar de compreensão os filmes dificilmente poderiam ser suportados, tamanha a carga de tensão e reinvenção de princípios morais que os alimentam.



Figura 05 – Candela entra no quarto e encontra Pepa e Carlos protagonizando uma cena romântica, que o filme deixa em oculto, permitindo que o espectador crie essa imagem a partir da sugestão oferecida.
Fonte: *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988).

Nessa cena, especialmente, a câmera não enquadró o beijo de Pepa e Carlos porque muito mais interessante do que esse encontro é a reação de Candela frente à cena observada. No extremo direito do quadro temos uma parte do cabelo de Pepa em cena, somada à centralidade da porta entreaberta, que carrega a carga de suspense da sequência. Há ainda uma roupa suja que escapa do cesto, retomando o sufocamento do espaço doméstico sobre as mulheres. Nada precisa estar devidamente organizado para expressar felicidade ou tranquilidade, uma vez que são as imperfeições que lembram as personagens das fragilidades divididas com o público.

Candela adota tons de roupa sóbrios e um penteado recatado que remete ao figurino de um velório. Porém, o que está sendo sepultado é sua ansiedade pelo amor eterno e arrebatador que ela não realizou com o ex-namorado, terrorista xiita, e nem com Carlos. A personagem é arrebatada pela força de uma imaginação melodramática reformulada que, ao invés de prometer felicidade eterna, oferece apaziguamento ao apresentar a maleabilidade do descontrole como uma forma possível, prazerosa e viável de encarar as relações modernas.

O olhar de Candela, que por um instante se desvia para em seguida voltar-se para Pepa e Carlos, é a representação desse espectador confuso nos momentos em que é confrontado com as quebras da imaginação melodramática clássica que o leva à conclusão implícita de pertencimento àquela argumentação subversiva, mas ainda dependente da moralidade judaico-cristã. Nisso podemos considerar que a trama incentiva uma negociação de virtudes e vícios no espectador: na medida em que não só os papéis psíquicos das personagens são negociáveis, mas, por consequência, o público também barganha moralmente seu olhar: sem despir-se de pudores não é possível assistir ao filme.

Nesse plano, a câmera enquadra a amiga suicida da protagonista, que apresenta uma expressão assustada ao ver a cena de amor entre a “madrasta e o enteado”. Ao fundo, ouve-se apenas a voz de Pepa, que a surpreende com a pergunta “Você estava aí?”. Com bastante naturalidade, Candela responde: “É que eu não quis interromper”. Na verdade, Candela estava acompanhando o diálogo entre Pepa e Carlos desde a sequência anterior, quando o filho de Iván ajudou a protagonista a se vestir.

A negociação de julgamentos sobre o mundo se mescla a essas mulheres que objetivam Carlos como mais uma das possibilidades de consolo modernas. Ao encarnar o pai galanteador, ele representa a um só tempo a potência perdida de Iván e ironiza a tendência das personagens femininas de se libertarem do espaço de objeto, no qual elas mesmas se colocam vez ou outra, inclusive com a intenção maior de obterem prazer.

A essa altura, Pepa já rompeu definitivamente com a dependência de Iván e esse conflito, para o público, já se tornou secundário. Mais interessante para ela é tomar Carlos com o reflexo da fragilidade do ex-amante. O filho de Iván torna-se seu “objeto favorito”. As mulheres passam todo o filme oscilando entre colocar-se como objeto de prazer, ao ocuparem o papel de passivas, e romperem com essa concepção, adotando posturas impulsivas na ânsia da objetivação de tudo o que as envolve.

Podemos realizar essa ponderação retomando uma sequência anterior. Ao escolher ser “salva” do suicídio, Candela deliberadamente coloca-se em um espaço de passividade como se essa fosse a atitude mais “natural” que ela pudesse encarnar. Objetivada por vontade e sobre a máxima de ser frágil frente aos homens que ama, a personagem assume um espaço enfraquecido enquanto mulher diante de Carlos. Ao manter essa característica e desviar o olhar frente ao beijo do casal ela se coloca no mesmo grau de submissão com que Pepa iniciou a trama, contudo, isso não lhe causa desprazer, mas sim libertação. Passando pelo luto ela ressurgirá fortalecida.

Carlos é levado por essa “ideia” e tal conformação se apresenta não por palavras, mas por seus movimentos lentos e pouco encorajadores. Resta, tanto a ele quanto a Candela, a opção de se deixarem ficar cativos. Em sua última cena no filme, a amiga de Pepa chega a deitar-se no sofá e aconchegar-se no peito de Carlos, em uma posição que lembra um bebê que busca o seio da mãe, papel este assumido pelo filho de Iván, que já se encontra bastante feminilizado pelo sufocamento das personagens femininas.

Os estímulos acumulados sobre as mulheres incorporam a *mise-èn-scène* e demonstram a exposição não apenas para deliberadamente chocar ou colocar em xeque certa maneira melodramática de olhar o certo e o errado, mas evidenciam o senso de moralidade que paira sobre a imaginação melodramática. Ao reposicionar o que poderia se considerar vício e virtude, e ser instigado a adotar um olhar que não reduz os conflitos em tons de oposição, só nos resta aceitar a dificuldade de nomeação desse melodrama.

Essa situação – mesmo quando se julgam as intenções dos personagens, tendo a impressão de que se compreendem seus sentimentos e objetivos – logo se dissolve em confronto com a moral do ideal judaico-cristão incrustado na lente pela qual o público acompanha os conflitos. Ao mesmo tempo em que há uma estrutura fixa que mantém a trama, várias outras renovações dessa imaginação vão se revelando.

Permanece o gosto pelo escancarar de sentimentos que parece pulsar nos objetos em cena e nos gestos das personagens. Continua também um mesmo olhar do público ansioso por

encontrar respostas fechadas para os conflitos apresentados. Além disso, apesar de todas as alterações, que nos permitem considerar esse cinema como de ruptura, perpetua-se a expectativa pela comoção por meio das ideias que dão corpo às cenas, estratégia já defendida por Diderot no século XVIII.

Altera-se não o gosto pelos sentimentos, mas a maneira de expô-los. Tampouco se perdeu completamente a ansiedade por um final coerente, mas existe uma negociação maior com as possibilidades de encerramento da trama. As personagens continuam convidando o espectador à projeção-identificação, contudo, de forma menos velada.

É preciso aceitar aproximar-se e afastar-se da trama, objetivando-se em cena assim como os personagens, para que se possam vislumbrar possibilidades de projeção-identificação. Por esse motivo, mesmo quando o filme frustra a expectativa do público quanto a determinado desenlace, ainda existe a necessidade extrema da negociação de valores e sentimentos. Afinal, mais importante do que finais conclusivos ou resoluções é a ação de acompanhar a trama que gratifica.

Candela exemplifica essa compulsão quando deixa claro, com suas ações, que o essencial para sua existência é vivenciar sentimentos à flor da pele, não importando quais sejam eles, pois sua objetivação a leva a sentir prazer com todas essas vertentes. Seja saltando do terraço de Pepa, encarando o beijo da amiga e Carlos ou regredindo ao ventre materno encarnado pelo filho de Iván, ela continua vivendo, e essa ação é mais fundamental a ela do que a tão esperada felicidade. Não é por acaso que na última sequência do filme Pepa confessa: “que capacidade de recuperação tem Candela”.

Toda essa interpretação justifica porque nada fica oculto por muito tempo, uma vez que a necessidade do “sentir” é sempre muito urgente na narrativa. Em Almodóvar a exposição das estruturas de sustentação e excessos do gênero melodrama está à disposição das possibilidades de reformulação oferecidas pela imaginação melodramática. Assim, mesmo a fragilidade dos argumentos dos moldes tradicionais não diminui nem simplifica a imaginação, muito pelo contrário, é mote para suas inúmeras possibilidades de reformulação.

Essa sensação é produzida pela incitação do filme para que o público perceba-se na ânsia por projeção/identificação via negociação de princípios morais universais que o constrange de suas próprias expectativas e de seu olhar compartilhado sobre o cinema. Estimulando esse olhar, mesmo que ironicamente, para embasar padrões de julgamentos, não estaria Almodóvar caindo na armadilha que criou?

Não seria essa a criação de uma nova moralidade que não deixa de retornar a padrões de oposição binários? Seria impossível se desvencilhar dessa dicotomia? Por que se desvincular dela se de suas entranhas também brota satisfação mesmo com o melodrama sendo colocado em xeque? Encarando não só as ideias que a narrativa promove, mas seu próprio olhar deslocado sobre a *mise-èn-scène*, o espectador é constrangido em suas expectativas. Como seria possível enxergar-se e a partir de onde ancorar-se, caso seja considerado esse lançar de olhares dicotômicos como o ponto partida do filme?

Todos os tópicos que temos tratado, como o das ideias melodramáticas, o decoro, os pontos de costura da trama, a hipótese de um avesso dessa imaginação e o próprio desenvolvimento do melodrama desembocam na base movediça que estrutura as narrativas cinematográficas de ruptura. Mesmo ao deformar ou debochar do melodrama canônico ele continua sendo a matriz de enredos e seus parâmetros os moldes para qualquer ruptura.

Talvez se chegue à constatação já muito repetida: há algo de melodramático incrustado no olhar cinematográfico do ocidente e mesmo quando se julga “não haver melodrama” resta ainda algo dele. Afinal, a ação de “romper” demanda algum nível de envolvimento com aquilo que lhe é anterior.

