

4. Os Femininos Cinematográficos Almodovarianos

A recorrência dos estudos a respeito da feminilidade e suas representações, tanto no âmbito da sexualidade e suas inúmeras matizes, quanto no âmbito familiar, sentimental, profissional e ideológico, permearam significativamente a história humana. Para Kaplan (1995), na literatura, na pintura, na fotografia e, mais recentemente, no cinema e na TV, as mulheres figuraram e ainda figuram como objeto de análises minuciosas, especialmente por pesquisadores e pesquisadoras que enxergavam com preocupação a cultura na qual as mulheres ainda são criadas. Conforme já vimos anteriormente, o processo de reorganização dos papéis sociais dos sujeitos não ficaria preso somente à vivência em sociedade, mas seria reproduzido nos meios de comunicação de massa, a quem abastecemos e por quem somos abastecidos. E o papel hollywoodiano nesse processo, como cinema ainda considerado dominante, não poderia ser ignorado.

Sendo assim, fez-se necessário, definir o que seria entendido como cinema clássico/dominante:

Filme narrativo sonoro de longa-metragem feito e distribuído pelos estúdios de Hollywood. A informação sobre as datas exatas para o período clássico (de modo geral as pessoas concordam com 1930-60 é ambígua. O que importa é o conceito de um modelo clássico, que segue convenções determinadas recorrentes em cada novo produto, o qual o público consequentemente espera e no qual confia. São fundamentais no cinema clássico: (a) gêneros (p. ex. filmes policiais, o *western*, filmes de aventuras, filmes de mulheres); (b) estrelas; (c) produtores e (d) diretores. (a), (b) e (c) podem se destacar de (d) pelo fato de se relacionarem com a venda dos filmes. O público passa a exigir certas estrelas e desejar certos gêneros (a demanda por gêneros diferentes varia de acordo com a época). Os produtores tentam satisfazer seu público e desenvolvem estratégias de marketing cm esse objetivo (KAPLAN, 1995, p. 29 e 30)

Por essa via apresentada acima, o tipo de cinema realizado por Almodóvar, aparentemente, não corresponderia ao que se pode considerar como “cinema dominante”. As características possíveis de se abordar seu cinema seriam inúmeras e pontuar cada uma delas neste trabalho não só não atenderia ao seu objetivo, que seria centrar-se no descortinar das figuras femininas, como também seria fisicamente impossível dentro de seu espectro como dissertação. Assim, algumas delas foram elencadas de acordo com seu uso repetitivo na construção das personagens femininas, mote da pesquisa, e seu grau de importância, tendo

como base a recorrência da mesma em sua filmografia. Para esta análise, foram escolhidas quatro delas: a canibalização, a auto-citação paródica, o *kitsch* e a pop-art.

Conforme Rodrigues (2008, p. 24) pontuou, o cinema realizado por ele possui muitas particularidades, que iriam desde o tipo de personagem apresentado, as situações em que eles se envolveriam e até seus desfechos. Naturalizaria aquilo que era marginalizado, conquistando, às vezes de forma sutil e quase sem se deixar perceber, a compreensão e a cumplicidade de seu público. Seja através de um riso escandaloso, seja através das lágrimas por expor suas angústias, o público acabaria por se identificar, mesmo quando a situação vivenciada na tela possa ser a mais bizarra possível.

Trazendo como uma de suas principais marcas a irreverência e a auto-reflexão, seus temas acabam por se tornar recorrentes, talvez porque as angústias humanas (e, no caso específico desta pesquisa, as angústias femininas) não teriam se modificado tanto ao longo dos séculos: identidade, sexualidade, repressão e desejo, contendas familiares. Tudo isso amalgamado nos diferentes gêneros cinematográficos (como a sua já citada influencia do melodrama hollywoodiano clássico, os musicais, os *thrillers*, a comédia, o *noir*) que ele desconstruía e fundiria, atravessando-os por inserções midiáticas, como comerciais televisivos, propagandas, músicas populares e etc (MUÑOZ, 2007, p. 1).

4.1. Canibalização e Paródia

Para Yarza (1999), Almodóvar canibalizaria as marcas culturais espanholas mais conhecidas, como a tauromaquia, o flamenco e a forte influencia do catolicismo, apenas para buscar revelá-las e desconstruí-las, despojando-as de sua função ideológica de homogeneizador cultural. Seria aqui que entraria, por exemplo, uma assassina como a Maria Cardenal de *Matador* (1986), cuja descrição de *modus operandi* na realização de suas matanças remeteria à caça, sedução e penetração de um touro (homem) por uma espada (longo alfinete usado no cabelo).

No mesmo espectro, mas por outro prisma, teríamos Lydia González em *Fale com Ela* (2002), uma toureira legítima que se permitiu imolar por amor a um homem que lhe deixou. O flamenco, pelas mãos de uma aparentemente mirrada e sem-graça empregada doméstica que se transformaria numa diva do palco, em *A Flor do Meu Segredo* (1995), contrapondo-se à figura linda, mas emocionalmente fragilizada, do canto lamentoso de Raimunda em *Volver* (2006). No catolicismo, presença constante de sua iconografia na forma de imagens, retratos, devoção aos santos e freiras, destacar-se-iam a figura devota à Virgem da transexual Tina, de *A Lei do Desejo* (1987), uma fina ironia, assim como o trágico travesti Ignacio Rodriguez, de *Má Educação* (2004).

A canibalização, porém, não se restringiria à cultura espanhola, mas também aos filmes e diretores que lhe são caros. Strauss (2000, p. 10) lembrou, por exemplo, o uso de um princípio muito empregado por Hitchcock: o de filmar uma cena de amor de determinado gênero cinematográfico como uma cena de amor de outro. Acabou gerando o amor muitas vezes incompreendido de Ricky e Marina em *Ata-me!* (1990), com momentos corteses e de sedução do ser amado travestidos em violência e submissão erótica.

Em *Abraços Partidos* (2009), por exemplo, o diretor manteve a ênfase hitchcockiana com as reviravoltas e flashbacks, numa trama labiríntica sobre a obsessão de um homem, Ernesto Martel, por sua amante, Lena. Houve também uma referência explícita de *Viagem à Itália* (1954), filme que Lena, já livre de Ernesto, assiste com Matteo, seu verdadeiro amor, justamente no trecho do casal preso num abraço pétreo diante de uma Ingrid Bergman, que chora. Se em *Matador* (1986), Maria Cardenal e o toureiro Diego assistiram ao próprio destino na tela de cinema com *Duelo ao Sol* (1946) e regozijaram-se com ele, Lena e Matteo não tiveram a mesma sorte: um acidente parte seu abraço, levando um deles para a morte.

Hidalgo (2010, p. 89 e 90) elencou ainda a presença de um mapa-mundi no apartamento de Pepa em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) e que seria paralelo a outro mapa, mas do território espanhol, que foi encontrado tanto no apartamento de Leocádia em *A Flor do Meu Segredo* (1995), quanto no de Matteo em *Abraços Partidos* (2009). Elementos icônicos que se repetiriam ao

longo de sua filmografia também foram recorrentes, como o telefone vermelho antigo, a presença de plantas de plástico em profusão na casa de Pepa, assim como as plantas de Pepi em *Pepi, Luci e Bom e Outras Garotas de Montão* (1980) - ambas vividas pela mesma Carmem Maura.

A plantação de maconha de Pepi, reviveu, vinte e seis anos depois, no jardim de Agustina em *Volver* (2006). O romance descartado de Amanda Gris/Leocádia em *A Flor do Meu Segredo* (1995) foi filmado, onze anos depois, pelo mesmo Almodóvar, originando *Volver* (2006). A repetição de nomes de personagens, tanto masculinas quanto femininas, em filmes diferentes e a ascensão de tramas coadjuvantes como tramas protagonistas nas suas distintas fases como realizador, ocorreram e ainda reverberam em sua filmografia. Assim como a insistência na atuação de determinadas atrizes, a ponto de serem consideradas “fetiches” do diretor e as recorrências no uso de determinadas cores, em especial o vermelho, marcando pontos de virada das personagens.

A multiplicidade de exemplos se estenderia, como a aparência de monólogos com pessoas não presentes, tão desejosos de se tornarem diálogos, como a resposta de Pepa à gravação de Iván na sua secretária eletrônica em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988); o apaixonado Victor de *Carne Trêmula* (1997) tentando falar com Helena, que havia ido buscar uma arma para expulsá-lo e, depois, falando também com sua mãe diante da lápide dela; o travesti Agrado de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) tentando colocar um pouco de juízo na cabeça da personagem Nina, enquanto ela se drogava trancada no banheiro; ou quando Lena usou as gravações de Ernesto Jr. para falar com o marido em *Abraços Partidos* (2009). Ao falar de suas influências em entrevista, reafirmou:

A primeira parte da minha carreira foi muito influenciada pelo underground americano: John Waters, Morrissey, Russ Meyer, tudo o que saía da Warhol Factory. E também o pop inglês: Richard Lester e *Quem é Você, Polly Magoo?*, de William Klein, um maravilhoso filme sobre moda. Eu me formei na cultura pop dos anos 1970. o pop é *Cinderela em Paris*, de Stanley Donen, uma enciclopédia para mim. Dos movimentos europeus modernos, o que mais me influenciou foi o neo-realismo. Por uma razão misteriosa, a Nouvelle Vague influenciou sobretudo os cineastas americanos. Gosto muito do cinema Frances dessa época. Acossado é um filme-matriz que inspirou muitos outros, mas gosto também, antes da Nouvelle Vague, de diretores como Renoir, Jacques Becker, Georges Franju e Clouzot. Há coisas de que gosto muito e que curiosamente não

me influenciam. Os filmes *noir* americanos e os *western* são gêneros que adoro, mas dos quais restam apenas alguns traços em seus próprios filmes: uma referência a *Johnny Guitar* em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*, outra a *Cúmplice das Sombras*, de Joseph Losey, em *Kika*. O cinema está presente em meus filmes, mas não sou um diretor cinéfilo que cita outros autores. Utilizo certos filmes como parte ativa dos meus roteiros. Quando integro um trecho de um filme, não é uma homenagem – é um roubo. Isso faz parte da história que conto, torna-se uma presença ativa, enquanto homenagem é sempre muito passiva. Converto o cinema que vi na minha própria experiência, que se transforma automaticamente na experiência das minhas personagens (STRAUSS, 2010, p. 67 e 68).

