

CENAS, OBSCENAS,  
ENCENAÇÕES DE LITERATURA & CINEMA  
EM PEDRO ALMODÓVAR

Rodrigo da Costa Araújo (UFF/FAFIMA)  
[rodricoara@uol.com.br](mailto:rodricoara@uol.com.br)

1. *Palavras iniciais*

Aqui falaremos de narrativas que lembram narrativas. Talvez seja por isso que Barthes tenha afirmado que

... a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas; e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta... (BARTHES, 1973, p. 20)

A relação entre Cinema e Literatura aproxima-se pelo ato de contar, pelo potencial narrativo, pela capacidade de criar o espaço lúdico e transformador. Por outro lado, num mundo de tantas histórias, destacam-se as narrativas que inovam, que utilizam diversos recursos, ora causando “estranhamentos”, ora seduzindo e enredando o receptor na trama textual.

Como se vê, tudo parece que temos uma prática que se consubstancializa como parte integrante do próprio fato artístico – mistura feita artística com técnicas que fazem diferença no universo do discurso. Com esses “estranhamentos estilísticos” a poética almodovariana se aproximaria das palavras do crítico francês Roland Barthes, dos efeitos de justaposições produzidos na linguagem como resultados de “deflação”<sup>66</sup> (no sentido de uma despotencialização, ou mesmo rebaixamento do nível retórico de sua poética): ou seja, a consistência, a densidade, a potência de sua poética é “deflacionada” em várias sequências do texto ou discurso ficcional.

Essa feitura narrativa, como as telas de Cy Tombly, propõe uma leitura que enfatiza as operações de deflação, o que segundo Barthes apontou como cruciais para se captar o tom de seus quadros ou seu estilo. Essa seria uma lírica de evocação contaminada por gestos, relacionada aos grafites, ou na visão de Barthes – uma marca subversiva ou mesmo

---

<sup>66</sup> O termo “deflação” aparece nos ensaios críticos de Roland Barthes sobre as pinturas e desenhos do artista norte-americano Cy Twombly – em *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. (1990).

um elemento deslocado. Assim como Cy Tombly e através de um olhar deslocado, os polêmicos personagens femininos fizeram as narrativas de Pedro Almodóvar serem conhecidas no mundo inteiro. No entanto esses personagens femininos já apareciam nos cenários literários desde *Patty Diphusa* (1980) e *Fuego em lâs entrañas* (1981) narrativas curtas, escritas antes mesmo de ficar conhecido como cineasta.

Nesse mundo deslocado, as mulheres assumem metáforas chaves em todas as suas tramas textuais, sejam na literatura ou no cinema. Protagonistas de muitas narrativas do autor, elas surgem, ainda, acompanhadas de comportamentos polêmicos ou transgressores, junto de travestis, transexuais, homossexuais, ninfomaníacas, prostitutas ou escondidas em freiras viciadas em drogas.

Essa imbricada relação entre literatura e cinema diante do universo imagético de Almodóvar pode ser vista sob quatro prismas:

- I. representações femininas na literatura e no cinema;
- II As relações intertextuais e influências literárias;
- III. recursos da comédia (para as narrativas escolhidas nesse ensaio);
- IV. Almodóvar escritor e sua relação com Almodóvar cineasta.

Esses quatro recortes distintos, ainda que relacionados, permitem perceber as relações entre essas linguagens e as trocas semióticas em perfis de mulher, mas atrelados na rede estranha, compulsiva e verborrágica da técnica de narrar.

## 2. *O espetáculo como tática narrativa ou imagens de mulher*

As narrativas assumidamente eróticas e excêntricas do cineasta espanhol Pedro Almodóvar podem ser lidas como narrativas de espetacularização. Isso também é discutido em *Sociedade do Espetáculo* por Guy Debord quando afirma que: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (1999, p. 13). Transpondo esses conceitos de Debord para a espetacularização da escritura, percebemos que os recursos utilizados por Almodóvar reforçam esse olhar quando escolhe tons fortes, passionais: vermelhos vibrantes, azuis reais ou verdes intensos. O *kitsch*, nesse

jogo de citações, afirma-se, nesse contexto, como consubstancial aos elementos estruturais que tanto modelam as personagens, como define os limites da combinatória de seus possíveis vínculos e, também, predetermina ou torna previsíveis os desdobramentos dos mesmos. Tais elementos estruturais – tipos e/ou estereótipos sociosexuais; funções; elementos da sequência narrativa – têm, nas narrativas de Pedro Almodóvar, o estatuto de *peças de uma linha de montagem*. A repetição característica da poética almodovariana transforma-os em clichês que, habilmente manipulados, produzem e reproduzem *ad infinitum* novos contos, cujas anedotas estão fatalmente marcadas pela ausência de qualquer novidade.