Ao argumentarmos isso não temos como objetivo realizar julgamentos que limitem essa imaginação, tampouco se pretende expandir o conceito de imaginação melodramática para todo e qualquer cinema de ruptura. Apenas lembramos que o gosto do melodrama por explicitar emoções e traduzir conflitos complexos em poucos gestos de maneira alguma representa uma obviedade, pelo contrário, é a singeleza da ambição estética melodramática, somada ao impacto alcançado, que torna seu estudo desafiador.

À medida que a pesquisa avança é mais explícito o erro de adotar categorizações para além do que a imaginação melodramática é em sua essência: a atribuição compulsiva de valores que faz brotar das entranhas das personagens sentimentos que arrebatam o espectador, como o arrepio por um vento frio na madrugada. O melodrama jamais se propôs a ser algo mais que isso. E é exatamente por cumprir tão bem esse papel que ele não se esgota.

Em seus modelos canônicos, e mesmo em produções como a que analisamos, e que se ressentem deste primeiro, o melodrama mantém-se como uma sentinela das paixões humanas quando interroga, castiga, pune e consola o público com muito mais força que os personagens. O espectador, muitas vezes, fica preso às estruturas peculiares e não apenas à imaginação melodramática, mas, sobretudo, ao cinema de estrutura clássica, sentindo-se, apesar dos choques e confrontos, parcialmente cômodo. O público quer estar preso por vontade própria.

Retomamos assim algo que já vínhamos adiantando sobre a caracterização das personagens, a saber, o reforço de clichês para embasar os olhares do público. Antes de qualquer identificação deve existir o reconhecimento e o lançamento de adjetivos de maneira quase instintiva. Em poucos segundos é preciso estar ciente sobre quem é aquele personagem e quais suas intenções. O uso de estereótipos é uma maneira rápida e precisa de realizar essa tarefa, pois entroniza o espectador como um julgador justo que tudo vê. Na ação de reconhecer personagens e suas intenções o público se gratifica.

É encarnando essa figura caricata, e ligeiramente ridícula que o espectador conhece a dupla de policiais que chega ao apartamento de Pepa. Acompanhados de Lúcia, os policiais adentram o lar despedaçado da protagonista. Em certo nível todos os personagens, refletindo o desejo do público, esperam que os demais colham, sob duras penas, os frutos de suas atitudes. A força desse desejo é tão grande que continua existindo mesmo com as objetivações dos personagens e a compreensão de que o filme não está disposto a se desenrolar como o previsto no cinema de estrutura clássica.

Carlos, receoso, abre a porta para essas visitas inconvenientes, julgadores legitimados do melodrama, enquanto Candela e a dona do apartamento fingem brincar com um jogo chamado “estratégia”. É exatamente a partir desse irônico argumento que Pepa se livrará dos policiais.

O nome do jogo reforça a ideia melodramática da iminência de uma reviravolta, graças à astúcia dos personagens, que acumulam estímulos em incidentes capazes de renovar o fôlego do público na trama. No cinema de estrutura clássica passa-se a esperar novos fatos, que se seguem no emaranhado de perguntas que vão sendo respondidas cena após cena. Como vimos, aparentemente esses incidentes são importantes para a narrativa. Contudo, neste filme os incidentes dramáticos são apenas pretextos visto que, desde o teatro do drama sério de Diderot, eles despertam ideias inculcadas na mente do espectador que fazem aflorar e garantir o envolvimento do público na narrativa.

O que realmente importa para qualquer narrativa melodramática, inclusive as de Almodóvar, são essas estruturas que existem *a priori* na imaginação do público. Elas são responsáveis tanto pelo prazer quanto pelo choque capaz de produzir autonomia diante da obra. Nessa cena, a estratégia de Pepa é, e nisso reside a ironia de todo o desenrolar das sequências que se passam dentro de seu apartamento, incorporar elementos do melodrama canônico e revitalizá-los para expressar seu vigor.

Com um tom de verdade em cada palavra que dissimula, e graças a esses aspectos típicos das mocinhas infames de Almodóvar, a ex-amante de Iván, ao ser interrogada pelos policiais, confessa que “Se tenho que abrir meu coração, prefiro estar cômoda” e “estou muito dolorida para ser clara, concisa e justa”. A essas afirmações cabem inúmeras interpretações, mas iremos nos ater a quatro princípios fundamentais da imaginação melodramática presentes aqui. O primeiro deles está engendrado na palavra “cômoda”.

Em enredos melodramáticos os personagens, naturalmente, são tomadas por sentimentos que parecem estar à flor da pele. Tudo é visível e tátil para o público, que desenvolve tal envolvimento com os personagens que parecem ser amigos de longa data. A proximidade é reconfortante, porque no cinema de estrutura clássica dificilmente as expectativas do público serão quebradas ou os finais esperados frustrados. Cômoda para abrir o coração está não somente Pepa, mas também aquele que a observa do lado de fora da *diegese*. Este, pela comodidade da sala escura, não deixa de “abrir seu coração” para mergulhar no emaranhado de sensações que foram cuidadosamente construídas em cada gesto, imagem ou objeto que compõe a cena.

O segundo princípio que Pepa nos apresenta refere-se à clareza. Enredos melodramáticos, mesmo os que se propõem a ser de ruptura, devem ser fiéis a essa máxima, uma vez que sem a clareza da compreensão de conflitos e dos objetivos de cada personagem o interesse pela trama diminui consideravelmente. O esforço de assistir um filme de estrutura clássica deve ser apenas o necessário para realizar a ligação entre as sequências, dividir com os personagens os sentimentos mais arrebatadores e apaziguar-se, ternamente, com a eterna esperança de consolação jamais rompida definitivamente.

É por estar ansioso por esse afago que o espectador ainda conserva consigo o impulso de achar que deve aguardar uma resolução mais ou menos plausível para o conflito Pepa-Iván. O filme prezará por essa máxima, mas não nos padrões esperados. O acerto de contas entre o casal protagonista principal é quase um novo deboche com o espectador, pois ele tem suas expectativas respondidas, mas somente até determinado ponto. Impossível não se sentir frustrado com o filme quando se lança sobre ele um olhar habituado ao cinema de estrutura clássica. Os encontros não prometem finais felizes, assim como os conflitos não se resolvem obrigatoriamente.

A clareza quase pedagógica da imaginação melodramática aplicada ao cinema canônico é tomada nesta obra não com a intenção do envolvimento fácil entre público e trama, mas de provocar nele a percepção de sua própria ansiedade por uma resolução clara e

conclusiva. O filme não arrebatava o espectador pelas emoções ou conflitos que apresenta, mas o modelo melodramático é reinventado pela incômoda obviedade da ligação entre as várias histórias que se conectam de maneira tão explícita.

O espectador aguardava o encontro do casal protagonista desde o início da trama, contudo, esse acerto de contas será tão didático que mais uma vez fica explícita a fragilidade do modelo canônico melodramático. Ao perceber como muitas vezes é enlaçado por essa clareza excessiva e bem articulada o espectador de um filme como *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) acaba por lançar sobre a produção um olhar diferente daquele com o qual assiste filmes canônicos, mas ainda dependente dele para existir. Nisso dizemos que a obra demanda o nascimento de um olhar autônomo mesmo tendo estruturas melodramáticas como ponto de partida.

Contudo, faz-se necessária uma ressalva quanto a essa questão. No melodrama, seja ele canônico ou não, a “clareza de ações” não significa transparência absoluta. Na verdade, a clareza somente existe na medida exata para que o espectador compreenda o que se passa na tela e deduza um possível desenrolar de fatos graças à relação que estabelece entre os clichês, já incorporados desde antes do filme. O público de Almodóvar confia que está, pelo menos de início, diante de um cinema de estrutura clássica que lhe deve explicações “claras, concisas e justas”, porém, apesar das ações dos personagens serem inteligíveis, o público não é capaz de presumir suas intenções ou destinos com certeza. As constantes frustrações que o espectador sofre faz nascer um olhar desconfiado, que perpassa a lente opaca de um melodrama que se reafirma para, logo em seguida, negar seus valores mais inatos.

Douglas Sirk, expoente incontestável do sucesso do melodrama no cinema norte-americano, é ícone dessa estratégia. Esse cineasta conseguiu como poucos trabalhar com astúcia dentro de uma indústria cinematográfica que poderia ser considerada sufocante ou óbvia. Seus filmes são facilmente compreensíveis, mas mantém presente a astúcia das personagens que não tem seus destinos ornamentados por uma clareza genuína. Na verdade, suas ironias se constituíram justamente quando em uma cena pairava ao mesmo tempo elementos que apontavam para desenlaces diferentes. Na cena em questão, Almodóvar apropria-se dessa “estratégia”.

Quando os policiais iniciam seu interrogatório, sentando-se no sofá e deixando-se estar tão cômodos quanto a protagonista, Lúcia se levanta e senta-se ao lado de Pepa sem dar nenhuma explicação. É como se apesar da rivalidade ela confessasse compreender a dor da protagonista, aceitando ser cúmplice de suas mentiras.