Pedro Almodóvar também dialogaria e canibalizaria ainda em seus filmes suas próprias memórias, lembranças de sua mãe (“atriz coadjuvante” recorrente de sua obra até a morte e que teve em Chus Lampreave, sua alter-ego), folclore de seu antigo povoado, e conversas que ouviu, vizinhas que já teve e experiências de amigas. Até mesmo uma de suas formas de pesquisa, a coleção de reportagens jornalísticas e a posterior criação de histórias a partir delas, foi representada abertamente. Tanto na Leocádia em *A Flor do Meu Segredo* (1995), ao escrever seus romances, quanto em Enrique Goded de *Má Educação* (2004), quando preparava roteiros, os dois valiam-se do mesmo recurso. A história de uma de suas amigas, que se envolveu com terroristas do ETA por namorar um deles e abrigá-los em sua casa, sendo presa por isso depois, encontrou eco no drama de Candela em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988).

A construção de suas personagens femininas também não escapou do mesmo destino. *Kika*, por exemplo, foi apresentada pelo diretor em entrevista como uma mistura de Giulietta Masina de *Noites de Cabíria* (1957) e Holly Golightly em *Bonequinha de Luxo* (1961), mas com a inocência, sensualidade e espontaneidade de Marilyn Monroe. Já o humor negro que permeou toda a vida desesperadora de Gloria em *O Que Eu Fiz Para Merecer Isso?* (1984), remeteria às personagens donas-de-casa malvestidas, despenteadas e meio enlouquecidas de Sophia Loren e Anna Magnani (STRAUSS, 2000, p. 25 e 67). Os exemplos, como veremos na descrição dos dados, seriam inúmeros.

O segundo recurso utilizado pelo diretor manchego seria a auto-citação paródica, realizando um tipo de incorporação do elemento parodiado ao seu universo. Antes de chegarmos propriamente a este recurso, e utilizando a definição de Linda Hutcheon, como base, afirmou-se que “a paródia é, neste

século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HIDALGO, 2010, p. 82). Tal paródia englobaria seu universo, sua gente, sua cultura e seu próprio tempo, centrando-se nos aspectos cotidianos da vida. Mas, de uma maneira em que a seriedade daria lugar a uma expressão aberta de insensatez, de falta de sentido, blasfêmia, subversão, escândalo, delírio e até a loucura (LOPES 1994 *apud* SILVA 1996, p. 55).

Assim, poderíamos citar como exemplo a interpretação teatral de Tina em *A Lei do Desejo* (1987) de *A Voz Humana*, escrita por Jean Cocteau, que seria posteriormente retomada na separação de Pepa e Iván em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), mas mais desenvolvida. A trama fictícia de Manuela, enfermeira que interpretou uma mulher que perdeu um filho e que precisava se decidir se doaria ou não seus órgãos, em *A Flor do Meu Segredo* (1995), sendo retomada como a verdade de outra enfermeira Manuela em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999).

Para Hidalgo (2010), o diretor manchego sofisticou a paródia nestas auto-citações, jogando com seu próprio universo. Conforme este autor colocou:

Almodóvar tem olhado com lente teleobjetiva toda a sua obra anterior, retomando constantemente idéias e personagens que ficaram em segundo plano, em histórias passadas. A citação das obras de outros cineastas passou para um segundo plano, agora ele mesmo é o diretor parodiado/citado. Nos últimos anos, ninguém é mais almodovariano que o próprio Pedro Almodóvar (HIDALGO, 2010, p. 93 e 94).

4.2. O Kitsch e a Pop-Art

O cenário imaginativo-estético de Almodóvar era e ainda é imensamente rico e plural, não só na maneira como comporia os cenários de seus filmes, as trilhas e o figurino de suas obras, mas, e especialmente, na criação dos personagens de seus filmes. Suas chicas e seus chicos possuiriam influencia direta de dois movimentos, a princípio: o *kitsch* e a pop-art. Usando-os como instrumento de crítica, como recurso humorístico e exagerado, acabaria por colocar diversos temas complexos dentro desse carnaval de cores e luzes, como o

amor em todas as suas formas, as questões familiares, o desejo, os tabus sexuais e religiosos, entre outros. Por definição, a origem do *kitsch* remontaria:

A palavra *kitsch* aparece em Munique na segunda metade do século XIX, relacionada, segundo Abraham Moles, com o momento de triunfo da burguesia, em que aparece, pela primeira vez, a necessidade de propriedade de uma obra artística, ou, pelo menos, a mera semelhança de uma. Esse foi o momento em que as técnicas de reprodução cultural haviam chegado a tal grau de desenvolvimento, que se tornou necessário diferenciar o 'genuíno' de sua imitação em série. De qualquer modo a idéia do *kitsch*, como assinala Moles, 'é um fenômeno de todos os tempos e de todas as artes' (OROZ, 1999, p. 49 e 50).

Permeando a todo o momento seus filmes, essa estética se apresentou de diversas maneiras: nos ambientes de decoração (como as reproduções de obras de arte usadas em diversas películas), em peças-fetichismo como o recorrente telefone vermelho, os figurinos exuberantes de protagonistas como a Yolanda de *Maus Hábitos* (1983) ou da doce Kika, do filme homônimo de 1993, os boleros românticos que atravessavam as narrativas, a profusão de imagens sacras em meio a pinguins de geladeira, peças de louças antigas, flores artificiais e etc. Conhecido como a cultura do dito "mau gosto", um dos muitos usos atribuídos a ele seria a recriação e a tradução da vida nas grandes cidades: caótica, voltada para o consumo, publicitária, imersa na cultura de massa. O apartamento descoordenado e a indumentária de Pepa, Candela e as outras personagens femininas em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), o visual burlesco da prostituta Cristal de *O que Eu Fiz para Merecer Isso?* (1984), a figura de Andrea Caracortada em *Kika* (1993), as roupas e os acessórios de Raimunda em *Volver* (2006) e os figurinos de touradas e flamenco usados por Maria e Diego em *Matador* (1986) fariam parte dos inúmeros exemplos que poderiam ser citados. De acordo com o teórico Abraham Moles,

Em alemão a palavra *kitsch* está carregada de conotações desfavoráveis. Na literatura estética desde 1900, ele é sempre julgado de modo negativo e somente após o período da Pop-Art deixou-se um pouco de lado a alienação do *kitsch*, dando aos artistas a oportunidade de retomá-lo como distração estética (o *kitsch* é divertido), primeira etapa de uma recuperação que vem ocorrendo na história da arte. *Kitsch* universal, estilo e maneira de ser, tendência permanente ligada a inserção na vida de um certo número de valores burgueses, o *kitsch* será também um processo de produção, uma atitude de artista aplicado, uma reverência ao consumidor-rei (...) A relação *kitsch* e a arte que dela resulta é profunda e naturalmente pedagógica. O bom gosto se estabelece socialmente contra, através e portanto pela via do mau gosto, exatamente ao contrário do esteta que pretende desprezar estas oposições sociais em favor de caminhos reais da beleza,

espontaneamente revelados, ou encontrados como evidências do acaso. O *kitsch* nos ensina os critérios semânticos da obra, nos ensina a apreciá-la, nos propõe digressões em relação a nossa posição de partida, digressões diminutas capazes de obter nossa aceitação sem custos exagerados de investimento intelectual (...) ele rejeita a transcendência e se estabelece na maioria, na média, na repartição mais provável. Como dizíamos, o *kitsch* é como a felicidade, serve para todos os dias (MOLES, 2001, p. 26, 27 e 223).

Bricolando essa cultura e a recriando em seus filmes, Almodóvar buscou enfatizar cada vez mais a diferença, contestando o que era considerado normal e parâmetro de atuação performática dos sujeitos e suas relações com os objetos de consumo, conforme disse em entrevista: “Desprecio a moral habitual. A toda essa gente capaz de classificar o mundo em bons e maus”³⁰ (BIGARELI, 2003, p. 31 e 32). Portanto, carregando essa lógica para dentro de seus roteiros, seus personagens estão para além de classificações simplistas, mas humanizados em seus excessos.

Assim como despreza tamanha carga sobre seus personagens, o mesmo poderia ser dito a respeito de seu “gosto” estético, pois se antes o *kitsch* era tratado como algo inferior e estereotipado, em sua filmografia assumiu ares de opção conceitual para “evidenciar e ironizar alguns traços da sociedade de consumo – velocidade, obsolescência planejada, superficialidade, padrões inatingíveis de beleza e estilos de vida, relações interpessoais efêmeras, entre outros, expondo-os à crítica e à reflexão” (SANTOS, 2008, p. 61).

Mesmo tendo tamanho passado, o *kitsch* permitiria constantes releituras de si mesmo e na filmografia de Pedro Almodóvar, tão auto-referencial e rodeado de influências, como vimos anteriormente, isso não seria oculto, muito pelo contrário. As citações, as homenagens e uma exemplificação descarada de suas influências culturais faria parte de seu estilo como cineasta. Nesse ambiente, conforme descreveu Bigareli (2003, p.40), a intenção seria justamente permitir nesses espaços simbólicos que o público identificasse tais características e suas origens. Que se enxergasse ali, risse delas. A óbvia referência do diretor manchego ao mundo do consumo de forma crítica e da frivolidade publicitária dentro dessa estética *kitsch* se exemplificaria de diversas maneiras. Por películas “interrompidas” por comerciais insólitos de calcinhas que absorvem urina e

³⁰ Tradução pessoal. No original: “Desprecio a la moral habitual. A toda esa gente capaz de clasificar el mundo em buenos y malos”.

transformam flatos em perfume, como em *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980), que veremos mais adiante, por exemplo; por uma dona de casa desesperada que deseja apaixonadamente um secador de cabelo, em meio ao caos de sua vida (a Gloria de *Que eu Fiz para Merecer Isso*, de 1984); pelos closes em eletrodomésticos em diversos momentos ou em outdoors espalhados por Madri.

De braços dados ao *kitsch* almodovariano estaria um outro elemento inestimável para seu estilo, que seria a influência da pop-art. Conhecido através de um de seus grandes expoentes, Andy Warhol, foi um movimento artístico e estético que se iniciou na década de cinquenta do século passado nos Estados Unidos e na Inglaterra. Para Barbosa (2010, p. 1 e 2), a pop-art se caracterizava pela apropriação sem restrições dos ícones da sociedade de consumo capitalista e da cultura de massa, como embalagens de produtos industrializados e estrelas hollywoodianas como Marilyn Monroe, programas de televisão, quadrinhos, publicidade, revistas de celebridades. Ao mesmo tempo em que se utilizava de tais elementos, o fazia por um viés crítico e, aparentemente, diminuía o “abismo” que muitos levaram a crer que existia entre a chamada “arte erudita” e a chamada “arte para as massas”. Ao transformar o consumo em consumo, hibridizando imagens e carnavalizando ao se expressar. Muitas vezes chamado de “Andy Warhol espanhol”, embora não assumisse ou gostasse da alcunha, Almodóvar possui inegáveis influências do artista em sua obra. Para Nogueira,

A filmografia de Almodóvar está repleta de citações/situações pop. A publicidade, uma marca registrada dessa arte para as massas, acaba sempre se inserindo em seus filmes, chegando mesmo a fazer parte deles. Em *Átame!* Temos um comercial na TV. Na verdade, uma paródia que brinca não só com a publicidade em si, mas com o modo de vida dos espanhóis, com a busca do prazer em contraste com o pragmatismo alemão (NOGUEIRA in CAÑIZAL, 1996, p. 303).