Acompanhando esse raciocínio, *Fogo nas Entranhas* retrata a história de um grupo bizarro de cinco mulheres (Katy, Mara, Raimunda, Lupe e Diana), todas, extremamente, transgressoras, e ex-mulheres de um excêntrico chinês sentimental, dono de uma fábrica de absorventes íntimos – que de tanto ser traído por elas, transforma-se no vilão da narrativa. Antes de suicidar-se<sup>67</sup>, porém, escreve um telegrama no dia do casamento de uma delas dizendo: “Você queria que eu desaparecesse da sua vida. Pois consegui. Quando estiver recebendo este telegrama, já terei me matado. É o meu presente de casamento. Chu Ming Ho” (ALMODÓVAR, 2000, p. 48).

A incorporação e a exploração de elementos, referências e estruturas consideradas *kitsch* e de mau gosto prestam-se, pois, no trabalho de Almodóvar, a uma *estratégia alegórica* voltada para a corrosão, sutil e discreta, de mitos característicos da pletora utópica moderna/modernista. Tal *estratégia alegórica*, cremos, é o que lhe permite, a partir de um trabalho que incorpora o mau gosto e o *kitsch* para, virando-os pelo avesso, ironizar os seus supostos antípodas na arte e na vida, afirmar que o lugar da arte e do artista, no mundo contemporâneo, deve – para que se cumpra a tarefa de filtrar a tradição e manter abertos os horizontes da criação e da paixão crítica herdadas problemáticamente do mundo e da arte modernos –, estar marcado simultaneamente pelo mal-estar e pelo humor.

Integrados à economia dos textos e dos filmes do escritor/cineasta, as cenas coloridas e labirínticas assumem, também, um viés erótico, pinceladas pelo descaramento dos personagens, diálogos surreais ou pelo humor negro. Assemelhando-se a um olhar extremamente neona-

---

<sup>67</sup> O tom melodramático, além de ser reforçado pelo personagem masculino, perpassa em várias situações que envolvem as mulheres. Isso, também, está presente no filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos*.

turalista, a ficção almodovariana é construída como romance-reportagem ou documentos biográficos de cada mulher que faz parte da história maior do chinês Chu Ming Ho. Pretende-se narrar com as minúcias da objetividade dando a entender que o texto parece neutro e para que chame mais a atenção o fato, que a maneira de narrá-lo.

Esse hibridismo de estilos na produção de Almodóvar, reforça o que Flora Sussekind (1984, p.98) fala sobre o neonaturalismo:

Dizer o que a censura impedia o jornal de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação de massa: a produzir ficcionalmente identidade lá onde dominam as cisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da divisão social, da contradição e da fratura.

Temos, nesse caso, uma estrutura narrativa de mãos dadas com o jornalismo. Os atos escabrosos, os desejos incontroláveis, a escrita luminosa no estilo espetáculo ou as fotos de manchete que as narrativas<sup>68</sup> almodovarianas representam em suas cenas acompanham, além do jornalismo vulgar, o tom melodramático da vida. E é, portanto, sob o signo da afirmação da ficcionalidade, das transgressões temáticas, dos laços com a sua literatura, do texto reflexivo, de uma linguagem elíptica e de humor afiado que Almodóvar constrói sua poética do desejo. Tudo percorre o veludo do corpo, a perseguição da cor vermelha, os jogos de olhares, a sonoridade, os cenários atraentes e carregados de tensão ou outros recursos, tudo de alguma forma, contribui para construção de uma narrativa de afetos.

De qualquer ângulo, as narrativas almodovarianas nos convidam a ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção, ou como sugere ECO (1994, p. 123) “se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real?”.

### 3. Da página e da tela

A introdução do filme *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* configura-se como síntese metafórica do jogo narrativo – fragmentos do sonho de Pepa revelam imagens em preto-e-branco de Iván circulando

---

<sup>68</sup> O melodrama, segundo Maurício de Bragança, é identificado, por muitos autores, “como uma espécie de estratégia de leitura da vida, de uma narrativa cotidiana; um gênero que aborda o relato a partir de uma perspectiva especificamente comum” (2007, p. 1).

entre mulheres, dirigindo comentários a cada uma delas, mas zombeteiramente através de um microfone portátil. Como Don Juan clássico, o personagem causador de todos os quiproquós surge das profundezas oníricas de Pepa na tela. Símbolo de masculinidade, Iván, imitando a voz de um sedutor, apresenta-se ao receptor com certos poderes que seduzem as mulheres confiantes de um amor romântico. Dubladores de filmes estrangeiros, Pepa e Iván representam discursos que não são deles, mas os tomam, na vida “real” como jogo para suas vidas. Nesse jogo de *mise-en-scène* da vida, de ora ficção, ora realidade, *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* narra os conflitos mesmos dos pares, tendo Iván como modelo de Don Juan – aproximando-se de uma mulher ou se vendo forçado a abandoná-la por outra.