Enquanto Pepa conta uma versão “alternativa” para justificar o caos em que se encontrava seu apartamento para despistar as perguntas sobre a denúncia feita por Carlos e Candela, a câmera a enquadra ao lado de Lúcia. A presença dessa segunda personagem no quadro confunde o espectador, que volta seu olhar com mais curiosidade para a reação de Lúcia do que propriamente para a mentira contada por Pepa. Reverberações do cinema de Douglas Sirk são percebidas em momentos como esse. A clareza da cena que poderia amparar o espectador é desestabilizada com a presença de Lúcia, que divide o enquadramento da cena com Pepa.

Até então o público estava convencido de que o grande “vilão” da trama, se é que podemos usar esse termo, tratava-se de Iván, porém, Lúcia e Pepa em um mesmo quadro quebra essa clareza. As duas se vingariam de Iván? Pepa assassinaria Iván? Afinal, ela havia confessado ter colocado soníferos em excesso no *gaspacho* com o objetivo de “obrigar Iván a ficar com ela”. E os policiais, teriam sua masculinidade devorada pelo apartamento da protagonista, assim como ocorreu com Carlos? A clareza é mantida em seu nível mínimo, mas nem por isso o público deixa de compreender plenamente o que se passa na tela.

O filme recicla não somente a imaginação melodramática que paira sobre o olhar judaico-cristão, porém, vai além ao apropriar-se da característica da clareza melodramática com o objetivo de explicitar não o esperado pelo público, mas sim as possibilidades que ele possui para o desenrolar do enredo. O incômodo é perceber a clareza que insiste em escapar justamente nos momentos em que o público tem a ilusão de controlar o desenrolar da narrativa. Para conseguir esse efeito a trama preza pelo terceiro ponto.

Mesmo após estar cômodo e respaldado com a clareza do enredo, o público necessita de outro elemento apresentado pela protagonista que reforça a imaginação melodramática: a concisão. Esse termo está relacionado com o da clareza, que acabamos de expor, mas dá um passo além porque desperta uma ideia de moderação e recato. É necessário que os sentimentos sejam expostos, os prazos estipulados e as emoções venham à tona com uma intensidade moderada para não escandalizar o público. O conceito de *decoro*, já abordado anteriormente, cabe muito bem nesse ponto, pois demanda o recato das personagens em suas ações. Ser conciso implica em não divagar e manter-se fiel apenas aos fatos concretos e essenciais à ação.

Essa definição aplica-se perfeitamente a um filme de estrutura clássica. No entanto, em Almodóvar, temos uma inversão: a essencialidade é dispensável. Aqui, por exemplo, não importa os motivos que levaram Pepa e Iván à separação, explicação que seria fundamental em um filme canônico. Na verdade, o público nem ao menos consegue discernir claramente a

motivação de Pepa em querer encontrar-se com o antigo amante. Contudo, discussões com recepcionistas, deslocamentos de táxi e visitas que desejam alugar um apartamento são cenas aparentemente dispensáveis, mas trabalhadas com riqueza de detalhes.

A concisão esperada de um filme canônico não se aplica aqui, e tal destoamento fica claro não só pelo enredo, mas especialmente pelos cenários do filme. Tudo está exageradamente carregado de objetos que se acumulam, lembrando a cultura *kitsch*, na qual “os extremos no sentimento revelam-se na inadequação ao real” (MOLES, 2007, p. 118). Essa afirmação elucida bastante o estado de Candela e Carlos e alcança também o desconforto da protagonista.

Quanto mais Pepa inquieta-se na busca por Iván, mais objetos vão se sobrepondo uns aos outros. O essencial para essa trama pode ser resumido naquilo que é dispensável para os enredos do cinema canônico. Os objetos estão presentes justamente para lembrar público e personagem dessa realidade.

O último ponto que a frase dita por Pepa apresenta, a ideia de justiça, praticamente dispensa qualquer explanação. A confiança de que há a figura de uma Providência que recompensará todas as personagens baseado naquilo que elas semeiam é o grande propulsor dos enredos melodramáticos. Sem a confiança de que o destino recompensa os esforçados e pune os malfeitores o melodrama perde sua essência. Isso porque se nos fosse requisitado resumir o melodrama pelo seu maior norteador ele seria com certeza o senso de justiça, castigo, punição e recompensa. Se o que se passa na tela é a “verdade”, efeito conseguido desde o teatro naturalista e a ilusão da apresentação da “vida como ela é”, o espectador espera encontrar no filme a sombra aterrorizadora de princípios moralizantes e opressivos que lhe assombra o imaginário. Acompanhar esse choque dos personagens expurga o público de seus próprios medos e o alivia de si mesmo.

Em poucas palavras, o melodrama é fundamentalmente essa dor de sentimentos compartilhados, um repertório de emoções que se tornam belas quando materializadas em lágrimas, gestos, silêncios ou palavras. Chegamos à encruzilhada de que não é possível ser claro, conciso, justo e muito menos estar confortável olhando o mundo pela lente, um tanto implacável, da imaginação melodramática. Mas é justamente esse incômodo vivenciado na diérese que reconforta.

Não é por acaso que após ouvir de Pepa a necessidade de estar confortável para poder ser clara, concisa e justa, um dos policiais responde: “há momentos em que não se pode ter tudo”. Pepa concorda. Essa justiça que nega o sonho da completude ao público, e, em segundo plano,

também ao espectador, ameaçando ser implacável frente aos erros e pequenas maldades, desperta o estranho sentimento de prazer nascido da eterna não saciedade.

O policial fala essa frase segurando a mão de Marisa, que continua dormindo na sacada do apartamento. O que essa primeira personagem, figura clássica da clareza e justiça, espera na verdade é romper com a contradição de valores da justiça melodramática. No entanto, qualquer tentativa de rompimento esbarra no óbvio: não há como deixar de partir das premissas melodramáticas para concretizar esse rompimento. Não só a força do gênero, mas especialmente a vitalidade da imaginação a nomeiam. Assim, o destoamento entre a privação de desejos e a impulsividade torna-se a única alternativa viável não só para Marisa, como também para Pepa.

Inclusive, a sensação de que sempre há algo faltando para preencher um vazio interior que jamais se sacia é outra máxima melodramática. Sem esse conflito – individual, mas compartilhado no coletivo –, que ganha corpo na impulsividade e na obstinação do ideal de felicidade judaico-cristão, o melodrama perderia um de seus maiores propulsores.

Assim, Almodóvar responde com maestria e ironia às quatro características melodramáticas que a fala de Pepa apresenta. Ser fiel a elas implica aceitar esse “estar preso por vontade” que o público do cinema de estrutura clássica empreende. Ser claro, conciso, justo e estar confortável com a realidade que o cerca implica aceitar a impossibilidade de vivenciar essas características.

A couraça da justiça assumida pelo policial é o pretexto que o espectador apenas usa como desculpa para descarregar seus próprios sentimentos, nascidos em uma era que, apesar de prezar por valores como clareza e objetividade, continua tendo como passatempo favorito o gosto pelo excesso e pelo ambíguo.

Quase como compreendendo tudo isso, após a explicação de Pepa sobre o estado em que se encontrava sua casa e a denúncia do ataque terrorista, Lúcia a provoca dizendo que todo aquele discurso não passa de “palavras”. Exatamente. Para Almodóvar é impossível manter esses elementos fundadores no melodrama intocáveis em sua trama. Eles são reformulados e ganham novos tons.

Não é por acaso que, diante dessa última afirmação, Lúcia a provoca dizendo que esse discurso não passa de “palavras”. Afinal, segundo o gosto melodramático, palavras são secundárias frente à força dos gestos, olhares e posturas. A clareza e a justiça não são o objetivo principal, uma vez que vale mais os personagens derramarem seus sentimentos pelas lágrimas, e não por argumentações. Nessa sequência, os que estão “confortáveis” e resguardados

pela legitimidade no uso da palavra são os dois policiais, imóveis e sem expressão, sentados no sofá. Estáticos, cobram que ambas as mulheres de Iván relatem somente os “fatos” ocorridos naquele apartamento.

Na verdade, esses personagens solicitam dessa imaginação o impossível, visto que os fatos e incidentes em si pouco significam, com já bem adiantara Diderot. É a articulação e o modelar das estruturas sentimentais e moralizantes que interessam ao espectador. Afinal, o que é “ação” em um melodrama se o que realmente garante sua permanência são as “estratégias” de suas estruturas? As ações e os fatos que se desencadeiam são apenas o pretexto para a maneira de narrar a história, aspecto mais interessante de qualquer trama.

Mais importante do que ser claro e conciso é o doloroso compartilhar de sentimentos que dão corpo a Pepa e que delineiam as estruturas tão recorrentes e de fronteiras móveis, formando essa imaginação que paira, para além do cinema, no ideal cristão de olhar o mundo. Como o filme pode nos encaminhar nessa análise? Se há algo de melodrama na mente de cada espectador ao assistir uma obra cinematográfica de estrutura clássica, qual seu alcance em um cinema que rompe, ao menos em parte, com ele? O encontro dos policiais e Lúcia, que encarna um deles, com Pepa e o casal Candela e Carlos – durante toda a cena chamados de “crianças” –, apresenta a redundância das frágeis relações modernas típicas de ambos os cinemas.

Além disso e principalmente, explicitam a dificuldade desse novo melodrama caracterizar a si mesmo. Isso porque, mesmo sem ter nenhuma pretensão de alcançar o sublime, essa imaginação alastra-se com a linearidade própria do imaginário cristão, como única “verdade” possível dentro do contexto que cria. Não há espaço para dúvidas porque a força da imaginação melodramática deposita sobre todos, público e personagens, os destinos plausíveis em consonância com a verdade absoluta da realidade que ele mesmo constrói.