Assim como Warhol, o diretor manchego beberia da arte popular, da cultura industrializada e massificada, absorvendo seus elementos e os devolvendo transformados dentro de sua lógica artística. O citado comercial acima, por exemplo, seria um exemplo do que Bigareli (2003, p. 38), reconhecidamente, pontuou como sendo um tipo de termômetro da sociedade espanhola, em lentes *kitsch* aumentadas: enquanto os alemães poupavam arduamente para a sua velhice,

soando como uma espécie irônica de “exemplo”, os espanhóis gastavam com o prazer e chagavam à velhice necessitando mendigar para sobreviverem.

Morais (2000, p. 269) encarou o movimento da pop-art como um momento de se refletir sobre a singularidade de nossa civilização, de se aceitar e abraçar a mecanização da produção em massa. O artista da pop-art, enquanto criticaria essa sociedade e seus efeitos, ao mesmo tempo se permitiria divertir-se com ela, explorando temas considerados vulgares (se comparados à dita “arte clássica”). Como realizou Warhol, Almodóvar enquadraria com suas câmeras toda uma construção da Espanha enquanto sociedade e de suas regras, à mercê do olhar voyerista de seu público. O resultado disso seria um esforço de se promover um processo de reconhecimento e inquietação com o que se estaria assistindo, produzindo subjetividades, modernização/reflexão dos papéis sociais e democratização cultural (SANTOS, 2008, p. 74 e 75).

4.3. *Chicas del Montón*³¹

4.3.1. Estados Almodovarianos: O Ser Feminino

Depois de discorrer a respeito de algumas das características mais recorrentes encontradas na filmografia de Pedro Almodóvar, e que pôde ser observado repetir-se em suas personagens, passaremos à constituição específica de suas *chicas*. Habitantes deste universo em cores, as mulheres foram e ainda são esmagadora maioria nos dezessete longas e até mesmo em filmes cuja temática e centralidade pareceu pertencer aos homens, foi em torno delas que eles gravitavam. Permeadas de paradoxos, as relações das personagens femininas com a família, o casamento e as relações amorosas pareceriam propor um abalo à ordem geral, normatizadora da heterossexualidade, do núcleo familiar e do patriarcalismo.

Sua instituição como parte integrante do universo do diretor distribuiu-se por dezessete longas-metragens, totalizando, entre protagonistas e coadjuvantes, oitenta e oito mulheres, das mais diferentes gerações, sexualidades, desejos, comportamentos, famílias, amizades e anseios. Com maior ou menor participação,

³¹ A Lista completa das personagens elencadas para esta análise encontra-se no Anexo II.

todas elas contribuíram para formar o prisma espectral do feminino nesta filmografia. Mas por questões de praticidade e pela impossibilidade de se imiscuir em todas as nuances de cada uma delas, pois, às vezes, nem o próprio diretor o fez, foram elencadas aquelas cujas descrições ofereceram-se mais completas e cuja representatividade dentro dos roteiros cinematográficos seria reconhecida.

Buscaremos caracterizar de forma mais específica cada uma delas, que foram parte integrante de toda esta pesquisa, pontuando as tipificações femininas encontradas a partir de inúmeras recorrências distintas e das formas como cada uma delas foi representada. Como colocou Braga (2003, p. 86), esse seria um tipo de mapeamento que serviria como norte para a investigação das marcas categoriais do fenômeno aqui estudado. Buscando fugir de rotulações redutoras por natureza, foram colocadas em xeque as representações plenas de significados das mulheres almodovarianas, que viveriam em meio às lúdicas performances de gêneros, ambíguas, múltiplas e amorais – dentro da lógica do diretor. Dessa maneira, seria possível concluir que “[as] marcas da sociedade patriarcal, consequências de um regime ditatorial, a representação da mulher, apesar da revolução feminista, é uma construção labiríntica” (BIGARELI, 2003, p. 17). Foi por essa razão que os resultados aqui não pretenderam se colocar como únicos ou fechados por definição, mas demonstraram um esforço de pesquisa na tentativa de caracterizar essas personagens de Pedro Almodóvar, a fim de extrair, como resultado, uma conclusão preliminar a respeito do que foi chamado aqui de “femininos almodovarianos”.

4.3.1.1. Pepi, Yolanda, Manuela e Agrado

Das oitenta e oito personagens, o maior índice de personagens recaiu sobre aquelas consideradas aqui como “solteiras”, sem laços amorosos demarcadores. Para nível de esclarecimento, foi entendido que tais personagens tentaram entabular algum tipo de relacionamento ao longo dos filmes analisados, mas sem sucesso. Ao mesmo tempo, também foram consideradas aquelas que já tiveram relacionamentos anteriores, mas, que dentro da escolha roteirística do diretor, estavam sozinhas naquele momento. Das dezenove “*chicas* solteiras de

Almodóvar”, foram eleitas quatro para serem descritas com maior detalhamento e “falar” pelas outras, devido sua maior carga emocional e presencial dentro de suas películas.

A primeira de todas as solteiras também foi a primeira protagonista de Pedro Almodóvar e uma de suas atrizes mais recorrentes: a espanhola Carmem Maura. Como Pepi no filme *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980), uma mulher que teve como mote o desejo de vingança contra seu vizinho policial, que a estuprou, ela inaugurou as “*chicas almodovarianas*”. Personagens como ela e a ninfomaniaca Sexília, de *Labirinto de Paixões* (1982), que veremos mais à frente, seriam representações do feminino mais marcadamente madrilenhas, filhas da *Movida*, entrecruzando-se o tempo inteiro com cantoras, atrizes, modelos, vivendo ao máximo a efervescência do período. Ao falar de sua primeira película para Strauss (2000, p. 31), Almodóvar o considerou como sendo seu filme mais imperfeito do ponto de vista formal, mas, ao mesmo tempo, foi o filme que ajudou a defini-lo como cineasta.

Tamanha definição foi pontuada por um dos estudiosos do cinema do diretor, quando este teorizou que o cinema de Almodóvar se descolaria do modelo falocêntrico do modelo dominante, que exporia a mulher como objeto a ser consumido, propondo no lugar um modelo das representações femininas, afirmando que este cinema

Possui uma carga pulsional que a aproxima de um tipo de relato em que a significação se afasta do falocentrismo que, no geral, determina a ordem simbólica das fábulas exploradas pelo cinema que, em nossos dias, invade o mercado e dita o gosto de milhões de espectadores, como fizeram ver as feministas (CAÑIZAL, 1996, p. 18).

Apesar da sexualidade inerente em seus filmes, a mesma não serviria como fetiche exibicionista para mercantilizar as mulheres, mas “é naturalmente concebido como parte da vida, como comer ou dançar. Necessidade fisiológica, expressão de afeto e amorosidade” (BIGARELI, 2003, p. 31). Tal característica tornaria possível que personagens como Pepi e Sexília, tão culturalmente demarcadas, ainda assim pudessem gerar simpatia, identificação e verossimilhança em suas lutas, demônios e trivialidades.

A história de *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980) se iniciou com uma tomada do flat da personagem, então uma virgem de dezessete anos (interpretada pela mesma trintona Carmem Maura, em um hilário figurino adolescente³²), que tinha uma plantação de maconha em sua janela. Um policial interpretado por Felix Rotaeta, seu vizinho, viu as plantas e resolveu dar uma “batida” em sua casa. Oferecendo a ele sexo anal como suborno, já que pretendia preservar sua “virgindade” para vendê-la por sessenta mil pesetas, foi brutalmente penetrada por ele pela vagina, quando este recusa o coito anal. Chocado, ele percebeu que ela era virgem. E como o tosco leteiro dentro do filme anuncia, depois desse episódio, Pepi estava “sedenta por vingança”. Decidida a puni-lo, resolveu procurar por sua mulher e lhe contar tudo, apenas para descobrir que não só Luci não era feliz em seu casamento (porque era “bem tratada” em excesso), mas também era uma masoquista frustrada. Apresenta-a à sua amiga Bom, sádica, e as duas formaram um improvável e divertidíssimo casal.

Motivada unicamente por sua vingança, não veríamos nenhum indício de qualquer relacionamento amoroso da personagem e nem menções de casos anteriores. Seu amor era totalmente devotado para suas amigas, Bom e Luci, assim como todo o seu fôlego era direcionado para divertir-se na noite madrilenha. Como colocou Smith (2000, p. 11), este foi um filme que ofereceu ao espectador um testemunho direto do momento específico pelo qual a cidade de Madri estava passando: *A Movida*, que já vimos no primeiro capítulo. A amizade entre mulheres foi a força-motriz deste primeiro filme almodovariano, excluindo em sua maioria a presença de amigos homens, substituindo-os pela presença em profusão de gays e lésbicas, como um tipo de família do trio de protagonistas.

Como parte integrante da paródia aos meios de comunicação, uma de suas recorrências, encontramos o fato de Pepi começar a trabalhar com publicidade e na criação de anúncios e produtos “femininos” que atravessavam a narrativa. O primeiro deles foi o da calcinha Ponte, que absorveria flatos e os transformaria em

³² Seria impossível não mencionar aqui, além da óbvia ironia, mais uma característica almodovariana que vai de encontro ao cinema tradicional: enquanto o cinema foi e ainda é conhecido por notoriamente expor aos seus espectadores mulheres cada vez mais jovens, relegando às atrizes maduras papéis cada vez menores e escassos, o diretor manchego não teve o menor pudor de usar uma balzaquiana para interpretar uma adolescente. Assim como manteve o protagonismo de seus filmes, em sua maioria, nas mãos de atrizes que, em tese, seriam consideradas “velhas demais” para tal empreendimento.

uma fragrância perfumada; absorveria também a urina e com isso, mudaria a cor da calcinha, lhe dando uma aparência de nova; quando enroladas, poderiam se transformar no “amante apaixonado” para as mulheres solitárias. Mais ironicamente referente às múltiplas maneiras com que a publicidade tentaria vender toda e qualquer coisa, independente de sua necessidade ou não, impossível.

Também foi Pepi a criadora das bonecas que possuíam vagina, menstruavam e transpiravam, mas estas duas idéias eram difíceis de serem vendidas, mesmo com uma abordagem bissexual e a higiene pessoal das meninas, como foi sugerida por Pepi. A idéia foi descartada por um dos possíveis compradores, que a considerara “repugnante”, ao que ela rebateu: *“Já existem bonecas que tomam mamadeira, que choram, que fazem xixi, cocô e tudo o mais. Mas não existe nenhuma que menstrue ou transpire e essa boneca vai ser a sensação desse natal”*.