Assim, Almodóvar trama a narrativa cuidadosamente equilibrando-se entre melodrama e comédia, sem perder a prioridade dada à Pepa – força narrativa que alimenta e reforça o conceito de amor romântico<sup>69</sup>. Através desse amor, – que todas as mulheres vivem, alimentam e esperam para suas vidas –, Almodóvar polemiza, através dos pares, várias versões irônicas do que pensamos sobre um casal feliz.

Como em qualquer narrativa pós-moderna, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 23), o tema em questão pode ser contestado “a partir de seus próprios pressupostos”. Por isso desde o começo da narrativa filmica a qualidade especial de casal feliz é problematizada. Pepa e Iván, Lúcia e Iván, Candela e o Xiita, Ana e Ambite e Carlos e Marisa – todos focalizados pelas câmeras de Almodóvar encenam a vida como “à beira de ataques de nervos” ou nos limites de diversos graus de crise.

Tipicamente pós-moderna essa comédia, paradoxalmente, incorpora elementos de outras comédias e desafia automaticamente o que parodia. Nesse sentido, temos o amor no centro das atenções e também fora dele. E, a partir da perspectiva amorosa e descentralizada, o “marginal” e aquilo que também podemos nomear, segundo Hutcheon, de “ex-cêntrico”, ou seja, personagens de diferentes maneiras (sejam em termos de classe, gênero, etnia etc.) circulam pela trama, instigam indagações, deslocamentos e estranhezas.

---

<sup>69</sup> Segundo o estudioso Antonio Holguín, no livro *Pedro Almodóvar* (1999, p. 67) o tema central de muitos filmes do cineasta gira em torno do amor em todas as suas formas: masoquista, lésbico, erótico, homossexual, sádico ou machista, y sobre eles, predominam, o amor-paixão, podendo este chegar a ser destrutivo ou não correspondido.

#### 4. *Do humor e da ironia*

Ao abordar a ironia, Henri Bérghson no livro *O Riso* utiliza o conceito de interferência de séries que, sem ser um mecanismo exclusivo do discurso irônico, porque pertence a outras formas consideradas cômicas pelo estudioso, é o aspecto que possibilita uma reflexão em torno de um mecanismo discursivo propriamente dito:

A interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase é fonte inesgotável de efeitos engraçados. Há muitos meios de obter a interferência, isto é, de dar à mesma frase duas significações independentes e que se superpõem. (BERGSON, 1980, p. 65).

Nesse sentido, o estudioso traz a questão do fenômeno irônico para o plano da linguagem. Dessa forma o conceito de interferência em séries (“dois sistemas de ideias presentes numa mesma frase”) poderia, numa certa medida, ser interpretado segundo o olhar da análise do discurso. A afirmação “um mesmo texto pode aparecer em formações discursivas diferentes, acarretando, com isso, variações de sentido” (BRANDÃO, 2004, p. 87) pode servir para a ideia de que um determinado termo ou uma determinada frase, dependendo de seu espaço de realização, atualizará elementos que autorizam diferentes significações, ou mesmo significações contraditórias como é o caso da ironia presente no filme.

#### 5. *O cômico e o mundo às avessas*

O prazer que a narrativa almodovariana provoca no leitor deve-se em grande parte ao emprego de personagens que aparecem em situação de humor, ora, aparentemente, opostos entre si, ora aparentemente atados pela incrível habilidade narrativa. Além disso, o erotismo fortemente assumido, a ironia e o jogo de palavras e de situações muito bem tramadas dão as suas narrativas um dinamismo e um tom especial.

Aclimatado em Madri, entre 1956 a 1980, a trama textual de *Fogo nas Entranhas* (2004) é apresentada em micro capítulos e em situações cômicas que envolvem sexo, dinheiro, amor ou mesmo casualidade. Para explorar melhor as emoções dos personagens, tanto em *Fogo nas entranhas*, como em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) nas passagens do amor ao ódio, sem meio termo, o escritor/cineasta centra o foco no universo feminino. “Creio que as mulheres choram melhor do que os homens”. [...] As moças são elas que sabem como se comportar

quando são abandonadas pelos namorados. São estranhas à discrição, ao senso do ridículo” (EVANS, 1999, p. 55).