Na verdade, é como se esse novo melodrama não tivesse nenhuma intenção de nomear a si mesmo, muito pelo contrário. Há uma apropriação de diversos gêneros para colocar em xeque o próprio conceito de gênero melodramático que não consegue corresponder ao desejo afoito por autonomia tanto dos personagens como do público. O conceito de imaginação melodramática nos é útil justamente porque liberta essa análise de lançar sobre o filme um olhar de categorização limitante, que em poucos termos poderia se propor a julgar o melodrama em termos binários.

A trama, ao adotar tons de comédia – nas cenas com o motorista e seu “mambo-táxi” –, suspense – com a iminência do tão prometido ataque terrorista –, romance – nas sequências

impulsivas de Candela e Carlos, e drama – explicitado especialmente no sofrimento inicial de Pepa – retrata a impossibilidade de categorizá-la em termos de gênero. De certa maneira, o conceito de imaginação melodramática só passa a existir à medida em que o conceito de gênero cinematográfico é fragilizado.

Essa alteração não é apenas na maneira de enxergar o mundo ou de o espectador participar da produção, mas uma alteração ainda mais estrutural da forma de agir no mundo. Reafirmamos que nesse processo não deixam de ser interessantes as considerações de Raymond Williams (1979), que defende ser nos espaços de agir/viver social que a cultura se manifesta. Assim, categorizações de cinema de alta ou baixa qualidade torna-se uma questão secundária. A riqueza de uma análise reside nas entrelinhas culturais e sociais que nos remetem para fora do filme, para, em seguida, nos jogar de novo dentro dele, com um olhar mais aprimorado. Retomamos a ideia de Aumont (2009) de que se trata de utilizar o filme como ponto de partida e chegada de toda análise.

Como resultado, mais pertinente do que julgar o melodrama como inferior é percebê-lo como o sintoma social de uma imaginação que transcende o cinema e ganha corpo através dos séculos nas mais variadas culturas. Dessa forma, as reconhecíveis coincidências melodramáticas deslocadas para o ambiente irônico construído por Almodóvar são apenas o reflexo de sintomas culturais que vão além de sua obra.

Pepa, ao caminhar de maneira nervosa pela sala, em um primeiro plano nos sapatos pretos sob segundo plano colorido, deixa passar longos segundos enquanto monta mentalmente o quebra-cabeça que o público já conhece: a nova amante de Iván, com quem ele pretende viajar no avião, que, coincidentemente, é alvo do terrorista xiita ex-amante de Candela, é Paulina Morales, advogada de Lúcia. Como em um passe de mágica tudo faz sentido e explicita a interdependência dos personagens.

A fragmentação dos personagens em cena, seus objetivos desvinculados e até mesmo os inúmeros objetos que enfeitam a sala de estar da protagonista formam o mosaico de impulsos e desejos projetados pelo espectador. Essa analogia nos é útil para pensar o melodrama como o pedaço de uma cultura que escolhe manter-se sem nome, prezando por fazer os olhares se perderem no acumulado de estímulos para se reencontrarem no caos dos incidentes simultâneos que, mesmo sem serem fundamentais para a trama, dão-lhe o tom de um instante⁴⁴ que escapa, algo tão sedutor no cinema.

⁴⁴ Leo Charney (2004) apresenta considerações sobre o significado do termo “instante” no cinema e na cultura do século XX. Essa fração de segundo que escapa de qualquer materialização é um dos responsáveis pelo encantamento que o cinema desperta e, ao mesmo tempo, provoca a angústia do momento perdido, que escapa

Nesse melodrama, o sentimento de posse sobre a narrativa, que o público das produções mais canônicas ilusoriamente tem, perde-se diante de algo que vai além: provar a falta de domínio sobre a obra e o que se passa nela. Essa instabilidade acaba por também ser uma forma de prazer do espectador no cinema de ruptura, pois tanto quanto Pepa, que gostaria de estar cômoda para ser interrogada pelos policiais, o público também não deixa de desejá-lo. Consideramos isso pelo fato de que, com mais de uma hora de filme, a sensação gerada é de que quase nada, que poderia ser julgado como realmente relevante para o enredo, tenha acontecido. Os fatos se sucedem sem pretensões óbvias simplesmente porque essa não é a ambição do filme.

As decisões tomadas por Pepa ou as atitudes de Carlos, Candela e Lúcia não despertam a carga de impacto emocional que se julgaria necessária para o desenrolar de um filme de estrutura clássica. Na verdade, os incidentes retratados até então poderiam ser resumidos em algumas frases.

Mais frutífero que o desenrolar dos conflitos é a maneira como a trama se desenvolve. Os personagens reagem e toda a *mise-èn-scène* se constrói sobre elementos melodramáticos que não podem ser objetivamente apontados ou delineados. Há a apresentação de linhas de raciocínio que frustram a ambição quase involuntária do público de responder às questões construídas sobre as personagens.

Não são características elencáveis que tornam *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) um melodrama, mas os pressupostos engendrados na maneira como o público olha, participa e digere o filme. Temos, ao mesmo tempo, gêneros de suspense, terror, romance e comédia, mas nenhum deles dá conta da produção. Não podemos falar de gênero, mas sim de imaginação, porque o que está implicado na obra não se limita a poucos adjetivos ou explicações lógicas, mas desencadeia no espectador uma série de sentimentos e expectativas baseadas em uma compreensão de mundo compartilhada.

Mais importante que as características de Pepa ou Candela são os significados assumidos por seus gestos, suas palavras e suas intenções. Esses elementos não são somente perceptíveis, mas sensíveis ao público. Não se trata de simplesmente identificar elementos do cenário e categorizar o filme como representante da cultura *pop*, mas de perceber esses estímulos como compartilhados, incrustados e essenciais para a compreensão de seus significados mais profundos.

As flores de plástico, por exemplo, não são somente objetos que enfeitam a casa de Pepa ao acaso, mas despertam a consciência de uma maneira plastificada de se relacionar. Assim também a secretária eletrônica, como analisamos anteriormente, não é um objeto, mas corporifica o próprio desejo por Iván. Não é por acaso que esse equipamento e o disco de vinil cuja música iniciou a narrativa são os objetos arremessados por Pepa do terraço de seu apartamento. Nada pode ser percebido levando em conta seu significado tradicional, mas a produção torna-se rica quando explora ao extremo a potencialidade de cada ícone presente na tela.

Estamos ao mesmo tempo diante de um novo melodrama, no sentido de modificações que um gênero pode passar, como de uma imaginação que passa a representar toda uma cultura de sentimentalidade e confrontos universais que vêm se arrastando e sendo reinventados, se quisermos levar essa afirmação ao extremo, desde a tragédia grega.

Ao analisar o filme com essa consciência cada elemento é ainda mais representativo e capaz de remeter não somente ao que está sendo explicitado na tela, mas a uma gama de estímulos que ultrapassam a mera identificação do filme em termos de melodrama canônico ou de ruptura. Na verdade, essa categorização é absolutamente secundária frente à força de uma imaginação que se nega a caber em uma definição, representando, talvez, muito mais uma sensação e um sentimento sobre o mundo. Essa instabilidade é levada ao extremo na cena a seguir ilustrada:



Figura 06 – As mulheres da cena estão em busca de um outro olhar, que não é das personagens nem do público, desestabilizando o espectador.

Fonte: *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988).

Mentindo e omitindo detalhes para os policiais que a interrogam, Pepa parece estar olhando para um espectador específico, alguém na “plateia” que não é o olhar da câmera, mas com quem ela confia o misto de desespero e dissimulação. Esse não é o indivíduo que acompanha o filme, mas sim uma “quarta pessoa” que acompanha a cena. Tal artifício colabora para que o espectador fique em uma situação pouco confortável e perca a rara

sensação de onipotência que possui diante da obra. Por isso afirmamos que a trama afrouxa o amparo usualmente e aos poucos vai descosturando o que é esperado de uma obra canônica.

Abraçada à foto na qual Iván escreveu-lhe uma declaração de amor, a protagonista tem o olhar de Lúcia e Candela a observando. Somente as mulheres do filme conseguem entender-se e só quando atento aos olhares delas o espectador passa a ser mais cúmplice do que confidente.

Traçando-se uma linha imaginária da diagonal esquerda para a direita, na figura 06, temos um crescente de cores quentes, encerrando-se no traje vermelho de Pepa. É como se a partir de Candela, mais ao fundo do plano, os personagens fossem ganhando algumas peças de roupas coloridas, opondo-se ao semblante enigmático da protagonista.

Pelo olhar de Pepa não é possível dizer o que realmente a está aborrecendo. Essa suposição é deixada a critério do público, que pode aproximar-se de uma identificação ao julgar que toda a situação é fruto de um amor arrebatador, ou afastar-se dela, ao entender sua expressão como de frieza ou indiferença com o que se passa. Assim, o filme deixa aberta a possibilidade de dosar aproximação e afastamento, ou, ainda, exaltação e ironia com o melodrama enquanto gênero. Há sempre um elemento que não se encaixa, fisionomias deslocadas ou afirmações que transcendem o próprio enredo. O espectador decide até onde enxergar.