Dona de seu próprio destino, Pepi seria potencialmente livre para realizar suas escolhas pessoais, que podem ou não incluir um relacionamento em sua vida. Esse mesmo sentimento de liberdade não foi sentido por Yolanda Bell, protagonista de *Maus Hábitos* (1983), presa pela culpa e pelo medo de ser implicada na overdose do namorado, logo no início do filme. Refugiada no convento das Redentoras Humilhadas, acaba atraindo o desejo da Madre Superiora, não correspondendo-o. Descrita como *“drogada, desesperada e com medo”*, Yolanda delinearía um tipo feminino muito comum em Almodóvar, que seria a personagem com alta carga melodramática. Como cantora, expressava-se através dos boleros que ouvia e que muitas vezes ela mesma executava, afirmando que eram músicas que falavam a verdade da vida, porque todos, uns mais e outros menos, todos tiveram algum amor ou alguma desilusão. E foi justamente essas duas palavras, o amor e a desilusão, que definiam não apenas a própria Yolanda, mas a Madre Superiora, personagem que veremos mais adiante. Em comum, tanto Pepi quanto Yolanda não possuem nenhum tipo de família mencionada ou exibida no filme, mantendo a idéia da ligação fraterna entre amigas como parte de um tipo de família moderna.

O terceiro e o quarto caso de solteiras memoráveis na filmografia de Almodóvar englobaram duas personagens de um mesmo filme: Manuela, a enfermeira que perde o filho tragicamente, e Agrado, o travesti sensível, em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). Um caso especial entre as solteiras, por ser também uma mãe, Manuela foi descrita como uma enfermeira no setor de transplantes de um hospital, que auxiliava na preparação de médicos para abordarem e lidarem com as famílias de possíveis doadores de órgãos. Se antes ela lidava com simulações de dramas familiares, logo ela e seus colegas de trabalho tornar-se-ão parte de seu drama pessoal. A perda de seu filho foi o que motivou a personagem, personificadora da maternidade por excelência, pelo menos dentro do universo almodovariano, a buscar o pai de seu menino: seu ex-marido, o travesti Lola. Este foi um dos filmes que o diretor manchego, assim como em *A Lei do Desejo* (1987), brincou com as questões dos gêneros: O travesti Agrado foi vivido por uma atriz mulher e sua ex-namorada, mãe da menina Ada, vivida por um transexual.

Assim como Pepi e Yolanda, a família de Manuela, depois da perda de seu filho, tornou-se o seu círculo de amigos, que incluía não só Agrado, como a Irmã Rosa (grávida de Lola e soropositiva) e a atriz Huma Rojo. Ela possuía um relacionamento anterior bem delineado: Foi casada com Esteban, que, posteriormente tornou-se o travesti Lola, o pai de seu filho e que não sabia de sua existência. Fugiu dele grávida, quando ele começou a se prostituir. Casou-se com ele muito jovem e depois de ir encontrar-se com ele em Barcelona, após um afastamento de dois anos, quando ele supostamente iria a Paris a trabalho, encontrou-o, segundo ela mesma ao contar para Rosa, fisicamente mudado: “*a mudança era mais física. Ele havia colocado um par de seios maiores do que os dela*”. Como estava sozinha, num país estranho, não tinha ninguém e fora o par de seios, o marido não tinha mudado quase nada, ela acabou aceitando-o:

Manuela: Nós mulheres fazemos de tudo para não ficarmos sozinhas.

Irmã Rosa: Somos mais tolerantes, isso é bom.

Manuela: Nós somos idiotas. E um pouco lésbicas.

Como o marido passava o dia em trajes sumários, transando com todos os que apareciam e fazia escândalo se ela usasse biquíni ou mini-saia (*“Como se pode ser machista com aquele par de peitos!”*), ela resolveu fugir quando descobriu-se grávida. Toda essa construção da paternidade de uma mulher que já foi homem, de um travesti que continuava sendo um machista, de uma artista lésbica que terminava, por fim, casada e com um filho e de uma mulher que criava o filho de seu ex-marido, depois que tanto ele quanto a mãe morreram vítimas de HIV, poderiam ser exemplificados como alguns dos inúmeros paradoxos do amor e do sexo na filmografia almodovariana.

A questão da maternidade no cinema de Almodóvar foi um tema muito explorado e elas apareceram em profusão ao longo de sua filmografia, em detrimento da figura paterna, rara e aparentemente pouco importante na narrativa. A Manuela de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1998) chegou às telas no período em que o diretor estava de luto pela morte de seu maior arquétipo feminino: sua própria mãe, Francisca Caballero. Manuela carregava em si todas as características de nutrição, aconchego, amor incondicional e proteção que o próprio diretor tantas vezes viu em seu próprio seio familiar.

Mas não é somente de mães inspiradas em Francisca que Almodóvar usou como representações da maternidade, mas até mesmo aquelas mães que ele afirmava abominar apareceram (STRAUSS, 2000). Podemos citar como um exemplo muito claro a mãe de Angel em *Matador* (1986), dominadora e responsável pelo enlouquecimento de seu filho. Ferrenha seguidora da Opus Dei, era uma mãe controladora, do tipo que espreitava o filho e o criticava constantemente. Invasiva, afirmava que ele a lembrava do marido louco, atormentando-o com isso (a narrativa não deixa claro se o marido havia sido um louco ou se era somente a visão dela). Usava silícios nas coxas e a cena em que os coloca possui um caráter sexualizado, quase como se fosse uma cinta-liga ou uma meia-fina: essa mescla entre sagrado e profano também seria recorrente nas narrativas de Almodóvar.

Criou o filho, como ele mesmo relata, *“rezando e fazendo ginástica”* e o obrigava a ir à igreja com ela e a se confessar como condição para que eles morassem juntos. Egoísta, se importava mais consigo mesma do que com o filho,

e numa das sequencias de embate entre mãe e filho, vemos essa mulher ralhando com Angel e sua figura no espelho nos parece deformada, exteriorizando seu próprio fanatismo interior. Essa figura contrastaria perfeitamente com a abnegada Manuela, capaz de imensos sacrifícios não só pelo próprio filho, mas por aquele que decidiu criar como sendo seu, depois que a mãe biológica, Rosa, morreu. Amparava a atriz Huma Roja sem esperar nada em troca, assim como foi solidária à Rosa, quando esta mais precisou. Vocacionada como mãe em seu sentido mais pleno de significados, também protegia e cuidava do travesti Agrado, um dos ícones não-limitadores de gênero de Almodóvar.

Agrado nutria amizade por Manuela desde a época em que ela vivia com Esteban. Não sabemos de sua vida passada ou de sua família, apenas que era caminhoneira em Paris, antes de pôr os seios. Entraria aqui na lista de mais uma recorrência de personagens solteiros sem raízes familiares tradicionais, mas que construiu uma família para si. Dotado de um imenso senso de humor e de uma sutileza ímpar, era representada como extremamente sociável e sensível. Foi muito amigo de Lola quando se conheceram em Paris, vinte anos antes e sempre a tratou como uma irmã. Colocaram os seios juntas, como fez questão de frisar. Divertido, adorava falar sobre o próprio corpo e as modificações que já havia sofrido e atuou de forma muito sedutora quando precisou substituir uma peça de teatro que foi cancelada, falando de sua própria vida. Quando perguntada porque nunca havia se operado, afirmou que as operadas não tinham trabalho, que os clientes gostavam das pneumáticas (um par de seios duros como pneus e uma boa bunda) e bem dotadas.

Uma de suas cenas mais interessantes ocorre justamente quando já está trabalhando, a pedido de Manuela, como assistente de Huma Rojo. Faz questão de ressaltar, quando precisa substituir Huma e Nina, que estavam hospitalizadas depois de quase se matarem, a própria construção de seu corpo:

“Cancelaram o espetáculo. Aos que quiserem será devolvido o ingresso. Mas aos que não tiverem o que fazer e já estando no teatro, é uma pena saírem. Se ficarem, eu irei diverti-los com a história de minha vida. Adeus, sinto muito [aos que estão saindo]. Se ficarem aborrecidos, ronquem, assim RRRRR. Entenderei, sem ter meus sentimentos feridos. Sinceramente. Me chamam Agrado, porque

toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo. Feito à perfeição. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Um desperdício, porque numa briga fiquei assim [mostra o desvio no nariz]. Sei que me dá personalidade, mas, se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Continuando. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone... . Onde? [Grita um homem da platéia]. Lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher também veio do macaco, tanto ou mais que o homem. Sessenta mil por sessão. Depende dos pêlos de cada um. Em geral duas a quatro sessões. Mas se você for uma diva flamenca, vai precisar de mais. Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma”.

Para Maluf (2005, p. 207 e 208), filmes como *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) e personagens como Agrado, dissolveriam alguns dos princípios já pré-estabelecidos a respeito das questões de gênero, do corpo, da sexualidade e da identidade. Como em praticamente todos os seus filmes, Almodóvar se utilizaria das experiências de personagens considerados, pelo *mainstream*, como à margem da sociedade para questionar, vivificar e transmutar os mecanismos cerceadores de poder nas ideologias dominantes. Tais personagens poderiam ser potencialmente reveladores e transgressores, acabando por naturalizar o que ainda seria considerado escândalo e trabalhando para se tornarem objetos de desejo e de identificação de seu próprio público.

4.3.1.2. Sexília, Maria Cardenal, Marina, Kika e Lena

O segundo grupo de análise corresponderia às personagens que possuiriam algum tipo de relacionamento (namoradas ou amantes) amoroso explícito. Enveredando-se pelo caminho do desejo e da paixão, muitas vezes entremeado à tragédia, demarcador mais conhecido da obra de Almodóvar, poderíamos iniciar nossa análise de uma personagem que vive, literalmente, num labirinto de

paixões: A ninfomaniaca Sexília, de *Labirinto de Paixões* (1982). Como citamos anteriormente, esta seria uma personagem que, como Pepi, protagonista do primeiro longa de Almodóvar, carregaria em seu cerne o espírito de seu tempo (a *movida* madrilenha), cuja ninfomania poderia simbolizar o próprio desejo de libertário da Espanha daquele período (BIGARELI, 2003, p. 142).