Com um fundo musical melódico do bolero, – bem ao estilo melodramático –, em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* tudo parece mergulhar no caos dos relacionamentos, como antecipa a letra “Soy Infeliz”, de Ventura Romero e cantada por Lola Beltrão.

Sou infeliz  
Porque sei que não me queres,  
Para que mais insistir?  
Viva feliz, meu bem,  
Pois o amor que tu me deste  
Para sempre hei de sentir.

(EVANS, 1999, p. 64)

Parecidos com a letra da canção, Pepa e todas as mulheres do filme, como também as mulheres do livro *Fogo nas entranhas*, vivem acontecimentos escabrosos em torno do amor. De uma forma ou de outra, todo o universo dos filmes de Almodóvar está presente neste livro: mulheres loucas, divertidas, estranhas, incendiadas, vaidosas, excitadas e frígidas, mal amadas e normais.

Ambos, livro e filme tematizam traições e mulheres infelizes, uma espécie de memória feminina que reconstrói ou relata, de forma esdrúxula cada caso. Esses relatos presentes no livro, como pequenas cenas de um filme maior, conduzem o leitor/espectador por um labirinto que provoca, desde o início, um efeito atordoante e cômico, exigindo participação no quebra-cabeças que é a memória das personagens, pois só assim, é possível construir-se a lógica da narrativa como um todo (ou como um jogo?).

De acordo com Todorov (2004, p. 126), “ser a narrativa de uma narrativa, é o destino de toda narrativa que se realiza através de encaixe”; é assim, com *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* e em *Fogo nas entranhas*, uma história encaixa-se na outra, um narrador cede ao outro o espaço de contador, formando um romance feito um mosaico. Utilizando esses jogos de narrativas podemos dizer que Almodóvar se utiliza no seu trabalho criador, desde a literatura produzida em *Patty Diphusa e outros ensaios* ou *Fogo nas Entranhas* como forma de adaptação dos seus próprios relatos para o cinema.

Patty Diphusa, estrela internacional (isso é o que ela diz) de fotonovela pornô, é convidada pelo diretor de uma revista pós-moderna a relatar suas memórias. Patty nunca dorme, e com isso tem muitas coisas para contar. Para

ela, tudo é noite; suas aventuras, quase sempre relacionadas com todas as variações sexuais imagináveis e com todo tipo de drogas, servem-lhe para refletir, a seu modo, sobre a condição humana. Embora seus relatos sejam cheios de felações, inaugurações de galerias de arte, discotecas, cunilíngus, táxis, penetrações por qualquer orifício, fotonovelas pornô, etc., no fundo de tudo isso encontramos uma garota que foge da solidão, como qualquer pessoa, dotada de uma capacidade inesgotável para o prazer e de nenhuma capacidade para a decepção. (ALMODÓVAR (1992, contracapa))

Já em *Fogo nas entranhas* abrindo a primeira e a última capa do livro, nos deparamos com um fundo laranja e com descrições em chinês, acompanhadas de desenhos de um absorvente íntimo feminino, com vários dados importantes do produto. Na capa, sob as cores vermelha e laranja uma malabarista circense jorra fogo pelas entranhas sugerindo um incêndio que percorre todo o livro (ou as “entranhas” dos personagens?).

As histórias que compõem o livro, parecidas com a da protagonista de *Mulheres à beira de uma taque de nervos*, descreve, como numa espécie de fotonovelas pornográficas, uma epidemia descontrolada que faz com que as mulheres ataquem os homens violentamente, até conseguirem satisfazer o calor que toma conta das “entranhas” de todas elas – o que leva muitos homens à morte.

O caos resultante em Madri obriga a investigação por parte de um ministro e uma das ex-amantes do chinês, que se recusa a usar o produto. Tal situação se desencadeia em virtude do testamento elaborado por Chu Ming Ho como forma de vingança por parte de suas amantes que o traía constantemente. Sua vingança seria então, condenar suas amantes e todas as mulheres de Madri a humilhação do desejo descontrolado com o uso do absorvente, como comprova o testamento.