O que torna frutífera essa interpretação são os pormenores que despertam no público uma forçada necessidade de autoconsciência não só de seu lugar diante da obra, mas dos pressupostos melodramáticos que necessitam ser a todo o tempo reformulados e deslocados para os contextos mais improváveis, utilizando, para isso, clichês conhecidos. Apenas a título exemplificativo, lembramos a réplica de um avião que “sobrevoa” a cabeça do policial e a “lição de moral” que Candela ensina a Carlos, quando ele a assedia na cozinha, representações que retomam clichês da cultura *pop* e *kitsch*.

A medida que o filme caminha para seu desenlace o acumular de estímulos se intensifica, promovendo o encadeamento de eventos para que se alcance o final. A chegada da polícia a casa de Pepa é responsável pela criação do ambiente de tensão que se torna ainda mais extremo quando Lúcia aponta duas armas para a protagonista, na tentativa de obrigá-la a tomar o *gaspacho* com sonífero, frustrando qualquer tentativa de reação da protagonista para salvar Iván.

A presença recorrente dessa bebida no filme aponta predominantemente para uma alteração de trajetória. Na primeira cena em que está presente, o *gaspacho* representa a

ruptura da protagonista com seu estado de condicionamento de seus próprios desejos aos de Iván. Já quando Marisa furta goles da bebida, temos a primeira de uma série de atitudes das personagens que passam a não ser tão coerentes quanto vinham sendo. Assim, a tentativa de suicídio de Candela, sua impulsiva atração por Carlos e até mesmo os encontros de Pepa com o taxista são sequências marcadas por quebras de explicações “claras e concisas”. A ruptura com qualquer possibilidade de clareza ou coerência é inaugurada com a introdução do *gaspacho* na trama.

A cena do encontro com os policiais e a maneira como ela é marcada, e principalmente levada ao extremo pela presença da bebida reforçam uma nova característica: a ruptura com estruturas que tentam garantir a plena coerência da trama. Isso porque a todo o tempo há um elemento que parece extrapolar a cena. O acumular de objetos hiperestimulam o público que é impulsionado a realizar ligações entre esses elementos que ajudam a compor a *mise-èn-scène* que, diferente de um cinema de estrutura clássica, não informa o espectador de questões realmente relevantes. A presença dessa bebida é um desses exemplos, assim como os objetos na sala de Pepa, que se acumulam em cada canto.

O afrouxamento de concordância plena e redundância entre cenário, ações e palavras que não acrescentam muito ao conflito central são fundamentais para que possamos estruturar o conceito de um novo melodrama em Pedro Almodóvar. Essa acumulação, aspecto do *kitsch*, faz com que objetos em cena construam, pela distração que promovem, a concepção de que muito mais interessante que conflitos é a maneira como eles são apresentados.

O *gaspacho* se torna um personagem do filme, bebida que faz Pepa “cansar de ser boa”, que liberta Marisa da “antipatia das virgens” e que traz um conforto maternal à suicida Candela e ao fragilizado Carlos. Será também essa bebida a responsável por, quando já está novamente no conhecido “mambo-táxi” e a caminho do aeroporto para impedir o ataque de Lúcia, Pepa buscar refrescar os olhos com o colírio que o motorista do táxi comprou na esperança de novamente conduzir a estrela de TV.

O diálogo que ela adota, repleto de afirmações clichês que soam tão plastificadas quanto a jaqueta amarela do taxista, quebra a estrutura de tensão que estava sendo criada pela escolha da trilha sonora nas duas sequências anteriores. Desse modo, a trama constrói caminhos para serem seguidos pelo público, mas, pouco tempo depois, “desiste” deles, deixando o espectador apaziguado de maneira superficial.

Coberta de *gaspacho*, Pepa acaba por adotar, assim como o público, uma postura de afastamento com relação à tensão anteriormente criada. É como se, propositalmente, as

palavras e os gestos da personagem fossem quebrados, ou, para retomarmos o termo anteriormente utilizado, fossem descosturando aspectos da *mise-èn-scène* que gradativamente vinham sendo construídos. Altera-se definitivamente a maneira de ver o filme, uma vez que não há concordância direta ou intuitiva entre as sequências.

A recorrência da presença da bebida e a maneira como ela age sobre diferentes personagens⁴⁵, é a responsável por gerar instabilidades que intensificam o rompimento com estruturas que prezam pela mais perfeita coerência possível da trama. Apesar dessas rupturas, o espectador continua buscando cercar-se de justificativas e motivações para todas as ações dos personagens.

É curioso perceber que mesmo o filme fazendo o público caminhar por trilhas que não levam a lugar algum e a frustrar-se com essa situação, permanece certo zelo por características do cinema melodramático canônico, ora em um tom saudosista, ora de desdém. Nesse ponto também cabe ao público dosar até onde ir.

A riqueza da obra reside justamente nos pequenos detalhes que permitem o constante reposicionamento e dosagens de interpretações, balizadas pela capacidade do público de apropriar-se dos detalhes que se embutem em cenários, palavras e gestos para acreditar ou duvidar das incorporações melodramáticas. Assim, se as canções expressam sentimentos que a fisionomia de Pepa não se permitia revelar em quase todo o filme, também o *gaspacho* conta sobre uma imaginação que, mesmo sempre presente na narrativa, não sabe muito bem definir-se e talvez nem ao menos tenha essa pretensão.

Diante de tal instabilidade resta ao público enfrentar o seu próprio olhar. Ao perceber sua tendência de esperar um final “claro, conciso e justo” na “comodidade” de estar do outro lado da tela, o espectador tem, na própria *diegese*, a representação de sua ansiedade por respostas que lhe tragam saciedade. Contudo, como essa resposta somente chega solta, resta a ele adaptar seu olhar para fruir apenas com o mínimo possível de envolvimento pelo esquema projeção-identificação. Assim, nesse filme Almodóvar ainda zela por esse olhar [condicionado] de premissas melodramáticas do público e lhe demonstra admiração, como que reconhecendo seu vigor e sua capacidade de gerar satisfação.

Unindo respeito e inquietude pelo melodrama, *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) não se permite encerrar sem que o espectador seja correspondido com uma cena final, e aparentemente redentora, do encontro de Pepa e Iván:

⁴⁵ O *gaspacho* e sua presença no filme interfere inclusive na postura adotada por Iván, que em momento algum entra no apartamento da ex-mulher. Após a cena em que Pepa coloca os soníferos sobre a bebida, a postura ativa do seu par romântico, que até então era de procurar pela protagonista e incitá-la a ser todas as mulheres possíveis para satisfazê-lo, se dissolve frente à iminência de que mais alguém beba o *gaspacho*.



Figura 07 – Nomear. Ironicamente o filme apresenta o encontro de Pepa e Iván fiel aos enquadramentos e demais modelos canônicos.

Fonte: *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988).

O tão aguardado encontro do casal protagonista ocorre nos últimos minutos do filme. Após Pepa impedir que Lúcia atirasse no ex-marido, a protagonista desmaia e é socorrida por Iván em uma típica cena de final feliz, que desperta no espectador todo o referencial de ato heroico e redentor, presente graças ao compartilhamento da imaginação melodramática. Iván a abraça e ensaia um beijo que selaria o final feliz. O segundo plano da sequência está desfocado para reforçar ainda mais o encontro entre eles.

Porém, o público, nesse momento, identifica-se não com a atitude de salvamento, encenada por Iván, mas sim com o olhar de estranhamento de Pepa e pela expressão desnorteada de Paulina. Apesar do “mocinho” dar sinais de que sabe exatamente como deve agir, Iván não deixa de retomar o mesmo desnorteamento de seu filho, na sequência em que Carlos denuncia a iminência do atentado terrorista.

É como se, ao não saber como reagir à atitude de Pepa, ele tentasse o clichê de um consolo típico melodramático, o beijo que ampara e conforta o desespero. O resultado é que sua ação torna-se tão ridícula quanto o consolo dado por Carlos à Candela após a fatídica ligação que culminou na chegada dos policiais ao apartamento de Pepa.

Compreender a profundidade dessa cena não é possível à primeira vista, uma vez que Iván e Pepa passam a adotar um diálogo rápido, explicativo e definitivo, típico de produções do cinema de estrutura clássica. Apesar de oferecer ao público apenas as informações essenciais para a compreensão da trama, prezando pelo modelo canônico de diálogo, parece ser justamente por seguir esses caminhos com extremo zelo que a ironia com esse esquema narrativo se explicita.

Ao abraçar Pepa e ajudá-la a se levantar, temos a personificação do herói melodramático. Contudo, mesmo com o diálogo claro e a postura que remete a esse modelo

canônico de melodrama, as afirmações da protagonista se contradizem com o que se esperaria da mocinha, apesar de seus gestos continuarem a remeter ao *decoro* melodramático por excelência. É no embate entre esses dois contrapontos que o público mais uma vez percebe-se em uma posição nada confortável, tendo em vista que, novamente, as ações esperadas para os personagens se concretizam, mas apenas em um nível superficial. É exatamente na percepção dessa fina camada que separa essas personagens daquelas do cinema melodramático canônico que se embute, ao mesmo tempo, a possibilidade de autonomia do público diante da obra e a compreensão das ironias que, sem muito pudor, perpassam o enredo.

O filme vai trilhando novos caminhos e as personagens se modificam graças ao acumular de elementos que promovem a reinterpretação dos pressupostos básicos da trama. Graças a essas alterações, o encontro entre Pepa e Iván, aguardado desde o início da narrativa, não é mais tão importante. O mesmo ocorre com os interesses dos personagens e seus conflitos iniciais, que também não são mais tão fundamentais.