Sexília se relacionava com diversos homens ao mesmo tempo durante o filme, parecendo ser insaciável, mas sem se prender a nenhum em particular, até a chegada de Riza. Para sua psicóloga, o cerne de sua ninfomania é uma profunda carência paterna³³. Essa era uma personagem em que os aspectos psicanalíticos tomariam uma forma mais acentuada, incluindo um trauma de infância para ela e para Riza, o que poderia ser uma explicação para seus comportamentos como adultos e a fobia que a personagem feminina tinha da luz solar. Descritos como sendo iguais, espelhos um do outro, teríamos uma possível comprovação dessa característica logo na tomada inicial do filme, quando tanto Riza quanto Sexília caminhavam pela *feira do rastro* de Madri observando atentamente os órgãos genitais masculinos que passam por eles enquanto caminham.

Todas as motivações dos personagens, sejam mulheres, sejam homens, transitavam pelo limiar do desejo: Sexília e sua ninfomania; sua psicóloga, Susana, que era louca para transar com o Dr. de La Peña; Queti, jovem que trabalhava na lavanderia e era estuprada continuamente por seu pai, que a confundia com a esposa que fugiu, por uma estranha “interação medicamentosa”; Remédios, a mãe de Queti, que fugiu com o amante que conheceu na própria lavanderia, Nana e Fulana, que eram ainda apaixonadas pelos ex-namorados, a quem pareciam odiar; a própria repulsa do Dr. de La Peña resultou de um reprimido desejo incestuoso por Sexília; a obsessão da princesa de Toraya de engravidar de Riza e retomar sua posição como imperatriz em Tirão; Sadec, terrorista muçulmano cuja missão era seqüestrar Riza, mas acabou apaixonado por ele, sem saber de fato quem ele era. Várias histórias juntas que se entrecruzavam o tempo inteiro na cidade de Madri.

³³ Apesar dos inúmeros trabalhos de autores reconhecidos a respeito das possíveis ligações entre a obra de Pedro Almodóvar e a psicanálise, o assunto não será objeto de estudo nesta pesquisa.

Apesar de sua representação como uma mulher fatal e devoradora de homens, Sexília acabou por levar sua relação com Riza de uma maneira muito mais “ingênua”, com os dois se relacionando de forma lenta e sem transarem. Os dois personagens, marcados dentro do estereótipo da ninfomania e da homossexualidade, acabaram por ser redimidos pelo amor. Teríamos aqui, portanto, mais uma recorrência da já mencionadas fusão de gêneros de Almodóvar: num filme profundamente sexualizado, o amor foi o que os personagens buscavam, por trás de todo o seu desejo aparentemente desenfreado.

Outra personagem que leva o desejo ao mais próximo do limite possível, o que culmina em sua morte, seria a advogada Maria Cardenal de *Matador* (1986). Matava seus ocasionais parceiros sexuais com um longo alfinete, que mantinha preso no cabelo. Enquanto Diego Montes, ex-toureiro, explicava em *off* para seus alunos como deveriam ser as interações entre um touro e seu toureiro na arena. Até o momento da matança, assistimos Maria seduzir e matar uma de suas vítimas, como se ela mesma fosse uma toureira em caça. Existiu até mesmo o detalhe de que o ponto onde foi inserido o alfinete fatal foi o mesmo ponto recomendado por Diego, enquanto ensinava como matar um touro.

Secreta admiradora do ex-toureiro Diego Montes. Maria enxergava nele um igual seu em “espécie”, como ela mesma colocou para a namorada dele, Eva Soler, num embate entre as duas. Os dois passaram a se relacionar na expectativa do momento em que matariam um ao outro – o que de fato ocorre no fim do filme. Nutriam um desejo profundo de ver o outro morrer pelas suas mãos, diante de seus olhos. A fonte de prazer viria de provocar essa morte, um ritual de amor com uma entrega sem limites e total entre os parceiros. Tanto é que quando os dois, no fim da película, foram flagrados pelo delegado de polícia, a ex-namorada do toureiro e o personagem Angel, um paranormal que conseguia conectar-se aos dois, os amantes foram encontrados numa posição que lembra e muito Romeu e Julieta. O amor que ambos desfrutaram os condenou a ser um do outro para sempre, algo que só a morte pelas suas próprias mãos provocou. Assim como o amor cortês de *Ata-me!* (1990) veio pelas mãos de uma fusão com a violência, o amor total e trágico desses dois personagens, não pertencentes à “nossa espécie humana”, veio embalado por um tipo de *thriller* policial.

Mantendo-se ainda no “limiar do Desejo”, na acepção de Silva (1996, p. 51), destacou-se a representação de Marina em *Ata-me!* (1990). Diferentemente de outras personagens vistas até aqui, ela possuía um núcleo familiar composto pela mãe, os irmãos e uma sobrinha, mas com a figura paterna ausente. Exposta como uma mulher forte e sensível, de compleição delicada – uma novidade nas *chicas* almodovarianas até aqui – precisou encarar um ex-amante de uma única noite, Ricky, que havia acabado de sair do sanatório e estava determinado a conquistá-la. O que poderia se tornar um filme de terror nas mãos de qualquer outra diretor – e com uso de metalinguagem, foi possível assistir a filmagem de um *trash movie* de terror, tendo Marina como protagonista – acabou por ter como objetivo, aparentemente, demonstrar a pureza dos sentimentos dos personagens.

Na lógica de Ricky, amarrar ao ser amado à cama, para que “o conhecesse melhor” e explicar quem ele é, para que ela não se sinta ameaçada (“*Tive que raptá-la para que me conhecesse melhor. Tenho certeza de que se apaixonará por mim, como estou apaixonado por você. Tenho 23 anos e 50.000 pesetas. Estou só no mundo. Tentarei sem um bom marido para você e um bom pai para os seus filhos*”) equivaleria a um encontro amoroso. Em uma das cenas entre Lola, irmã de Marina e o diretor, quando durante a montagem do filme, ela afirma:

“*É mais uma história de amor do que de terror*” (supostamente aquele deveria ser um filme de terror de 2ª categoria)

Ao que Máximo, o diretor, responde: “*Às vezes elas se confundem*”. Uma referência clara e óbvia ao próprio romance desenvolvido em *Ata-me!* (1990).

Em *Kika* (1993), por sua vez, a personagem que deu seu nome ao título do filme, segundo Rodrigues (2008, p. 34), seria uma das mais inclassificáveis de toda a filmografia do diretor, justamente porque ela pareceu se basear muito mais no surrealismo do que no melodrama, mesmo que em tom de comédia. Kika foi retratada como sendo ingênua de uma forma até perigosa e dona de um otimismo inveterado. Fumante, um pouco histérica, exagerada, falante, sensível e que passou a maior parte da narrativa enfrentando as mais bizarras situações, sem perder seu humor praticamente nunca. E, normalmente, essas situações eram provocadas pelas pessoas que estavam em seu convívio. Foi enganada pelo

amante com a melhor amiga, foi estuprada porque sua empregada facilitou a entrada do estuprador em sua casa (e ainda era sua irmã) e seu namorado atual filmou todo o estupro e não fez nada a respeito. E ainda precisou encarar o fato de que Andrea Caracortada, outra personagem interessantíssima e representante de uma ferrenha crítica aos meios de comunicação de massa, exibiu esse estupro em rede nacional.

O filme se iniciava com um olhar voyeur pela fechadura. O voyeurismo foi um dos marcos, personificado especialmente no personagem Ramón, que tinha o hábito de tirar fotos de Kika e de si mesmo enquanto transavam, além de espiá-la com uma câmera, em um apartamento do outro lado da rua. De certa maneira, podemos evocar *Janela Indiscreta* (1954) de Hitchcock como uma de suas referências. Outros assuntos delicados, como o estupro e o incesto, também foram trazidos à tona, mas em um tom de comédia almodovariana. Foi neste filme que encontramos aquele ainda é o estupro mais longo do cinema, onde vemos Kika tentando argumentar com seu estuprador e depois reclamar que ele estava demorando demais, que ela precisava ir ao banheiro, fazer outras coisas, assoar o nariz, etc. uma sequência ainda muito criticada, mas que, para Smith (2000), não poderia e nem deveria ser levada tão a sério.

Por último, das personagens elencadas, temo Lena de *Abraços Partidos* (2009), um dos filmes mais sofisticados de Almodóvar. Trabalhando como secretária de Ernesto Martel, empresário chileno radicado na Espanha, era uma personagem com núcleo familiar tradicional, formados por um pai e uma mãe, já idosos. O pai estava com um câncer terminal. Quando precisava de um dinheiro a mais, ligava para “Madame Mylene” e servia de acompanhante para homens ricos, sob o pseudônimo de Severin. Martel, já desejando-a e depois de descobrir sua vida dupla, acabou auxiliando-a quando seu pai estava à beira da morte e ela se tornou sua amante. Sente um enorme desejo de ser atriz e para satisfazê-la, e ao mesmo tempo controlá-la, Ernesto financia o filme de Mateo, “Chicas y Maletas” (Uma descarada referência a *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1980), do qual ela era protagonista).

O filme já parecia evidenciar o fim trágico do triângulo amoroso que se formou entre Lena, Ernesto e Matteo quando expôs na parede da casa em que

Martel e Lena vivem, um quadro com as palavras “Love, crime, lust, hot, gun, murder, shot, blackmail, weapon” destacadas. Quando Lena tentou ir embora, ele ainda procurou argumentar, mas quando ela não cedeu, ele a empurrou escada abaixo. Ela não morreu, mas ficou muito ferida e apavorada. Ele desceu, a pegou no colo e disse que se encarregaria de tudo, com imenso carinho, levando-a ao hospital. Oscila: Do alto da escada, quando a empurrou, a olhava com um ódio mortal. Depois, transformou-se no amante gentil que ela conhecia, levando-a ao hospital e cuidando dela. Um amor obsessivo que só resolveu-se com a morte de Lena, em um fatal acidente.

4.3.1.3. Luci, Rebeca, Leocádia, Gloria e Raimunda

Já o terceiro e o quarto bloco de *chicas* almodovarianas correspondeu às mulheres casadas, com ou sem filhos. O que a grande maioria delas parecia possuir em comum, tanto as protagonistas quanto as coadjuvantes, era uma profunda amargura com o casamento, ou uma relação tensional e controladora com seus filhos. Eram raras as mães de Almodóvar que realmente conseguiram não enlouquecer seus filhos – alguns, literalmente.

Das mulheres frustradas com o casamento, podemos destacar três: A Luci, de *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980), a Rebeca, de *De Salto Alto* (1991) e Leocádia, de *A Flor do Meu Segredo* (1995). Se a primeira teve um viés mais para a comédia, até pelo próprio estilo do diretor, as outras duas mergulharam no melodrama, incluindo questões não-resolvidas com as mães e depressão pelo fim do casamento. Luci conseguiu recuperar o marido depois que ganhou uma “boa” surra; Leocádia perdeu o dela para a melhor amiga; Rebeca acabou por assassinar o dela, quando na verdade toda a sua questão girava em torno de ter sido abandonada por sua mãe. As três, com suas relações conflituosas, figuraram no panteão almodovariano das loucuras femininas.