... trabalhei minha vida inteira com e para as mulheres, e nunca cheguei a conhecê-las. Só descobri uma coisa: louras, morenas, ruivas, altas ou baixas, todas são iguais. Umas vadias. Ainda assim, reconheço que devo meus melhores momentos a elas – e os piores também. Mas não me arrependo de nada. Dedi-quei todos os dias de minha existência a esse milagre que elas guardam no meio das pernas, uma coisa tão delicada que justifica todos os meus esforços. Por isso não quis ir embora sem render-lhes um pequeno, diminutivo, transparente, que estimula, tonifica, desinfeta, com vitaminas E e U, cloruro potássio, etc...[...] Deixo minha indústria para aquelas que foram minhas principais amantes, ou seja: Diana, a orgulhosa; Mara, a cínica; Katy, a abelhuda; Lupe, a hippie; e Raimunda, a freira. Podem vender tudo, ou fazer o que quiserem. Só imponho uma condição: que durante meu enterro, e na presença de um tabelião, as quatro usem um dos meus absorventes último modelo. [...] A que por algum motivo se negar, ficará automaticamente excluída da herança. Não sinto rancor por nenhuma. Adeus. (AMODÓVAR, 2004, p. 56)

Pelo mesmo viés, Iván – personagem masculino e chave para todas as discórdias em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* – pode ser lido como um Dom Juan clássico do universo feminino espanhol contemporâneo. Isso pode ser percebido na apresentação do personagem, que ao começar a narrativa e através de visões oníricas de Pepa é visto numa espécie de filme em preto-e-branco dos anos 60 dirigindo comentários ou frases românticas a muitas mulheres, de diversas culturas através de um microfone portátil. Ele enquanto anda entre elas “é enquadrado contra um fundo arquitetônico inconfundivelmente morisco, uma identificação entre personagem e *mise-en-scène* que imediatamente vincula suas atitudes às tradições daquela cultura”. (EVANS, 1999, p. 45)

## 6. Os processos do cômico

Tanto a prosa como a filmografia almodovariana empregam inúmeros processos cômicos, exploram situações, ideias, palavras (chistes, piadas, gracejos, trocadilhos etc.), tipos, ironia, humor, surpresa e contradição, muitas vezes numa perspectiva próxima à do realismo grotesco ou em situações bizarras do naturalismo. O ritual e semelhanças que as mulheres vivem em *Fogo nas Entranhas* ou no filme *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* constituem a essência mais profunda da percepção carnavalesca de mundo: o *pathos* da frustração e das angústias, a infelicidade no amor e devaneios cotidianos. A rotina cômica de *Fogo nas Entranhas* beira ao interesse pelo dinheiro do japonês Chu Ming Ho – dono de uma fábrica de absorventes.

A inversão carnavalesca do comportamento dos personagens na narrativa literária transparece nas atitudes em relação aos interesses econômicos, às diferenças étnicas e características pessoais de cada mulher. Por este ângulo é possível perceber uma ironia que instiga qualquer tipo de fantasia sexual: uma espã (Katy), uma figurante de forrestes italianos (Mara), uma frígida (Eulália), uma assistente de laboratório químico (Lupe), uma ex-freira (Raimunda) e uma enjeitada (Diana). No conto, os personagens circulam por diversos espaços sociais, já no filme as mulheres escolhem o apartamento de Pepa para, de alguma forma, sofrerem alguma transformação. O espaço narrativo, nesse caso, se apresenta como simulacro onde segundo Nelson Brissac Peixoto (1987, p. 8):

[...] o real se cruza com a ficção, a teoria com a narrativa e a escritura com a fotografia. Os diferentes períodos e paisagens inscritos na superfície sem historicidade e dimensão da imagem. Não é nesta hiper-realidade que indivíduos

e lugares existem hoje em dia? Essas figuras e intrigas são absorvidas, através de citações e colagens, sem referências aos originais, num universo artificial.

Esse espaço e seus significados, segundo Evans (1999, p. 43),

contribuem para a importância da *mise-en-scène* do prédio, modificando e oferecendo uma perspectiva para vida de Pepa. Sua cobertura é uma exteriorização dos seus sentimentos reprimidos, outrora caóticos, traídos e até mesmo suicidas (um lugar apropriado, portanto, de onde Candela, traumatizada, pode tentar seu salto para a morte).

A concepção grotesca de corpo se expressa nas ações dos personagens pelos seus desequilíbrios ou falhas pessoais, sugerindo o comportamento dos animais que circulam entre eles no apartamento de Pepa. Na literatura pós-moderna, podemos associar esse viés de leitura ao neonaturalismo<sup>70</sup> – estética que reforça aspectos sórdidos do ser humano. Quanto a esse enfoque neonaturalista, podemos perceber no comportamento de Carlos sinais de seguir as características do pai Iván ao seduzir Candela tão logo o *gazpacho* envenenado adormece sua noiva.