Dessa maneira, o espectador acaba se frustrando, pois mesmo quando ele imagina que o filme está seguindo uma linha coerente e que o conduzirá à resolução de conflitos a aproximação com os personagens ou, em último nível, à possibilidade de projeção-identificação, isso não ocorre.

Seguindo caminhos que não levam a lugar algum, resta-lhe apenas ter o melodrama como referência. Porém, esse ponto de partida é apenas inicial, uma vez que o filme toma esse modo imaginativo do excesso e dos sentimentos como um primeiro olhar que se deve ter para com a narrativa. A frustração vem quando o próprio espectador se dá conta de que a angústia de Pepa ou o desespero de Candela não poderiam ser resolvidos apenas com um final feliz.

Mesmo o público compartilhando com elas seus medos e ansiedades, a forma como o filme é construído impede a formação de um envolvimento profundo. Além disso, a maneira exagerada e excessiva com que os personagens atuam permite uma identificação que rapidamente é substituída por estranhamento e repulsa. Frustrado, o público é impelido a adotar um novo olhar, negociando com sua maneira de ver o mundo via imaginação melodramática. Diante dessa encruzilhada, somos todos compelidos a moldar nosso agir sobre o filme.

Os caminhos seguidos não têm muito a dizer e os personagens não são fiéis aos seus conflitos e características iniciais, resta ao público adaptar seu modo de acompanhar a narrativa. Detalhes que até então passavam despercebidos, como a miniatura de um avião na sala ou os inúmeros relógios no quarto de Pepa, passam a ser fundamentais. Eles remetem ao

possível sequestro do avião pelo ex-namorado de Candela e, com o passar do tempo, auxiliam no desenrolar dos fatos, seja em um melodrama canônico ou de ruptura.

Talvez somente nesse final, após aprimorar seu olhar, o espectador apreenda com profundidade o significado dos detalhes que compõem o apartamento de Pepa. Esse indivíduo do outro lado da tela passa a ter que, necessariamente, apegar-se a esses objetos, que ajudam a constituir a *mise-èn-scène* na esperança de que algo ali o satisfaça ou revele um significado maior para a trama.

A questão é que ora isso ocorre, ora não. Como já dissemos, alguns daqueles objetos são apenas trilhas que a narrativa apresenta, mas não levam o público a lugar algum. No final, resta a constatação que a beleza de um filme que passa, em determinado nível, pela imaginação melodramática, não reside no que propriamente acontece na tela, mas na maneira como tudo ocorre!

Evidencia-se que, seja no cinema melodramático canônico ou no de ruptura, o que interessa são os caminhos trilhados, que sustentam uma estrutura amparada pela imaginação compartilhada e que continua buscando em um mesmo repertório sua reinvenção. Conflitos familiares, coincidências mirabolantes, amores não correspondidos, maldade gratuita ou vinganças justificadas sempre serão fonte de enredos melodramáticos. Essa é a estrutura do próprio melodrama. O que se reinventa de maneira espantosa é a enormidade de novas faces que essas matrizes ganham. É nesse ponto que talvez resida o prazer de um filme a esses moldes de reinvenção, mas que é devedor de um modelo que lhe é anterior.

À medida que se transforma em imaginação e não está apenas restrito a ser um gênero teatral ou cinematográfico, o melodrama mais uma vez reafirma-se não em tons de superioridade ou inferioridade, mas como um modo imaginativo tão gratificante como desafiador, pois acompanhar um filme nesses padrões de ruptura é um processo mais ativo e desgastante que o utilizado no cinema de estrutura clássica. Frustrar seu modo de enxergar o mundo pelo cinema provoca no espectador um ajustamento de suas expectativas, processo nem sempre imediatamente prazeroso ou gratificante.

A satisfação em assistir a um filme como *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) somente ocorre quando o espectador passa a atentar para esses outros detalhes, utilizando-os para preencher lacunas de interpretação. Assim, se o espectador sorri em alguma sequência, não são pelos mesmos motivos pelos quais o faria no cinema canônico.

Após chegar apressada ao aeroporto, Pepa impede que Lúcia atire em Iván. Mais uma vez, desmaia e é despertada pelo ex-amante, que se apressa em “salvá-la”. Apesar de ao longo

do filme o enfrentamento entre os dois perder espaço para os demais conflitos, o ciclo de início-meio-fim não deixa de estar presente, mas com uma intenção inversa. Pepa liberta-se da paixão por Iván após o “acerto de contas” não pelas palavras trocadas, mas porque esse encontro representou a libertação de seus próprios desejos, ou melhor, dos desejos criados pelas expectativas de um olhar melodramático comum ao público.

A mocinha ainda frágil que na cena de dublagem ouviu promessas de Iván por meio do personagem por ele dublado rompe com esse estado inicial ao reviver essas expectativas. Assim como essa primeira cena inaugurou uma nova maneira de agir com relação a Iván, ao Pepa optar em sair a sua procura ao invés de esperar que ele chegasse esse novo desmaio dá início ao seu processo de libertação completa do desejo de Iván. Ela não é mais como o personagem de Noé do início do filme, porque ironicamente cumpriu o que estava proposto: salvou Iván. Essa ação não deixou de liberá-la para que ela conseguisse salvar a si mesma.

Adotando a estrutura de alteração entre primeiros planos, Pepa e Iván partem para um jogo de palavras bastante tradicional, com perguntas e respostas diretas e sem reviravolta nas falas. O espectador quase consegue adivinhar as palavras seguintes. Sem trilha sonora ao fundo, a expressão de Iván mantém-se inalterada, ao contrário de Pepa, que, talvez pela primeira vez em todo o filme, demonstra naturalidade na fala, afastando-se da falta de expressão que lhe aprisionava até nos momentos de mais desespero.

Após Iván ampará-la do desmaio e dizer-lhe o quanto era grato, Pepa diz para seu antigo amante que não se preocupe com isso, porque ela não pedirá dele nada em troca. Esse sentimento de dívida, tão recorrente no melodrama canônico, é quebrado pela mocinha, porém, Iván insiste que ela aceite, finalmente, conversar com ele no café do aeroporto.

Pepa então quebra outra máxima melodramática ao retomar o princípio dos prazos que devem ser cumpridos sob pena de os personagens serem atingidos por um mal irremediável. No melodrama é necessário que se tenha pressa. Prezando por esse valor inquebrável, Pepa, ao encarar o ex-amante, consegue atender ao pedido feito pelos policiais.

A “clareza, concisão e justiça”, há pouco requisitadas, figuram no filme não no momento em que foram solicitadas, mas sim no encontro final, acompanhando o princípio de estipulação de prazos. Pepa agora sim é “clara e concisa” ao afirmar que a oportunidade de acerto entre os dois se findou “há duas horas”. A estipulação de prazos, característica do melodrama, é utilizada contra Iván mesmo quando ele a ampara do desmaio.

Ao receber a recusa de Pepa em querer conversar com ele, Iván rebate com a frase “não seja ressentida”. O ressentimento é um dos grandes propulsores do melodrama. Sem o

toque de amargura compartilhada ou de ferida aberta do passado o final conciliatório não é tão regenerador.

Esses momentos emblemáticos retomam o simbolismo do ideal judaico-cristão de que com boa vontade é possível romper com suas próprias fragilidades e tornar-se “uma pessoa melhor”. O esforço desmedido de Pepa em salvar Iván era, na verdade, apenas a ação egoísta de enfrentar seus medos em busca de mais autonomia. “Você não me deve nada” é seu grande consolo. Tal ironia é apresentada graças ao senso de dívida eterna que, pela lógica melodramática, acalenta-a e a eleva a um nível de excelência enquanto mulher.

Esses motes melodramáticos canônicos continuam acompanhando os filmes de Almodóvar ainda hoje. Resta presente uma matriz inesgotável capaz de referenciar caracterizações, conflitos e ações dos personagens em filmes que, mesmo rompendo com determinados pontos, ainda se mantém devedores do cinema melodramático canônico.

A recorrência de sensações e sentimentos compartilhados pelo espectador o impede de romper com a lógica melodramática de compreender o mundo. As transformações modernas que aceleram o dia a dia e encurtam distâncias não foram capazes de separar público e personagens de dividirem mesmos princípios norteadores. Ambos ainda parecem estar cada vez mais sedentos por beber em águas judaico-cristãs. Mesmo em produções como a de Almodóvar, que aparentemente ignoram esses princípios morais embrulhados na religião, resta presente certo olhar.

Espera-se da desgraça uma restauração e, do destino, que recompense aqueles que agem com honestidade. Ressentimento, perdão e redenção são mantidos como sentimentos universais compartilhados e que não se esgotam jamais. Talvez o grande embate que Pepa tenha travado em toda a trama foi o enfrentamento desses sentimentos e a percepção de que eles a habitam, apesar de tudo. Maior do que o sofrimento pela separação de Iván é a angústia de ainda necessitar conversar com ele.

Nesse ponto reside seu desgaste: ela precisa de uma resposta para as promessas não cumpridas. Iván, ao afirmar, ainda no início do filme, que jamais quer ouvir dela a frase “sou infeliz”, tornou-se seu devedor. Nem mesmo as rupturas que o filme promove são capazes de afastar Pepa dos referenciais divididos com o público.