Marcada pelo sentimento de abandono, Rebeca se sentia ressentida por ter sido preterida pela mãe, a cantora Becky Del Páramo, em favor de homens e depois da carreira, ao mesmo tempo em que a venerava e a admirava

profundamente. Sentia-se fisicamente menos bonita do que a esplendorosa mãe, menos bem-sucedida e viveu para ser exatamente como a mãe, querer o que ela tem, possuir a mãe e tornar-se ela. Este foi um dos filmes de Almodóvar que, aparentemente, mais se aprofundou em questões psicanalíticas para representar um relacionamento entre mãe e filha. Tão perdida entre o amor e o ódio que sente, mal percebe a atração que o travesti Letal/Juiz Dominguez, seu melhor amigo, sentia por ela.

Letal fazia imitações de Becky Del Páramo num clube noturno, em sua fase de cantora, nos idos anos 60. Na verdade ele não era um verdadeiro travesti, mas um disfarce do juiz Dominguez, que investigava o assassinato de travestis em clubes noturnos. A aproximação entre os dois se deu porque Rebeca assistia às apresentações sempre que sentia saudades da mãe e esta era a única maneira que a personagem havia encontrado para sentir-se perto dela. Seu vazio e carência materna profunda vai sendo descortinado ao longo do filme, um processo que, como já vimos, vinha desde a sua infância. Com o marido, Manuel, era ciumenta, controladora e possessiva e somente depois descobrimos que até mesmo o fato de ter se casado com ele, foi para manter a “competição” imaginada com a mãe, já que ele era um antigo amante de Becky. Mas até nisso sentiu que perdeu, já que o retorno da mãe deixa clara a preferência do marido, precipitando seu assassinato por Rebeca.

Um dos embates mais sérios entre mães e filhos na filmografia de Almodóvar, ocorreu justamente entre as duas, em um dado momento do filme, quando encontraram-se num tribunal vazio para seu acerto de contas:

Becky: “Porque não me disse?”

Rebeca: Eu não o matei, mamãe!

Becky: Mas você mesma confessou.

Rebeca: Matar teria sido um ato legítimo, mas não me permitiu nem isso. A única coisa que podia fazer é confessar, mesmo sendo mentira.

Becky: Porque me tortura assim, Rebeca? Por ter dormido com ele? É por isso.

Rebeca: Não diga besteira. Não foi a única.

Becky: E então?

Rebeca: Viu A Sonata de Outono? A história de uma famosa pianista que tinha uma filha medíocre. Uma história como a nossa. Um dia a mãe foi visitar a filha, já casada, que também tocava piano. Depois de comerem, a mãe pede que ela toque algo. A filha fica transtornada, mas com a insistência da sua mãe, tocou muito nervosa uma música de Chopin. Quando terminou, a mãe foi parabenizá-la, mas não pôde evitar de sentar-se ao piano e lhe dar conselhos, porque o que aquela mãe estava dizendo é: Você não é nada! Como se atreve a tocar esta partitura tão sublime? Como pode pensar que minha sensibilidade vai suportar? É muito vulgar para imitar um dos meus gestos ao piano. Não é boa, e nem ensaiando em um milhão de anos, não conseguirá ser uma variação do que eu sou. Sua imitação não é uma homenagem, e sim um insulto!

Becky: (Apavorada) Não sei do que está falando.

Rebeca: Passei a vida te imitando. Desde que nos separamos, tenho competido com você em tudo. E sem nenhum êxito, só uma vez consegui ganhar, só uma. Com Manuel.

Becky: Com Manuel perdemos as duas.

Rebeca: Sim, mas quem casou com ele fui eu. Mas tinha que vir para me tirar e provar que tinha o que queria. Eu já sabia, mas você tinha que me provar.

Becky: Perdoe-me, Rebeca, sempre me comportei mal contigo. O que posso fazer agora?

Rebeca: Agora só pode me escutar.

Becky: Então diga.

Rebeca: Desde criança me sinto como um problema para você. Apesar de insignificante, me esforcei para ser útil, porque te adorava. Lembra quando Alberto morreu?

Becky: Sim, claro.

Rebeca: Escutei vocês dois discutindo. Você estava encurralada e só tinha uma solução para Alberto te deixar em paz. Sabia que tomava remédios para estar desperto e para dormir. Entrei no banheiro e troquei os comprimidos do frasco. Por isso dormiu enquanto dirigia. Se eu não o matasse, ele não teria lhe concedido o divórcio e você na voltaria a cantar, a fazer filmes, ou a amar...

(Becky a esbofeteia)

Rebeca: Eu só queria que voltasse a ser dona de sua vida. E você me prometeu que iríamos vive-la juntas. Que nunca nos separaríamos, e você não cumpriu sua promessa. E isso, acho que nunca perdoarei”.

O conflito das duas só foi resolvido quando a mãe, finalmente, num gesto materno de auto-sacrifício, à beira da morte, assumiu a culpa do assassinato cometido pela própria filha. A resolução dos conflitos em Almodóvar, portanto, parecia muitas vezes, ao longo da vida de cada uma dessas personagens, algum extremo sacrifício abnegado de cada uma delas, sejam mães, sejam filhas. Ao deixar a própria vaidade excessiva de lado, Becky finalmente conseguiu acolher a própria filha e Rebeca, finalmente, recebe o amor de mãe que sempre desejou.

Leocádia, de *A Flor do Meu Segredo* (1995), por outro lado, vivia um conflito não com sua mãe, que apoiou-a quando ela mais precisou, mas com o amor, propriamente dito. Ironicamente, era uma romancista de sucesso, especializada em histórias românticas, mas vivia uma crise sem precedentes em seu casamento. Quando este termina, sua tristeza aprofunda-se ainda mais e a imobiliza não só emocionalmente, a ponto de rejeitar um novo amor quando este aparece, mas também sentia-se bloqueada para escrever finais felizes. Neste filme conhecemos mais um personagem que saiu de Extremadura para Madri, assim como o diretor manchego, e que, em algum momento, sentem necessidade de sair de Madri e retornar à Extremadura, um ciclo que foi realizado pelo próprio diretor em sua vida e que foi glorificado em *Volver* (2006).

Mulher-símbolo da estagnação feminina em Almodóvar, Leocádia precisou retornar ao seu *pueblo* a fim de descobrir quem de fato era e superar sua

amargura, mas até encontrar este equilíbrio, lutou para não se livrar de suas ansiedades, de seus vícios, de tudo aquilo que a sufocava: botas apertadas, um marido que não a amava mais, um pseudônimo (Amanda Gris) para escrever sobre tudo aquilo que não mais fazia parte de sua vida. Em vestes inverniais, de cores frias, sentada em um bar, Leo seria a figura do abandono e sua alma aos gritos era personificada por um exótico concurso de gritos que passava na televisão. Tamanha fraqueza a leva de volta às suas origens, ao colo de mãe, às amigas e vizinhas, uma morte simbólica do feminino para renascer mais forte, maduro e sensível à sua voz interior.

Se a frustração das mulheres casadas sem seus filhos girou, aparentemente, muito mais ou redor de seus problemas conjugais, quando os filhos apareceram para personagens como Gloria de *Que Fiz Eu Para Merecer Isso?* (1984) e a corajosa Raimunda de *Volver* (2006), foi possível inferir dois tipos distintos de relacionamentos. Glória nos foi mostrada como sendo uma mulher profundamente infeliz como pessoa, amargurada por um casamento com um homem que ainda ama seu antigo amor. Viciou-se em anfetaminas para agüentar o pique de trabalho em casa e na rua. A dupla jornada de trabalho não só foi mostrada, como também foi alvo recorrente de crítica. Em um dado momento, quando foi em busca de remédios, já que os dela haviam acabado mais uma vez, a farmacêutica se recusou a vender-lhe sem receita, dizendo que essas eram as regras. E ela retrucou, muito alterada: “*Quais são as regras quando se tem que trabalhar o dia inteiro e nos dói a alma?*”

A sensação de impotência e de confinamento dentro dessa vida foi personificada, entre outras coisas, pelo próprio apartamento diminuto de Gloria. Seria possível concluir assim que

De todos os filmes, provavelmente este é o mais crítico em relação ao contexto social de uma Madri que recebe migrantes em busca de uma vida melhor, assim como em toda metrópole. Nele se encontra um paralelo com as raízes da vida de Almodóvar, através do registro de sua origem social desfavorecida, pobre e carente (...) nesta fita também há a mescla de gêneros cinematográficos: neo-realismo, melodrama, elementos cômicos. Inverno, secura e aridez na paisagem da mesmice (BIGARELI, 2003, p. 54).

Solitária e carregando um enorme sentimento de abandono, parecia-se muito com a própria Raimunda, numa versão menos glamourosa, embora a relação das duas com os filhos seja completamente diferente. Se Raimunda foi forjada como uma mãe defensora de sua filha, Gloria não fazia a menor idéia de que o filho mais velho era um traficante de pequeno porte e achou completamente natural que o mais novo, homossexual, fosse morar na casa de seu dentista. Na família de Gloria, o núcleo familiar tradicional (pai, mãe, filhos e um dos avós) estava em crise, fragmentado, em busca de uma reconfiguração como sujeitos. Inicialmente girando em torno da figura paterna, quando este morreu e Gloria foi abandonada pelo filho mais velho e pela sogra, que retornaram ao vilarejo, foi seu filho mais novo quem retorna, dizendo, “*essa casa precisa de um homem*” – um menino-homem homossexual, que correu para amparar sua mãe, formando uma possível nova configuração familiar. Em *Volver* (2006), a figura paterna morreu pelas mãos da enteada, quando esta sofreu uma tentativa de estupro, relembrando a própria circunstância de nascimento da menina, também fruto de um incesto.

Se Almodóvar e sua relação *kitsch* com as cores seria uma de suas marcas mais facilmente identificáveis, haveriam aqueles que, talvez, tivessem dificuldade de identificar *Que Eu Fiz para Merecer Isso?* (1984) como sendo um de seus filmes. Pálido em cores, o filme passou-se, basicamente, dentro do apartamento com clara aparência decadente de Gloria, que usava roupas extremamente gastas, morando em um prédio num bairro de periferia. A sensação de confinamento dessa vida não teria fim nem mesmo ao fim da película: abrindo a lente da câmera, Almodóvar invadiu a tela com uma tomada dos prédios e apartamentos idênticos aos de Gloria. A muda pergunta ressoou enquanto as letras subiam: a vida estagnada e depressora dessa representação desfavorecida do feminino não seria um caso isolado, mas algo sintomático.