Contraditoriamente, Carlos exteriormente aparenta ser uma pessoa doce e sensível, é, entretanto, alguém cuja gagueira denuncia seus sinais de desequilíbrio psicológico. Já no livro *Fogo nas Entranhas*, semelhante a esses episódios do filme, aparecem, além do chinês, Gómez e Larrondo – ambos virgens aos 50 anos de idade. Os dois são descritos como “dois mostrengos”.

Márcio Gómez tinha cara de queijo redondo, e se não fossem pelos seus olhinhos líbricos, seria mais inexpressivo que mingau de maisena. Paco Larrondo exibia uma magreza cadavérica, que acentuava todos os seus defeitos físicos: um nariz descomunal, um par de olhos arregalados a ponto de explodir, e orelhas de abano. (ALMODÓVAR, 2000, p. 35).

Outra personagem que é retratada no elenco de mulheres que vivem a farsa e o melodrama no filme – é Lucía. As cenas que mais reforçam a comicidade e aspectos de desequilíbrio do personagem são as de sua atormentada perseguição a Iván quando Pepa revela sua viagem com

---

<sup>70</sup> O dito “neonaturalismo” explorado por Almodóvar carrega consigo forte crítica social, objetivando um realismo bruto e corrosivo. Efetuada da maneira mais chocante, direta e agressiva possível, como um murro no estômago do leitor/espectador, esse “golpe de realidade” se dá através do emprego dos artifícios literários mais marcantes do gênero naturalista (o uso de cenas bizarras, a narrativa detalhista, etc.). E alia-se a essa intenção de choque um interessante recurso de alternância entre um discurso formal e um uso da linguagem bem mais próximo da fala cotidiana, por muitas vezes chula e até vulgar. Inserido num contexto moderno onde diversas tendências literárias coexistem pacificamente, não é de se estranhar também que, por vezes, tenha esse “neonaturalismo” expressado semelhanças com outras escolas literárias, como com alguns breves momentos românticos.

Paulina. A câmera, investindo no rosto de Lúcia, demonstra a velocidade e ao mesmo tempo seu descontrole na carona da moto em pleno trânsito quando perseguida pelo taxista.

No aeroporto, já descontrolada pelo desequilíbrio e sede de vingança, enquanto Lúcia sobe a escada rolante, a câmera é colocada de modo a fazer com que somente sua cabeça fique visível, como se amputada do resto do corpo. Essa tomada ao mesmo tempo cômica e horripilante da mutilação de Lúcia desenrola-se “contra um fundo de efeitos musicais que recordam, com seus sons agudos, a parte, dominada pelo violino, da cena do chuveiro em *Psicose*, de Hitchcock”. (EVANS, 1999, p. 61).

Novamente, a música como recurso para reforçar o processo cômico e o estado de espírito descontrolado do personagem “é uma fábula que celebra como a única forma capaz de significar tanto quanto a carne.” (ANDRADE, 2002, p. 68). Assim, no ritmo da loucura e do desequilíbrio aludidos como forma de anunciar a tragédia que irá se desenrolar. Tal processo funciona como um esplêndido afrodisíaco para acelerar a narrativa que também se aproxima do *gran finale* no aeroporto – cena de grande estilo e de acertos de contas dos personagens.

Em *Fogo nas entranhas*, todo o desenlace narrativo acontece, comicamente, durante o enterro do chinês – momento em que as amantes se entreolham e percebem que “havia chegado a hora de levantar as saias para atender à última exigência. Raimunda não suportou, e abandonou o grupo enquanto as mulheres reboavam, com as saias levantadas, para colocar os absorventes no meio das pernas”. (ALMODOVAR, 2004, p. 66)

Contraditoriamente a um padrão da narrativa cômica – submetida a alguns recursos da comédia tradicional – livre, cheia de riscos, sacrilégios, e profanações a estrutura cômica de *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* mistura e transita da tragédia à comédia, sem regras nem amarras. Focaliza, como em *Fogo nas entranhas*, a vida de um determinado número de mulheres que de certa forma foram infelizes nas relações com os homens.