Outra concepção que se soma a essa retomada melodramática é a convicção de que determinada situação é irreversível. Essa certeza apazigua e angustia pelo mesmo motivo: um destino depois de traçado não pode ser modificado. Ou seja, não há mais nenhuma atitude de Iván que possa alterar a decisão tomada por Pepa. O fim foi determinado e não poderá ser

alterado graças a palavra dita, que não abre espaço para a mentira, afinal, os sentimentos dos personagens foram expressos com sinceridade.

Ao mesmo tempo em que essa característica do cinema canônico melodramático está presente, a pouca ingenuidade do filme fica demonstrada quando, após ouvir o agradecimento de Iván por lhe ter salvado a vida, Pepa pede que ele fique tranquilo, uma vez que ela não irá pedir dele nada em troca. Temos aqui uma reviravolta, uma vez que a ação de “dever algo a alguém” é um dos grandes impulsores da trama. Provavelmente nesse ponto um espectador habituado com esse modelo se sentirá ligeiramente desconfortável com o aparente perdão.

Afinal, a “dívida” incentiva, instiga e provoca os “saltos” na narrativa que fazem o filme se mover. O público se interessa pouco pelo perdão porque mais instigante é a mágoa, o ressentimento e a fúria, práticas que ironicamente confrontam o padrão cristão que o espectador lança mão ao compartilhar o olhar da imaginação melodramática.

O filme coloca até mesmo essas afirmações em xeque quando, apesar do perdão e de não querer reatar com Iván, Pepa não aceita a presença de Paulina no diálogo final de despedida do casal. Mesmo sem dirigir-se a ela, a protagonista pede que ela se afaste, em uma ordem que mescla a frase imperativa do “que se vá” dirigida tanto para Iván quanto para Paulina.

Após a despedida, Pepa retorna à sua casa onde, com bastante naturalidade, atravessa a sala suja de *gaspacho* e cacos de vidro, com a dupla de policiais caída no chão e vendo Candela e Carlos dormindo abraçados no sofá. “Que capacidade de recuperação tem Candela”, afirma Pepa.

Na verdade, a capacidade de recuperação é de todos os personagens, mas não uma recuperação pedagógica baseada em sentimentos como o perdão libertador. A redenção se dá pela aceitação de sua impossibilidade e pela percepção de que devoção não é garantia de felicidade. É por isso que apenas quando se liberta desse ideal de satisfação Pepa finalmente sorri.

Candela recuperou-se do sofrimento causado pelo namorado xiita. Carlos livrou-se das amarras que sua mãe lhe imputava. Iván não precisa mais sentir-se “culpado” pelo abandono de suas duas mulheres. Marisa não tem mais a fisionomia “antipática das virgens”. E nem ao menos Pepa se condena pelo abandono sofrido. Final feliz? Não.

O filme parece ignorar essa expressão e opta por uma terceira via, tão comum no cinema de ruptura: o final feliz ou triste não interessa. Essa opção já era conhecida mesmo nos

primeiros filmes melodramáticos de estrutura clássica, contudo, no filme em questão, ela ganha uma roupagem muito mais enfática: o público não confia nos personagens.

Ao mesmo tempo em que a imaginação melodramática permeia todo o filme, há algo que ali não se encaixa, à medida que a trama empurra o público para o espaço de impotência. O hiperestímulo, tão propício da modernidade, desnorteia mais do que apazigua. Afinal, mesmo quando realiza o processo de preencher as lacunas da produção, ser a quarta parede ou ainda identificar-se com as personagens, o público ainda não tem um lugar propriamente seu. Nesse melodrama reinventado o espectador é um estranho, e não o melhor amigo dos personagens. Ele lança seu olhar de julgamento, mas não deixa de também ser julgado.

Mesmo chegando a essas constatações e realizando a análise fílmica ainda ficamos com a sensação de que há algo nessa imaginação que inevitavelmente nos escapa entre os dedos. Toda tentativa de conceituar essa maneira de enxergar o mundo não parece elucidá-la completamente. Porém, resta um sentimento de refrigério: ao compreendermos em parte a estrutura que dá corpo ao nosso olhar sobre esse cinema revigorado podemos adentrar no caminho da análise com muito mais ousadia.

Frustrado, mas, de certa forma, exatamente por isso consolado, o filme se encerra sem dar muitas explicações ao público. Ao imaginar como se desenrolará o diálogo entre Pepa e Marisa, naquele terraço que fora testemunha de tantas desventuras, o espectador sabe que nada se dará de forma permanente. Não é possível finais felizes ou moralizantes e essa questão passa a ser apenas um detalhe sem qualquer importância.

A instabilidade gerada pela narrativa continua oferecendo sensações que não se esgotam com o fim da trama. A imaginação melodramática que tantas vezes apazigua e consola em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) é utilizado em prol de inquietar. Suas características básicas, como a plena coerência do enredo e os padrões de julgamento dos personagens, estão presentes, mas com o objetivo contrário ao canônico. As discontinuidades vêm lembrar que mais fundamental do que o final feliz é o caminho que leva ao desenlace, não importa qual seja ele. Os julgamentos lançados sobre os personagens refletem no espelho de um moral cada vez mais negociado e interessado em causar estranhamento. Cansado, o público finalmente é capaz de admitir que o *como* passa a definitivamente importar mais do que o *por que*.

O filme se encerra com uma canção que grita “Teatro, tu és puro teatro”. Irônico perceber como até mesmo a trilha sonora final da obra nos remete à importância do teatro para um melodrama. Utilizando-se do clichê de que fazer teatro é dissimular, a canção deixa

subentendido o alvoroço de emoções, e certo prazer, que habita essa ação. Além disso, o remeter ao teatro desperta mais uma vez o público, impedindo um envolvimento pleno com a obra mesmo diante de seu final.

O grande trunfo é perceber que, independente de estar no cinema, no teatro ou diante da televisão, a imaginação se mantém. Como ponto de partida de todos esses meios a imaginação melodramática transcendeu o próprio gênero melodrama, dando-lhe uma nova roupagem cada vez menos decorosa. Essa imaginação nos arrebatava de nós mesmos, mas apenas em algumas obras. Em produções como esta de Pedro Almodóvar ela está a serviço não de velar ou promover o decoro, mas de escancarar sentimentos.

Ao avesso, no sentido de completa exposição, e não de oposição, essa imaginação é ainda mais instigante. Independentemente se está presente de maneira velada ou escancarada, ainda resta muito a ser escrito sobre a imaginação melodramática. Acabamos por encarnar a canção final da trama, como que confessando nossa impotência “eu conheço este teatro, falsidade bem representada, estudado fingimento”. O público conhece esse teatro, mas nem por isso consegue desprender-se dele, há muito mais a ser estudado. Assim como a trama, impossível encerrarmos com conclusões, pois, em se tratando de imaginação melodramática, cabem muito mais reticências do que ponto final.

CONCLUSÃO

A ideia de melodrama habita o imaginário ocidental e o simples uso dessa palavra já desperta inúmeros estímulos, construindo na mente dos indivíduos uma imagem relativamente bem delineada. Desconfiando dessa prazerosa identificação, adotamos o filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) e lançamos sobre ele o método da análise fílmica com o objetivo de compreender como hoje se pode perceber, identificar e, especialmente, partilhar do melodrama enquanto um imaginário, e não apenas como gênero. Propomos um melodrama que não pode ser resumido em uma definição fechada ou com poucos adjetivos, mas partimos da hipótese de que há algo de melodramático incrustado na estrutura cinematográfica como um todo.

Nesse processo nos apropriamos do conceito de imaginação melodramática, cunhado por Peter Brooks (1995) para a literatura, e propomos seu deslocamento para o cinema. Apesar dessa apropriação não ser original, tendo em vista que outros autores já comentaram exaustivamente essa transposição, consideramos que o tema não se encontra esgotado. Renovando-se principalmente em produções que se afastam da incorporação óbvia de princípios melodramáticos, o filme de Pedro Almodóvar evidencia o embate vivenciado dentro e fora das telas com esse imaginário.

Inicialmente, empreendemos o retorno à origem do melodrama teatral francês para dar conta de responder às transformações que permitiram que nos deparássemos com uma vertente que ora lhe devota admiração, ora escarnece de seu exagero. Contudo, esse retorno ao século XIX não foi suficiente. Afinal, se o melodrama nasceu e se consolidou em determinado contexto e tempo isso não seu deu por acaso. Na verdade, nossa ânsia por mergulhar a fundo no tema, entendendo-o como parte de todos nós, nos fez regressar ao teatro do drama burguês do século XVIII. Mais ainda, concluímos este trabalho com a impressão de que para compreender o que hoje consideramos cinema de ruptura melodramático não basta retornar apenas a esse século remoto, precisamos ir ainda mais longe.

No rápido estudo que esboçamos sobre a tragédia grega, mesmo considerando que nela não habitavam preceitos morais nos modelos que temos hoje, percebemos que foi ali o início do desejo por arrebatam corações e mentes do público. Uma sede insaciável por um espetáculo que “enchesse os olhos”. Apesar de toda a sua especificidade, surgiu com ela o gosto por ter os sentimentos capturados, pelo menos por alguns instantes, ao ver algo de si mesmo retratado sutilmente na onipotência dos deuses e dos reis.