As viúvas de Almodóvar, por exemplo, poderiam ser unidas, basicamente, em uma única personagem, se fosse preciso. À exceção da Marquesa de *Maus Hábitos* (1983), uma personagem mais caricata, a Blasa de *O Que Eu Fiz Para Merecer Isso?* (1984) e a Jacinta de *A Flor do Meu Segredo* (1995), interpretadas por Chus Lampreave, fizeram parte do rol daquelas mães/sogras tipicamente espanholas, estereotipadas até, que reclamavam de tudo, desejavam ardentemente

retornar ao vilarejo de onde saíram, e causavam brigas homéricas dentro de suas casas – com elas, basicamente, eximindo-se da culpa depois. Se Blasa tinha o apoio do neto, Jacinta morava com a filha mais nova, embora tivesse absoluta certeza de que ela, algum dia, ficaria louca como as mulheres de sua família. A representação desse tipo específico de mulher foi um tema extremamente explorado nos filmes de Almodóvar. Tais mulheres, na acepção de Bigareli (2003, p. 29), encarnariam iconograficamente as camponesas de *La Mancha*, simbolizando a memória do cineasta de sua infância, representações de sua própria mãe, tias, avós e vizinhas.

Afirmando em entrevistas em diversos momentos que inspirava-se na figura de sua mãe para construir as mães de seus filmes (pelo menos aquelas cujas representações condiziam com sua visão de uma maternidade não-castradora ou agressora), Almodóvar ligou Francisca Caballero à *La Mancha* como um arquétipo das mulheres daquela região: sábias ao seu modo, solidárias aos vizinhos e amigos, religiosas, muitas vezes solitárias e mais acompanhadas por seus fantasmas (como a mãe de Raimunda em *Volver*, de 2006) do que pela própria família. O retorno ao *pueblo* ou o desejo de retornar permearia essas mulheres, em especial por aquelas interpretadas por Chus Lampreave em *A Flor do Meu Segredo* (1995) e *Que Eu Fiz para Merecer Isso?* (1984). Esse retorno foi o que por muitas vezes salvou a vida emocional das personagens almodovarianas como Leocadia de *A Flor do Meu Segredo* (1995), deprimida com o fim de seu casamento, como veremos adiante e a aguerrida Raimunda de *Volver* (2006), retomando o relacionamento interrompido com sua própria mãe, desde os estupros que sofria nas mãos do pai, gerando-lhe uma filha.

4.3.2. Working Girls

Um dos dados mais impressionantes dessa pesquisa, certamente foi o resultado da abordagem a respeito da representação profissional dessas mulheres em Pedro Almodóvar. O expressivo número de sessenta e três mulheres que foram representadas trabalhando fora e com profissão especificada em seus filmes foi um dado significativo. Assim como o fato de que algumas delas apresentavam a dupla jornada de trabalho feminino. Se, como Rodrigues (2008, p. 39) colocou, a

filmografia do diretor manchego foi capaz de comportar diversos eixos em torno de seus temas centrais, isso deixaria livre as conexões a serem feitas com as tramas paralelas, multiplicando suas temáticas.

Muitas vezes enfatizando a questão do desejo, da sexualidade, das relações familiares e da homossexualidade, poderiam perder-se dados importantes para se investigar a representação desses femininos almodovarianos, como a relação delas com o trabalho. O que não seria uma questão menor, já que “curiosamente, e ao inverso do que acontece na realidade social espanhola, suas mulheres têm postos profissionalmente mais elevados do que os homens, em geral; nestes primam os policiais, taxistas, etc” (GARCÍA DE LEON; MALDONADO, 1989, p. 81)³⁴.

Tão grande quanto o número de mulheres que trabalhavam fora, era a quantidade de profissões distintas que ele abordava (mais de trinta) e o fato de que a esmagadora maioria das profissões eram relacionadas com aquelas que, normalmente, costumam ser associadas ao feminino. Existiram mulheres em cargos de chefia, como a Helena de *Carne Trêmula* (1997), dirigindo uma ONG, a própria Pepi em sua agência de publicidade em *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1988), ou as diretoras de produção de cinema, como Judit de *Abraços Partidos* (2009) e Lola de *Átame!* (1990).

Pudemos encontrar ainda mulheres de extremo sucesso em suas profissões, como a escritora Leocádia de *A Flor do Meu Segredo* (1995), a cantora e atriz Becky del Páramo em *De Salto Alto* (1991) e a Huma Rojo de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) – coincidentemente ou não, todas vividas pela Marisa Paredes. A exceção à regra aqui pareceu ser mesmo a toureira Lydia González de *Fale com Ela* (2002), uma profissão ainda de domínio muito masculino na Espanha, mas que ganhou neste filme contornos de uma “virilidade feminina” que chegou a ser incômoda para alguns setores mais conservadores da tauromaquia.

Em meio a todas essas profissões, foi possível inferir que a maioria das recorrências remetiam às profissões voltadas para o campo artístico-comunicacional, como cantoras, atrizes ou apresentadoras de TV. O alto número

³⁴ Tradução pessoal. No original: “Curiosamente, y a la inversa de lo que ocurre en la realidad social española, sus mujeres tienen puestos más elevados profesionalmente que los hombres, por lo general; en estos priman los policiales, taxistas, etc”.

de cantoras (sete), sendo destas, quatro protagonistas, denotaria a importância não só da profissão, mas da música como veículo de expressão como realizador. Assim,

As canções inscritas na obra de Pedro Almodóvar, como bem sabem os fãs e os estudiosos da obra do diretor manchego, dispositivos especialmente relevantes. Habilmente imbricadas na própria estrutura do roteiro, as canções de Almodóvar participam da composição do perfil dos personagens, fornecem ao espectador um índice de “latinidade”, ou, mais precisamente, de um modo latino de expressar sentimentos e operam, por meio das letras, muitas vezes como uma espécie de fala cantada (MAIA, 2008, p. 13).

Seria o que pudemos assistir ao observar Yolanda Bell de *Maus Hábitos* (1983) cantando o seu bolero de forma obscena (nas palavras da Madre Superiora) na festa do dia do seu santo, ou Becky del Páramo em *De Salto Alto* (1991) desafogando a tristeza de seu coração em cada noite de apresentação, assim como o trio de cantoras, *Las Ex's*, de *Labirinto de Paixões* (1982) que só se apresentavam para afrontar os amantes que as abandonaram.

O destaque dado às freiras, mesmo que dentro do caráter desviante de Almodóvar, também não pôde deixar de ser notado, assim como suas prostitutas. Humanizadas em suas representações e inseridas no cotidiano, como a Regina de *Volver* (2006), imigrante ilegal, vizinha de Raimunda, ela demonstrou uma união e um companheirismo muito grande, tanto com a já citada personagem de Penélope Cruz, quanto com a outra vizinha, Inês, formando um forte círculo de apoio mútuo entre essas mulheres. Da mesma maneira foi possível enxergar Cristal, a vizinha de Gloria em *O Que Eu Fiz Para Merecer Isso?* (1984), como um de seus apoios no duro cotidiano. Apesar da curta duração em *Carne Trêmula* (1997), a união de uma cafetina e de uma prostituta dando à luz, em pleno momento de suspensão dos direitos civis na Espanha em 1970, ajudou Victor, o protagonista, a se fazer conhecer e a saber, na hora do nascimento de seu próprio filho, que já viviam em uma Espanha sem medo.

4.3.3. À Beira de um Ataque de Nervos: Mulheres que Amam Demais e Suas Relações Conflituosas

Assim como foi expressivo o número de mulheres que dedicavam-se a uma carreira, o mesmo aconteceu com o número de personagens frustradas, amarguradas e insatisfeitas com suas vidas e relacionamentos. As considerações dos aspectos emocionais dessas representações encontrou a maior predominância nos dados inferidos, pois o mundo interno dessas mulheres, aparentemente, foi o objetivo principal de Almodóvar ao construí-las enquanto mulheres. Num primeiro momento poderia se inferir que as mulheres almodovarianas, além de passionais e dedicadas ao trabalho, sofriam das agruras da vida moderna e suas exigências. Independentes, donas de si, mulheres corajosas, de personalidade forte e guerreiras, as *chicas* almodovarianas quase sempre foram retratadas passando por algum tipo de desgosto. Para exemplificar melhor o que seria possível ser dito a respeito delas, alguns exemplos.

4.3.3.1. Pepa, Lucía, Candela e as Redentoras Humilhadas

O elenco completo de *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), sem sombra de dúvida, foi onde a maioria dessas personagens puderam ser encontradas unidas em um filme só. Pepa era uma mulher sem família mencionada e que tinha um relacionamento estável com Ivan, seu amante de muitos anos. Foi construída como sendo financeiramente independente, dona de um apartamento de cobertura e com uma carreira de sucesso. Literalmente, “à beira de um ataque de nervos”, desde que foi deixada por Iván, só conseguia dormir à base de soníferos. Passou boa parte do filme tentando falar com ele pelo telefone, mas ele fugia do confronto. Em um de seus muitos arroubos de espera por Iván, lhe preparou sua bebida favorita, gaspacho, mas o encheu de soníferos – para poder ficar com ele um pouco mais: “*Noña quería matá-lo, só fazer com que ficasse*”. Por fim, acabou por jogar todas as roupas do antigo amante no chão e, sem querer, ao tentar apagar um cigarro, a cama pegou fogo. Fogo aqui, como símbolo de morte e renascimento: morte de uma Pepa cada vez mais obcecada pelo ex-amante e o nascimento de uma Pepa livre, purificada.

Nesse meio tempo, descobriu o filho de seu amante por acaso, quando estava na cabine telefônica debaixo do prédio de Lucía, tentando falar com Iván, e a personagem arremessou a mala de Carlos pela janela. Das muitas coisas espalhadas, ela reconheceu Iván numa foto com Carlos, com dedicatória “ao filho que ele não merece”. Acabou por juntar tudo de Iván numa mala, assim como os presentes recebidos, numa tentativa de livrar-se não só das coisas dele, mas de sua própria pessoa. Pepa acabou por resumir todo o cerne do filme em dois momentos. Quando afirma: “*Sim, de repente. As coisas mais estranhas acontecem assim. De repente*”, quando tentava ocultar o motivo pelo qual Marisa estava dormindo tão pesado – ela havia tomado o gaspacho sem querer.

E quando dialoga com Candela, aglutinou em poucas palavras o mundo interno das personagens femininas da película:

“... Mas depois de passar horas esperando, a pessoa perde o controle.

Foi isso que aconteceu comigo.

Isso pode acontecer com qualquer pessoa”.

Pepa seria o arquétipo da mulher independente, arrojada, trabalhadora e estilosa. Sua força não se ocultaria em roupas masculinas, assim como não se permitiu ser desprezada sem partir para a ação. Heroína almodovariana por excelência, tomando o destino em suas próprias mãos, caótica em suas emoções (simbolizadas aqui pelo seu apartamento colorido e desorganizado). A demarcação do vermelho na forma da paixão, do furor feminino e até mesmo como símbolo do útero, já que Pepa, em um dado momento, descobriu-se grávida do ex-amante, simbolizaram todas as transformações que essa personagem passou ao longo de toda a película.