Esse enfoque pode ser percebido numa entrevista de Almodóvar quando diz:

*En Mujeres al borde de un ataque de nervios, de hecho, a veces respeto la regla de la comedia y a veces no lar espeto em absoluto. El formato, el decorado, la planificación dramática son em absoluto. El formato, el decorado, la planificación dramática son de comedia, la interpretación también, con ac-*

*tores que hablan muy rápido, como se no pensarán em lo que dicen. Pero a veces la narraiva no es propia de comedia. Em numa comedia nunca se hace, por ejemplo, um primer plano de um micrófono como el que hecho em la secuencia del doblaje. La comedia utiliza planos americanos y planos médios, basicamente. La planificación de la película no respeta mucho tampoco la de la comedia, probablemente por esa indisciplina que yo tengo para com los géneros y también porque yo queria puntualizar otras cosas que son más bien dramáticas (STRAUS, 1995, p. 93).*

Quanto a Iván, no que diz respeito à postura, aos gestos malandros e ao comportamento como fala e se comunica com as mulheres denuncia comicamente a sua tranquilidade e rigidez no trato com elas. Aliás, Bérgson já havia afirmado que o que há de cômico numa cena é certa rigidez mecânica onde se deveria encontrar a flexibilidade. Ele afirmou, ainda, que o real é móvel e fluído, sendo por isso incompatível com a representação em conceitos estáticos e determinados. No universo almodovariano, o que é cômico e absurdo é a vida normal e rotinizada cuja hierarquia deforma o real. Invertendo-a, pode-se denunciá-la e ridicularizá-la.

O comportamento transgressor e não mecânico, espontâneo e muitas vezes perverso se manifesta ainda com toda força narrativa através da linguagem em *Fogo nas entranhas*. Seu discurso consegue traduzir, através do tom coloquial, o humor e a malícia de cada mulher. O escritor/cineasta manipula com uma maestria tal que explora desde o grotesco até o mais sutil humor nas entrelinhas. As falas são dinâmicas, carregadas de uma ironia em toda a trama: “Diga algo de bom. Minta. Diga que sempre esperou por mim. Que morreria se eu não voltasse”, diz a personagem cinematográfica.

Candela, nome que sugere uma preocupação com características animais, é uma amiga de Pepa. Em apuros, ela tenta o suicídio, sendo salva por Carlos. Em seu desabafo, confessa que passou um fim de semana com um homem, de quem nem sabe o nome. Eles transaram o tempo todo: “Foi como uma revelação. Como fazer amor pela primeira vez. – Adorei.”. Após esse encontro Candela descobri que se tratava de um terrorista, mas isso não a deixou assustada: “Faria tudo por ele.” O medo só veio quando conseguiu descobrir que foi usada e enganada e acabou encontrando as armas escondidas em seu apartamento.

Esse conceito anárquico e transgressor dos personagens de Almodóvar encontra semelhança, segundo as leituras de Andréa Mousinho com os procedimentos da narrativa e estilo de Nelson Rodrigues. Para ela, ao traçar essas aproximações, afirma veementemente: “Quanto às representações femininas, a obra dos dois autores retratam mulheres subur-

banas e descontentes e esposa mal amada agonizam socialmente” (2006, p. 35).

## 7. Considerações finais

Nesse percurso, o intertexto e as relações entre literatura e cinema se fizeram presentes. Valendo-se das narrativas (literária e filmica) foi possível perceber não só recortes de perfis femininos, mas, também, recursos estilísticos que se repetem tanto nos livros, como nos filmes de Almodóvar.

Em *Mulheres a Beira de um Ataque de Nervos* (1988) é possível encontrar recursos ou semelhanças da escrita almodovariana, sejam nas tramas ou nas feições da narrativa. Desde um assédio dentro de um elevador até o enterro do chinês, as situações que envolvem os personagens femininos em *Fogo nas Entranhas* permitem pensar o deboche ao casamento, a perda da virgindade, a fidelidade ou moral sempre explorados através da cultura *kitch*<sup>71</sup> e do viés feminino.

Na verdade, tanto o livro, como o filme aqui recortado, podem ser vistos como uma brincadeira do escritor/cineasta – seja através da linguagem e dos enredos presentes em *Fogo nas Entranhas* ou através dos jogos de montar em miniaturas que iniciam as primeiras cenas do filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Tanto em um, quanto em outro, o caos das relações amorosas são traduzidos em situações cômicas que permitem ver a vida de outra forma, diferentemente, da ditadura franquista que cerceou os artistas e a vida reclusa e vigiada das mulheres.

Cinema e Literatura, nesse caso, questionam espaços privados e hipócritas de uma sociedade patriarcal e que acredita em valores ultrapassados. As músicas orquestradas e muito bem escolhidas para compor suas filmografias também não ficam de fora. Em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* elas ressaltam-se a teatralidade e a cultura do espetáculo das relações humanas. É o que podemos perceber na letra da música intitulada *Teatro*, cantada por Lupe nesse filme:

Teatro  
Como num palco  
Finges tua dor barata  
Teu drama não é necessário  
Eu conheço este teatro.

<sup>71</sup> Em relação a esse enfoque ver o livro: *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, de Carlos Polimeni.