Tal como na tragédia, o personagem melodramático está diante da força de uma ordem e de um controle que ultrapassa seu poder de atuação. Sozinho diante de seus conflitos, o personagem tem a sensação de estar à mercê de uma força superior. Esse sentimento é levado ao extremo com o nascimento do drama burguês e o modo da burguesia lidar com a instabilidade de ter que nomear e disseminar valores à classe que surgia com a queda do regime de aristocrata na França do século XVIII.

Associando o prestígio da tragédia ao seu novo gênero teatral, no drama burguês as ações dos personagens [trágicos] ganham consequências lógicas e diretas, sempre permeadas por um forte impulso moral. Nesse processo, a tragédia passa, na concepção de Williams (2002), pelo que ele chama de *ajustamento*. O que temos visto ao longo dos séculos é justamente a capacidade de maleabilidade da expressão de sentimentos e conflitos trágicos, que encontrou no melodrama seu articulador mais notável.

Considerando essas alterações históricas, cremos que o conceito de Peter Brooks (1995) é passível de ser deslocado para o cinema e tantas de suas produções porque se atualmente podemos muito mais falar em trágico ou ação trágica do que em tragédia, assim também podemos pensar mais em uma imaginação melodramática do que em melodrama. Em novos termos, a força dos conceitos iniciais, do melodrama e da tragédia, se mantém.

Observando esses conceitos sobre a ótica do filme ficamos com a aparente impressão de simplicidade do melodrama. Claro que se adotamos um olhar mais superficial poderíamos resumi-lo em poucas palavras ao explicitar, por exemplo, o seu gosto por gerar comoção, opor personagens em termos dicotômicos e prezar pela máxima do início-meio-fim.

O nascer de uma sensação de simplicidade talvez surja porque ao falar em melodrama estamos despertando algo compartilhado. O amor, o ódio, o perdão, a vingança e a esperança estão presentes no cinema e no teatro porque refletem sentimentos que assolam indivíduos desde que a raça humana passou a existir. Mas para haver melodrama é preciso mais do que isso. Essa constatação é possível quando nos damos conta de que tais emoções, assim como os conflitos palpitantes melodramáticos, são ainda mais fortes graças à presença de uma herança judaico-cristã que, se aceite ou não, continua ecoando pelos ouvidos, bocas e gestos de personagens e dos mais variados públicos.

Mesmo quando nos debruçamos sobre um cinema que se debate com essa herança ainda constatamos que ela é o ponto de partida e de chegada de toda a obra. Esse aspecto encontra-se tão implicado na própria noção de humanidade que é praticamente impossível

afastar-se dele. Na verdade, essa ânsia por se afastar apenas deixa evidente sua força e seu incômodo.

No cinema ou no teatro o público é convidado a enfrentar todos esses seus sentimentos, sempre temperados por conceitos moralizantes que se atualizam, mas jamais são superados completamente. Mesmo quando existe essa intenção tais parâmetros ainda são tomados *a priori*. E porque superá-los? Almodóvar nos fala da necessidade de continuar lidando com essas raízes, mas não de uma forma fácil, que se deixa enredar em seus preconceitos.

A sofisticação dessa estranha, mas sempre familiar, relação melodramática se constrói nos gestos que insistem em destoar, nos caminhos apresentados e que não levam a nenhum lugar, nas cores que dão um tom plastificado para a trama e, especialmente, na maneira como o espectador é afastado. Apesar das sequências que convidam o público a se envolver no esquema de projeção e identificação, essa proximidade é somente parcial. Algo incomoda e, à medida que essa sensação é produzida, consegue atrair ainda mais. Talvez seja nesse ponto que se exemplifica o imenso potencial de análise de um filme como *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988).

Alheio, e observando sobre uma nova vertente, passa a ser possível qualificar nosso olhar sobre o melodrama. Não afirmamos isso para colocar o gênero ou a imaginação em critérios de inferioridade, inclusive porque o gênero não surgiu com nenhuma intenção de alcançar o sublime da arte dramática. Mas lembramos que o trabalhoso processo de modelar olhares sobre o melodrama, nas produções de Almodóvar, é tão gratificante quanto incômodo. Na verdade, o grande prazer que o público sente diante uma obra como essa é o permanente desconforto.

Tal inquietude é partilhada entre os mais diversos públicos, contudo, esse compartilhamento só é real depois que cada indivíduo tiver sentido com toda a violência suas concepções universais e aparentemente sólidas serem arremessadas sobre o mar de instabilidades. Em uma era onde a estabilidade parece ser o valor mais admirável, Almodóvar vem nos falar da beleza que paira no lançar-se sobre o instável, sem medos ou ressentimentos.

As canções nos faltam nos momentos em que seriam necessárias e surgem quando o público espera o silêncio. As cores berram e fazem arder olhos acostumados ao cinza e ao bege. As cenas não se encerram. Cabeças, pés e mãos se apresentam sem o resto do corpo. Porém, apesar de todos esses incômodos e rupturas com o esperado, há algo ali que é canônico. Os conflitos continuam os mesmos ao longo dos séculos, o que se altera é a maneira de senti-los e os valores que os permeiam. Essa simples e fundamental diferença é que nos

permite continuar engendrados nas fragilidades e nos prazeres do imaginário melodramático. Estamos diante de uma mesma estrutura, completamente baseada em sentimentos universais e valores morais. Esse primeiro elemento não se altera, mas o segundo sim.

Por isso afirmamos que o melodrama, enquanto gênero, permanece o mesmo. Características como a coerência, as dicotomias e o gosto pelo desenlace apaziguador continuam iguais ao longo dos séculos. O que se alterou, e continua se modificando de maneira avassaladora e eterna, são os valores implicados nos olhares que se lançam sobre uma obra. Os motes são os mesmos, muda a maneira com a qual se lida com os eternos confrontos que nascem nesses sentimentos compartilhados, que tem o gosto que habitar as famílias e as relações amorosas. Mantenedora de clichês máximos sobre a sentimentalidade, a figura da mulher salta aos olhos de todos nesse processo. Ninguém melhor do que elas e seus eternos embates com o público-privado, a maternidade e a estabilidade do lar para personificarem o próprio melodrama.

Ao explicitar a encarnação de clichês nos filmes não diminuimos a imaginação melodramática e nem suas mulheres, apenas lembramos que mais uma vez esse imaginário se renova naquilo que já parece datado. Os mesmo conflitos, impulsos e objetivos habitam tanto as mulheres almodovarianas como as de outros cinemas. O que se transforma é a maneira de lidar com esses clichês que, aqui, são responsáveis pelo afastamento do público diante da obra tamanha a sua explicitação.

Os conflitos vividos por Pepa, Candela, Lúcia e Marisa poderiam ser enredo de qualquer outro melodrama. Não é a estrutura em si mesma a responsável pela riqueza de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), mas a forma como a narrativa estimula o público a negociar com ela. Por isso o filme parece nos escapar entre os dedos todas as vezes que tentamos compreendê-lo, dando a impressão que o melodrama está em todos os lugares, mas não conseguimos apreendê-lo. O excesso é ao mesmo tempo o que impulsiona e provoca estranhamento. Diante disto o espectador é liberto e convidado a reformular seu olhar enquanto público.

Por mais incoerente que possa parecer, consideramos que o melodrama está tão explícito no filme que chega a não ser visto. Perdido diante de tantos estímulos, o público deve necessariamente posicionar-se e ter consciência de si mesmo o todo tempo. Sem o processo ativo de retomar clichês, deixar-se comover pelas ideias implicadas na obra e ruminar seu próprio olhar e agir sobre o mundo, acompanhar a narrativa se torna insuportável.

O espectador é coautor da obra. Sem seguir as trilhas que não levam a lugar algum e as tentativas quase sempre frustradas de projetar-se e identificar-se não há filme.

Impossível concluir. Ao menos não será possível da maneira como se esperava quando propomos iniciar a jornada do estudo do melodrama sobre o viés do olhar da imaginação melodramática. Tal constatação não nos gera incômodo, mas apenas a inquietude necessária para continuar a pensar a força e a vitalidade desse imaginário. Mesmo sabendo que ainda há muito a ser dito sobre esse tema, temos a satisfação de, ao menos, sabermos delinear melhor os fatores envolvidos em produções que se equilibram no melodrama enquanto gênero e imaginação.

Encarando nosso próprio agir melodramático e percebendo com mais clareza as incorporações que vivenciamos cotidianamente nos apaziguamos, ao menos por alguns instantes. Admitindo em nós o que julgamos nos outros, a pesquisa mescla não apenas conhecimento científico, mas nos dá a sensação de que algo em nós se modificou. E, para o bem ou para o mal, lembrando os enredos melodramáticos canônicos, essa alteração nos envolveu de maneira arrebatadora.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. (Org.). *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009.

_____. *A Análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafias, 2010.

BILHARINHO, G. *Cem anos de cinema*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2010.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. (Org.) *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven, Inglaterra: Yale University Press, 1995.

BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna. Europa: 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

HUPPES, I. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

KAPLAN, A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KELLNER, D. *A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

LESKY, A. *Tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2002.

MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica In: XAVIER, I. (Org.) *O olhar e a cena*. São Paulo: Edições Graal, 1984.

MOLES, A. *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MULVEY, L. Prazer visual e Cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *O olhar e a cena*. São Paulo: Edições Graal, 1984.

OROZ, S. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

STAM, R. *Introdução a teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2009.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

THOMASSEAU, J. M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.