Lucía, outra das mulheres extremas dessa película, era casada com Iván, mas ele a abandonou depois que ela enlouqueceu. Passou então a se consumir com a idéia de vingança, embora anteriormente tenha confrontado Pepa, como que disputando Iván com ela. Quando percebeu que sua causa estava perdida, achou que só conseguirá esquecê-lo se o matasse, então decidiu fazer isso no aeroporto,

pouco antes dele viajar com Paulina, sua nova amante, mas foi impedida por Pepa e retornou à clínica psiquiátrica.

Candela, por sua vez, tinha um relacionamento sexualmente intenso com um homem com quem estava morando junto, até descobrir que ele era um terrorista xiita e que usava seu apartamento como “base” de sua célula. Ingênua, a própria personagem diz que os homens sempre se aproveitaram dela. Deixou vários recados desesperados para Pepa (que se irritou a ponto de arrancar o telefone da parede, já que esperava recados de Iván e não dela) e, por fim, conseguiu se abrigar na casa dela. Sua cena inicial passou-se em seu próprio apartamento, enquanto víamos a TV anunciando a captura de um grupo terrorista xiita que atuava em Madri, e ela corria desesperada para se livrar das evidências perto de um cemitério. Essa história foi livremente baseada em um caso real de uma amiga do diretor, mas, diferentemente de Candela, ela foi presa como cúmplice.

Além de Pepa, o que temos aqui seriam diversas mulheres, “à beira de um ataque de nervos”, justamente por estarem em um aparente eterno compasso de espera: Pepa, esperando Iván ligar e por um tempo, esperando que ele mudasse de idéia e voltasse pra ela; Candela, esperando que a polícia aparecesse a qualquer momento para prendê-la; Lucía, esperando que o mundo e o seu marido voltassem a ser o que eram antes, ou pelo menos, que Iván voltasse pra ela. E quando viu que isso não ia acontecer, esperou o momento certo para se vingar dele; Paulina, esperando que Iván rompesse com Pepa de uma vez, a assumisse e os dois viajassem juntos; Marisa, esperando para ir embora do apartamento de Pepa, esperando para ter uma vida com Carlos.

A multiplicidade das facetas do feminino encontrou lugar neste filme clássico de Pedro Almodóvar, com todos os conflitos, ambiguidades e aspectos obscuros de personagens que, incessantemente, buscam satisfazer suas ânsias de viver, realizar, sentir e conhecer. Além do sabor amargo de ter uma relação conflituosa com o ser amado, outra característica almodovariana destas personagens que também saltou aos olhos foram seus problemas com a lei e a polícia. Conforme o diretor afirmou em entrevista,

Existem tantas ligações entre a transgressão e a lei que tento até negar a existência da lei; luto para que ela esteja ausente dos meus filmes (...) É por isso que meus filmes nunca foram anti-franquistas. Neles eu simplesmente não reconheço a existência de Franco. É um pouco a minha vingança contra o franquismo: quero que dele não permaneça nem a recordação, nem a sombra. Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento (STRAUSS, 2000, p. 38).

Já citamos o caso de Pepi e sua plantação de maconha, assim como o caso de overdose do namorado de Yolanda Bell (ela mesma uma usuária de heroína), mas foi notório em *Maus Hábitos* (1983), o quanto cada uma das Redentoras Humilhadas, pela convivência com as mulheres que supostamente deveriam salvar, acabou por influenciá-las. Os nomes, que de acordo com a Madre Superiora, eram para manter o nível de humilhação no convento, pareciam saídos de uma das revistas *underground* dos primórdios de Almodóvar: Irmã Perdida, Rata de Beco, Esterco e Víbora. Cada uma delas, separadamente, ignorou a lei, conforme a diretriz almodovariano citou acima e construíram para si um mundo à parte naquele convento caindo aos pedaços.

A Irmã Perdida, sem família ou amigos, a não ser as próprias redentoras, era obcecada por limpeza. Possuía um tigre de estimação, Hermínio, a quem tratava como um filho e chamava de “menino” – leva um tempo até compreendermos que não era uma criança propriamente dita e sim um animal. Ele foi levado para o convento por uma das redimidas quando ainda era um filhote, tendo sido criado por Perdida. Era moda naquela época ter animais como ele, mas quando a dona partiu, ele já era enorme e sem saber o que fazer, ficaram com ele.

A Irmã Rata de Beco foi retratada como uma freira fofoqueira, sem papas na língua, mas que se descrevia como uma tímida tentando superar a timidez. Para isso, resolveu transformar em livros todas as histórias das jovens que passaram pelo convento. Usando o pseudônimo de Concha Torres, tornou-se, sem saber, um fenômeno literário. Das freiras, estava em crise como religiosa e como escritora: parecia ser a única insatisfeita com a vida dentro daquele convento e pensava em sair dali. Também era a única que enfrenta a Madre Superiora e por fim, quando a ordem delas foi desfeita, vai embora com Yolanda, sem sabermos bem para onde.

A Irmã Esterco assassinou um homem a facadas assim que havia chegado a Madri, muitos anos antes. A Madre Superiora mentiu em juízo para salvá-la, o que lhe rendeu sua lealdade irrestrita. Afirmava por diversas vezes que devia a ela tudo e que faria qualquer coisa para defendê-la. Achava que não merecia consideração por ser uma assassina, então constantemente se punia para expiar sua culpa (pisa em cacos de vidro, por exemplo). Usuária de ácido, acreditava que tinha visões espirituais sob o efeito das drogas. Para ela, comer era como comungar, pois muitas vezes via coisas enquanto cozinha.

Uma delas aconteceu quando ela estava preparando uma torta: Segundo a freira, Jesus apareceu jorrando xarope e lhe deu as chagas para beber como se ela fosse uma andorinha. Sempre que o filme desejava nos mostrar o mundo pelos olhos dela, a película ficava difusa, com cores psicodélicas e estranhos padrões de imagens, como uma nova realidade. Para angariar fundos, ela propôs que elas montassem uma espécie de “circo de freiras”, onde ela poderia exhibir na feira do rastro as coisas que faz como penitência: poderia se crucificar em pleno rastro pelos próprios pecados e os das pessoas e a Irmã Perdida e o tigre poderiam apresentar-se.

A Irmã Víbora, por fim, não possui família mencionada e nem amigos, a não ser as quatro redentoras com quem vivia. Costureira e estilista talentosa, desenhava e confeccionava diversos “trajes” para as várias Nossa Senhora do convento, organizando, inclusive, os trajes por temporada, como primavera-verão e outono-inverno, imitando a alta costura. Apaixonada pelo padre do convento, a quem auxiliava a se paramentar e a renovar o “guarda-roupa” dos santos e santas da igreja. Enquanto Yolanda percorria seu ateliê (o padre era seu aluno de costura e a acompanhava), ela discorria a respeito do fato de que o culto da Igreja evoluiu em tudo, menos nas imagens. Acreditava que o elemento ornamental estava muito vinculado à piedade e que era preciso se adaptar à época que viviam.

Cada uma das freiras almodovarianas, incluindo a Irmã Rosa de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), acabou por quebrar algum tabu com seu comportamento fora dos padrões. Em especial, tabus religiosos: as freiras habitavam um convento decadente que mais parecia uma espécie de camarim artístico, em meio a boleros, fotonovelas, romances de folhetim, moda e drogas

recreativas. A Religião ocupou um lugar bastante significativo na filmografia de Pedro Almodóvar, em especial por ter sido educado como católico e de ter tido uma relação conflituosa com a mesma. Quando aparecia nas películas citadas, os dogmas religiosos eram questionados (como por exemplo, na discussão entre Becky Del Páramo e seu confessor a respeito de culpa e arrependimento no filme *De Salto Alto*, de 1991), assim como a hipocrisia do sistema era apontada. Apropriava-se dos ícones e de seus símbolos para “santificar o humano, ao mesmo tempo em que paradoxalmente humaniza a santidade” (BIGARELI, 2003, p. 178), numa ambígua relação. Nesse intrincado enredo de *Maus Hábitos* (1983), o conflito das personagens perpassava também pelas questões da fé e do desejo, como a crise vocacional da Irmã Rata de Beco e o amor proibido que a Madre Superiora sentia por Yolanda.

Representada como uma mulher que via beleza na deterioração física e quando pequena, sonhava em ter olheiras, a Madre Superiora acabou por ofuscar a própria protagonista, em diversos momentos. Dentro de seu escritório, na parede atrás de sua mesa, tinha pregadas fotos das mulheres consideradas as grandes pecadoras deste século, como Brigitte Bardot, Gloria Swanson, Ava Gardner, Marilyn Monroe e tantas outras. Explicou que elas estavam ali porque “*nas criaturas imperfeitas é onde Deus encontra Sua grandeza. Jesus não morreu na cruz para salvar os santos, mas para redimir os pecadores. Ao olhar estas mulheres, sinto gratidão por elas. Graças a elas, Deus continua a morrer e a ressuscitar todos os dias*”. Enquanto proferia essa espécie de visão espiritual, organizava as carreiras de heroína que ela e Yolanda logo cheirariam. Era fascinada pelo mal e pelo pecado, assim como as outras freiras e sua felicidade tornou-se completa quando percebeu que já era tão pecadora quanto as mulheres que admirava. O objeto de adoração da Madre Superiora não era mais seu “esposo”, mas a figura de Yolanda, a ponto de retirar de seu rosto uma espécie de “santo sudário” estilizado, quando vai ajudá-la com a maquiagem.

Esta inferência de algumas personagens emblemáticas da filmografia de Pedro Almodóvar, poderia nos levar a crer que haveria não só a presença das contradições paradoxais de seu universo, mas uma válida tentativa de reconstrução da feminilidade por uma via aparentemente nova. O objetivo desse

trabalho inicial sobre a obra de Almodóvar adveio da tentativa de lançar luz sobre um possível novo tipo de representação de gênero no cinema. Com ele e outros, talvez seja possível desnaturalizarmos certas práticas heteronormativas e patriarcais, abrindo lugar para a pluralidade intrínseca do ser humano.

Almodóvar parecia querer expressar as angústias internas do ser humano, qualquer que seja o seu gênero, com suas irresoluções emocionais, entraves de caráter pessoal e tantos outros temas já majoritariamente explorados. Mas, no cinema do *enfant terrible* sessentão, existiriam seus traços específicos, o aprofundamento das limitações impostas pela lei, apenas para depois quebrá-las e reduzidas a somente mais uma visão, dentre as muitas existentes, da realidade.