Teatro, tu és puro teatro,  
Falsidade bem representada,  
Estudado fingimento.  
Teu melhor papel foi  
Destroçar meu coração.  
E hoje que de fato choras  
Relembro teu fingimento.

(EVANS, 1999, p.65).

Entre teatro, ironia melodramática, fingimento e realidade passeiam as narrativas almodovarianas. A crítica ao sistema hegemônico não se limita à situação feminina, antes, porém, instaura um olhar de alteridades, sobretudo quando descreve as contradições humanas. Suas narrativas esbarram na intensidade brutal do cotidiano das pessoas, na exclusão, nas relações de algum tipo de poder, bem como em metáforas ou ironias recorrentes em sua meteórica produção literária.

As transgressões narrativas – apesar de personagens femininas – propostas por Almodóvar podem perpassar por polos opostos entre seus personagens. Uma das suas heroínas, como aponta na crônica *Scarlett O'Hara, uma manchega perfeita* é Scarlett O'Hara do filme *E o vento levou* justamente por ser “um personagem masculino interpretado por uma mulher.” (ALMODÓVAR, 1992, p. 109) assumindo, assim, diversos disfarces ou “celebrações móveis”<sup>72</sup>.

Essas ambiguidades, esse caráter de seres mutantes que perpassam pela sua obra questionam o tempo inteiro a identidade (ou máscaras?) de seus personagens. Desde a capa do livro *Patty Diphusa e outros textos* com vários batons em série remetendo-se à feminilidade ou a pose esdrúxula da circense na capa do livro *Fogo nas entranhas* tudo sugere leituras plurais.

Nessa crônica que remete as metamorfoses de Scarlett O'Hara, seus personagens parecem transmutar muito bem essas trocas como recurso de transgressão confirmando, assim, inúmeras leituras de suas tramas. Nesse sentido, esses recursos que se repetem, tanto na produção literária como em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* contribuem de maneira reflexiva para pensar e subverter valores, sejam eles relativos a mulheres ou não.

No papel como um roteiro pronto para ser filmado, *Fogo nas entranhas* segue a lição do cinema ou pode ser considerado o baú de inspi-

---

<sup>72</sup> O sujeito pós-moderno, segundo Stuart Hall (2005, p.13) não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade segundo o autor torna-se uma “celebração-móvel”.

rações para as narrativas cinematográficas de Almodóvar. Enfim, é possível que seus dois livros *Patty Diphusa e outros textos* (1992) e *Fogo nas entranhas* (2000) ou as letras de tango ou bolero que inspiram seus filmes e possuem origem literária (e melodramática) sejam a origem das narrativas mordazes, irreverentes e, extremamente, pós-modernas do famoso cineasta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Rodrigo da C. *Mulher e memória em “Volver”, de Almodóvar*. Disponível em: <<http://www.kplus.com.br>>. Acesso em: 07-06-2011.

\_\_\_\_\_. *Ironia e biografema em “Patty Difusa”, de Pedro Almodóvar*. Rio de Janeiro: CEFEFIL. 2008.

ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

\_\_\_\_\_. *Fogo nas entranhas*. Rio de Janeiro: Dantes Labortexto, 2000.

ANDRADE, Sérgio Augusto. A música de Almodóvar. *Revista Bravo*, nov. de 2002, ano 06.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva. 1978, p. 57-67.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios Críticos III. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1990.

BEDORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1999.

BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRAGANÇA, Maurício de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. Rio de Janeiro. *Revista ECO-PÓS*, v.10, 2007.

BRANDÃO, Maria. *Introdução a análise do discurso*. Campinas: UNICAMP, 2004.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Cia das Letras. 1994.

EVANS, Peter Willian. *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GARGIULO, Adriana Riva. *Ata-me, que eu te devoro! Considerações a propósito do feminino na arte de Pedro Almodóvar*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Arte, UFF, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HORTON, Andrew. *Comedy, Cinema, Theory*. USA: University of Califórnia Press, 1991.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo. História. Teoria. Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MOUSINHO, Andréa. Movidos pelo desejo. *Revista Bravo*. jun. de 2006, ano 9.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas. A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el Kitsch espanõl*. Madrid: Campo de Ideas, 2004.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SENNA, Flávio Pereira. *A herança do período naturalista nas letras do século XX*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SÛSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

STRASS, Frédéric. *Pedro Almodóvar: Um cine visceral. Conversaciones com Frédéric Strass*. Madrid: El País Aguilar. 1995.

\_\_\_\_\_. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

**Filmografia:**

*Mulheres à beira de um ataque de Nervos* (1988), de Pedro Almodóvar.